

rUS

REVISTA
DE LITERATURA
E CULTURA
RUSSA



Dezembro 2019
Vol. 10 Número 14
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 e diagramação Ana Novi, Universidade de São Paulo.

Revisão de texto Priscila Marques, Leticia Mei 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 Nikolaevna 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

Ekaterina Volkova Américo, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Conselho Científico

David Mandel, Université du Québec à Montréal, Canadá..

Aurora Fornoni Bernardini, Universidade de São Paulo, Brasil.

Georges Nivat, Universidade de Genebra, Suíça.

Paulo Bezerra, Universidade Federal Fluminense, Brasil.

Yuri N. Guírin, ILU, Federação da Rússia.



REVISTA
DE LITERATURA
E CULTURA
RUSSA

Dezembro de 2019
Volume 10 Número 14

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	7
	2.	Nos amis les ennemis: nuances da querela “eslavófilos versus ocidentalistas” Giuliana Almeida, Lucas Simone e Priscila Nascimento Marques	10
	3.	David Vigódski, o Tradutor Zoia Prestes, Elena Beliakova, Elizabeth Tunes	33
	4.	A literatura russa da emigração: o caso Búnin Arlete Cavaliere	51
	5.	Anna Kariênina: pontos de contato entre Tolstói e Flaubert e a tragicidade do tema do adultério Rafhael Borgato	63
	6.	L’artefatta spontaneità: alcune considerazioni sullo <i>skaz</i> e sul suo ruolo nel rapporto autore-narratore-letto- Stefano Aloe	83
	7.	Chklóvski e Tolstói: uma moral do es- tranhamento David Lopes Villaça	116
	8.	O suicídio de Maiakóvski: Jakobson, Formalismo Russo e <i>A geração que esbanjou seus poetas</i> Raquel Selner e Carlos Roberto Ludwig	135
traduções	9.	Arte como procedimento Viktor Chklóvski/ Tradução de David G. Molina	153
	10.	“Inauguração de uma galeria de arte” e “A Gioconda de Astracã” Velimir Khlébnikov/ Tradução de Ludmila Menezes Zwick	177
	11.	A morte inevitável: cenas de leitura em Svetlana Aleksiévitich Isabella Lisboa	193
ensaio			

Summary

		1. Editorial Fátima Bianchi	7
	articles	2. Nos amis les ennemis: nuances of the Slavophiles versus Westernizers dispute Giuliana Almeida, Lucas Simone e Priscila Nascimento Marques	10
		3. David Vigódski, the Translator Zoia Prestes, Elena Beliakova, Elizabeth Tunes	33
		4. Russian literature of emigration: the Bunin case Arlete Cavaliere	51
		5. Anna Karienina: the points of contact between Tolstoy and Flaubert and the tragic theme of adultery Rafhael Borgato	63
		6. Artificial spontaneity: some considerations on <i>skaz</i> and its role in the author-narrator-reader relationship Stefano Aloe	83
	translations	7. Shklovsky and Tolstoy: a moral of estrangement David Lopes Villaça	116
		8. The suicide of Mayakovsky: Jakobson, Russian Formalism and <i>On the generation that squandered its poets</i> Raquel Selner e Carlos Roberto Ludwig	135
		9. Art as device Viktor Shklovsky / Translated by David G. Molina	153
	essay	10. "Opening of an Art Gallery" and "The Astrakhan Gioconda" Velimir Khlebnikov/ Translated by Ludmila Menezes Zwick	177
		11. The inevitable death: scenes of reading in Svetlana Alexievich Isabella Lisboa	193

Editorial

Neste número que encerra o ano, chegamos à 14ª edição da RUS - Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura Russa da Universidade de São Paulo. Nele reunimos trabalhos que representam bem a diversidade das pesquisas em russística realizadas no Brasil, e também no exterior, com ênfase mais uma vez nos temas relacionados ao Formalismo Russo. Nesse sentido, é com grande satisfação que anunciamos uma nova tradução do cultuado ensaio de Vitor Chklóvski, *A arte como procedimento*, realizada por David G. Molina. Em fartas notas de rodapé, o tradutor procura remontar às fontes das citações do autor, muitas das quais não explicitadas no original russo

No artigo que abre esta edição da RUS, Lucas Simone, Giuliana Almeida e Priscila M. Nascimento, ao procurar investigar como o futuro da Rússia, diante da encruzilhada geográfica e cultural que lhe é inerente, se delineia no pensamento de P. Péstel, A. Herzen e F. Dostoiévski, oferecem uma visada original acerca da famosa querela entre eslavófilos e ocidentalistas, geralmente tida como eixo norteador do debate intelectual russo do século XIX. Em seguida, o artigo das pesquisadoras Z. Prestes, E. Beliakova e E. Tunes apresenta detalhes relevantes da trajetória de vida e obra do crítico literário, poeta, escritor e tradutor David Vigódski, que desempenhou um importante papel de divulgação de obras de escritores da Espanha, de Portugal e dos países da América Latina nos primeiros anos da União Soviética,

O artigo de Arlete Cavaliere discorre sobre Ivan Búnin e os dilemas de um imigrante russo cujos textos narrativos, para além dos cânones da “grande” literatura russa do século XIX, nos encaminham a uma textualidade aberta a experimentações da modernidade que preserva uma russidade essencial. Já Rafael Borgato, no artigo que se segue, um trabalho comparativo de *Madame Bovary* e *Anna Kariênina*, encontra na manifestação do trágico o ponto de contato principal entre

Tolstói e Flaubert e procura apontar como a estrutura trágica do romance oitocentista constrói o imaginário de composição do realismo social, especialmente no caso do autor russo.

Em seguida, Stefano Aloe, tomando como base obras e autores muito diferentes entre si, como Kys, de Tatiana Tolstaia, contos de Isaak Babel, *Capitães de areia*, de Jorge Amado, e *Grande Sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa, procura traçar um percurso de interpretação de alguns mecanismos do artifício literário que os formalistas chamaram de *skaz*. Aloe encontra como elemento unificador destas obras o ponto de vista, a atitude dos autores diante de seus objetos.

David L. Villaça, em seu artigo, procura refletir sobre alguns aspectos e passagens da obra de Tolstói, buscando compreender as funções do que nela Chklóvski identificou como “processo de estranhamento”, à luz das considerações mais amplas que o crítico desenvolveu em seus ensaios. O artigo de autoria de Raquel Selner e Carlos Roberto Ludwig busca apontar como R. Jakobson, em seus comentários sobre os poemas de Maiakóvski, ao trazer para a interpretação questões biográficas do poeta, rompe com alguns paradigmas metodológicos do Formalismo Russo, conduzindo-o para uma nova fase, já que a primeira não admitia a prática do biografismo.

Ludmila M. Zwick nos presenteia com uma tradução, ilustrada, de dois textos de Velímir Khlébnikov: *Inauguração de uma galeria de arte* e *A Gioconda de Astracã*. E, por fim, o ensaio de Isabella Lisboa busca relacionar os conceitos de “cena da escrita” e “cena da leitura” no livro *A Guerra não tem rosto de mulher*, da escritora bielorrussa Svetlana Aleksiévitich.

Fátima Bianchi

Artículos

Nos amis les ennemis: nuances da querela “eslavófilos versus ocidentalistas”*

Giuliana Almeida

Lucas Simone

Priscila Nascimento Marques**

Resumo: A partir do exame das ideias de Pável Péstel (1793-1826), Aleksandr Herzen (1812-1870) e Fiódor Dostoiévski (1821-1881), o presente artigo pretende oferecer uma visada original acerca da famosa querela entre eslavófilos e ocidentalistas, geralmente tida como eixo norteador do debate intelectual russo do século XIX. Objetiva-se examinar como o futuro da Rússia diante da encruzilhada geográfica e cultural que lhe é inerente se delinea no pensamento desses autores.

Abstract: Through the exam of the ideas of Pavel Pestel (1793-1826), Aleksandr Herzen (1812-1870) e Fyodor Dostoevsky (1821-1881), this paper aims at offering a new outlook on the well-known debate between Slavophiles and Westernizers, which is usually seen as the axis of the intellectual debates in 19th century Russia. The objective is to examine how the future of Russia in its specific geographical and cultural crossroads appears in the ideas of these three authors.

Palavras-chave: Literatura russa; Cultura russa; Ocidentalistas; Eslavófilos.

Keywords: Russian Literature; Russian Culture, Westernizers; Slavophiles.

1. Introdução

* Artigo submetido em 15 de agosto de 2019 e aprovado em 13 de novembro de 2019.

** Doutores pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura Russa da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, Brasil. E-mail: gju Almeida@yahoo.com.br, priscilanm@gmail.com, lucas.r.simone@hotmail.com.

O século XIX foi, nas palavras do eminente historiador britânico Eric Hobsbawm, a era das nações. Sedentos por descobrir o berço de suas pátrias, historiadores e filósofos, poetas e pintores, prosadores e escultores, todos escrutinaram o passado em busca de momentos gloriosos, de mitos fundadores. Antigos manuscritos foram devassados, velhos alfarrábios foram tirados de baús, memórias esquecidas foram resgatadas. A história que se contou, então, caminhava sobre uma delicada linha, que separava realidades históricas antigas ou medievais de anseios contemporâneos. O que se achou, entre o inequívoco e o duvidoso, foi amiúde submetido a uma narrativa já preestabelecida, que guardava pouco ou nenhum lugar para dissonâncias: retrospectivamente, as nações vinham ao mundo com um destino manifesto, apontado sempre para um futuro que seus atores teriam sido incapazes de conceber. Surge ali o Romantismo, mas também o nacionalismo. E, para além de marcas indelévels na arte e no pensamento da época, essa busca pelas origens ajudou a forjar o panorama político que culminaria, no século XX, com as Guerras Mundiais e sua série de horrores humanitários.

Já no Oitocentos, porém, essas indagações extrapolavam os limites geográficos da Europa Ocidental e esbarravam em problemas mais complexos. Muitas vezes havia discordâncias, visões divergentes e até antagônicas de nacionalidade. Eram numerosas as possibilidades de narrativas a serem urdidas para uma mesma nação. Havia Estados multiétnicos, cidades-Estado, apanágios familiares etc. E, nesse sentido, a Rússia era indubitável candidato a suscitar os mais variados debates: afinal, o que era aquele enorme império, de dimensões continentais e contrastes brutais? Como narrar o passado glorioso de um país cuja natureza era de tão difícil apreensão e definição? Era preciso considerá-la parte da Europa ou da Ásia? Ou, ainda, uma entidade independente?

Ao olhar leigo, pode ser irresistível a tentação de ver a Rússia como essencialmente dual, com sua águia bicéfala mirando ao mesmo tempo o Levante e o Poente. Também aos primeiros historiadores que se debruçaram sobre o passado em busca das origens russas pareceu que, desde o princípio, o país ia se deparando, a cada passo, com uma nova encruzilhada. O *Relato dos anos passados*, crônica do século XII que narra os primórdios da Terra Russa, traz logo em suas primeiras páginas um importante dilema, sobre cuja resolução jaz a fundação do país.

No ano de 6370 (862). Expulsaram os variagues para além-mar e não lhes deram tributo. E puseram-se a governar a si mesmos. E não havia justiça entre eles, e ergueu-se povo contra povo, e houve atribulações entre eles. E puseram-se a guerrear entre si. E disseram a si mesmos: “Busquemos para nós um príncipe que nos governe e julgue de acordo com a justiça”. E foram ter com os variagues além-mar, com os russos. [...] E disseram os tchudes, os eslovenos, os krivitches e os vesses aos russos: “Nossa terra é grande e farta, mas não há ordem nela. Vinde reinar sobre nós e governar-nos”.¹

Assim, para deleite dos historiadores nacionalistas do século XIX, com sua visão teleológica, a Terra Russa emergia, coesa e autoconsciente, no longínquo século IX. Porém, já em seu berço, a jovem Rússia era colocada diante de uma escolha: governar a si mesma ou buscar um príncipe em terras estrangeiras. A coalizão de eslavos e finos mostrada pelo *Relato* optou por um soberano de fora, imparcial e alheio às disputas internas.

Mas essa encruzilhada seria a primeira de muitas. Na mesma crônica, *sub anno* 986, vemos o príncipe Vladímir de Kiev recebendo os emissários de quatro religiões monoteístas: o judaísmo, o islamismo, o cristianismo romano e o cristianismo grego. A escolha por este último e a subsequente adesão dos russos a uma pretensa comunidade bizantina teriam marcado de modo irreversível a nação. Mais tarde, no século XIII, outro momento definidor: entre a agressão mongol e o ataque dos cruzados teutônicos, a Rússia, personificada pelo príncipe

¹*Póvest vremennykh liet*, 19,14-20,3 (Tradução nossa).

Aleksandr Niévski, preferia prostrar-se ao invasor oriental e suportar dele um jugo de mais de duzentos anos, afastando-se mais ainda da Europa. Nos primeiros anos do século XVII, com o fim da dinastia riurikida, o país mais uma vez se vê obrigado a escolher entre uma figura local e uma estrangeira para ocupar o trono, então vago. Ascendem os Románov, que governariam a Rússia até 1917.

O século XVIII traz uma guinada abrupta aos destinos da nação: o reinado de Piotr Aleksêievitch, mais conhecido como Pedro, o Grande, vira o país novamente em direção à Europa. De lá são trazidos costumes, hierarquias civis e militares, novos modelos arquitetônicos e, até mesmo, já no período de Catarina, pensadores, filósofos e historiadores, que integrariam uma jovem Academia de Ciências e seriam os primeiros a tentar mapear o passado e a história do país.

O debate sobre a nacionalidade, porém, continuaria incipiente e amorfo até os notáveis acontecimentos de 1812, quando a Europa parece finalmente voltar-se contra a Rússia. A partir de 1825, com o fracasso do movimento dezembrista, o país, governado pelo implacável Nicolau I, parece mais uma vez encerrar-se lentamente em si mesmo. Os debates sobre o que é a nação vão ganhando fôlego nesse período, até adquirirem contornos explosivos, em 1836, com a publicação da “Primeira carta filosófica” de Piotr Tchaadáiev, no periódico *Teleskop*. Falaremos dela mais detalhadamente abaixo. Por ora, basta pontuar que é costume situar ali, em retrospecto, o berço de uma querela persistente na história cultural russa: de um lado, os eslavófilos, buscando o caráter nacional na especificidade russa em relação a seus vizinhos; e, do outro, os ocidentalistas, que viam esse mesmo caráter no parentesco remoto com a Europa, postulando a necessidade de retomar com ela uma paridade perdida em meio a vicissitudes históricas. A partir da “Carta”, toda reflexão acerca da consciência nacional russa teria sido mediada por esse binômio, e todo pensamento político teria que assinalar sua adesão a um dos campos beligerantes, diametralmente opostos, impermeáveis e irreconciliáveis.

Mas podemos sustentar que essa cisão conceitual fosse a tal ponto simétrica? Poderia um exame mais detalhado identificar pontos convergentes entre os lados pretensamente opostos e traços de dissensão dentro de cada um dos partidos? Nosso trabalho tem por objetivo trazer elementos que possam identificar matizes nesse cenário e ver tons de cinza num quadro que esteve longe de se ater ao branco e preto.

2. Pável Péstel e a revolução extemporânea

O pensamento de Pável Ivánovitch Péstel (1793-1826)² é um dos melhores exemplos de como a idealização do passado pode ganhar corpo no plano da ação política e servir de trampolim para a criação de agendas políticas concretas. Mas é também exemplo eloquente de como o debate acerca do que é a Rússia dificilmente pode ser enquadrado na dicotomia “eslavófilos *versus* ocidentalistas” – ainda que Péstel tenha sido executado precisamente dez anos antes da publicação da “Carta filosófica”.

Pável Péstel foi um dos fundadores da Sociedade do Sul, antiga União da Prosperidade, grupo secreto de oficiais que debatiam ideias políticas e que posteriormente, na historiografia sobre o assunto, seriam incluídos entre os famosos dezembristas. Assim foram chamados os integrantes, bastante esparsos e pouco coesos em suas reivindicações, de um movimento ocorrido em dezembro de 1825, logo após o falecimento do tsar Alexandre I. Em linhas gerais, foi um motim levado a cabo por jovens de origem nobre, em sua maioria defensores de uma monarquia constitucional e de maior liberdade política para o país. Boa parte dos insurgentes recebeu apenas punições leves, mas houve exceções, entre elas Péstel, possivelmente o mais radical de sua geração, enforcado em julho de 1826.

Pável Ivánovitch Péstel foi o principal autor de um dos mais singulares documentos da história política russa: a *Rússkaia Pravda*. O título poderia ser traduzido como *A verdade russa*,

² O resumo aqui elaborado baseia-se em BILLINGTON (1966) e em HOSKING (2001).

mas o mais correto e preciso seria *A justiça russa*. A associação com a obra homônima do século XI – elaborada pelo príncipe Iaroslav de Kiev e posteriormente ampliada e revisada por seus filhos e netos – é evidentemente intencional por parte de Péstel. Enquanto o texto medieval nada mais é do que um compêndio de leis e punições aplicáveis a pequenos e médios delitos, o documento oitocentista tem uma ambição muito maior: servir como uma espécie de constituição da futura república russa, bem como um programa para a sua implementação. O que norteia o texto de Péstel é uma visão idealizada do período kievano da história russa, com suas assembleias protodemocráticas e sua estrutura política pretensamente horizontal. Vemos ali a noção de que a Rússia tem inscrita em sua própria composição histórica o germe do republicanismo e da democracia: as ideias estrangeiras, portanto, eram prescindíveis no processo de superação do despotismo autocrático.

É seguro afirmar que as medidas mais impactantes propostas pela *Rússkaia Pravda* são a abolição da servidão e da monarquia. Neste ponto, Péstel destoa profundamente dos demais dezembristas, que postulavam a manutenção da figura do tsar; Péstel, por sua vez, não só preconizava a derrubada do monarca como defendia até mesmo o regicídio. Na nova república, haveria uma espécie de reforma agrária que possibilitaria a transferência de terras para pequenos e médios agricultores. Seria criado um parlamento, chamado *Naródnoie Vietche* – a assembleia popular, outra ressonância do passado kievano –, composto por quinhentos membros de todo o país. Haveria liberdade de imprensa e igualdade jurídica para todos os cidadãos.

Algumas deliberações da *Rússkaia Pravda* soam quase cômicas ao leitor atual, como a ideia de transferir a capital de Petersburgo para Níjni Nóvgorod e mudar o nome desta última para *Vladimir* (a antiga cidade de Vladimir passaria a se chamar *Kliazmin*). Outras medidas, porém, à luz dos acontecimentos do século XX, ganham contornos sombrios. O caráter horizontal da sociedade russa seria garantido por uma atitude perenemente combativa dos cidadãos, que policiariam uns aos outros. Haveria um período ditatorial de transição, e o Es-

tado seria etnicamente puro, eslavo; as minorias seriam russificadas à força, se necessário. Poloneses e judeus não teriam lugar na nova Rússia: seria preciso conceder independência à Polônia. Já aos judeus, Péstel sugere a criação de um Estado na porção asiática do Império Otomano, possivelmente no Israel histórico.

Sob muitos aspectos, assim, a *Rússkaia Pravda* releva-se de uma aterradora clarividência. Estão prefigurados ali alguns temas que viriam à tona somente na segunda metade do século XIX. O famoso eslavista americano James H. Billington³, define-o como

[...] o mais original e profético dos dezembristas, uma espécie de caso isolado, a meio caminho entre a Rússia de Pedro e Catarina e a de Lênin e Stálin. [...] Sua crença vaga na comuna camponesa como modelo para a reorganização social e sua disposição a considerar assassinato como arma de luta política formam uma conexão com os futuros populistas e socialistas revolucionários.

Em suma, podemos dizer que Péstel, ao mesmo tempo em que defende a especificidade da história russa, choca-se vigorosamente com a visão oficial de nacionalidade, que durante o reinado de Nicolau I seria baseada na autocracia e na ortodoxia. E, se por um lado se trata de uma figura *sui generis*, por outro demonstra bem a pluralidade da discussão acerca do caráter nacional russo, extrapolando a suposta querela dual entre ocidentalistas e eslavófilos.

3. Herzen

*O maior dos revolucionários, Vladimir Lênin afirmou que "os dezembristas originaram Herzen. Herzen desenvolveu a agitação revolucionária, que foi recuperada, estendida, reforçada e alastrada pelos raznotchíntsy". Em 1912, Lenin concluiu que a quarta geração de revolucionários – o partido bolchevique fundado por ele – iria, enfim, conquistar a vitória. Cinco anos depois aquilo era verdade.*⁴

A citação da epígrafe é do historiador húngaro Tibor Szamuely, que, na obra *A Tradição Russa*, recupera a tese de Lenin

³ BILLINGTON, 1966, p. 266-7.

⁴ SZAMUELY, 1976, p. 219.

de que a tradição revolucionária russa se divide em quatro gerações até a tomada do poder pelos bolcheviques: a inaugurada em 1925 pelos dezembristas; a de 1840, um geração que tem Alexander Herzen como um de seus maiores ícones; a de 1860, dos raznotchíntsy, pensadores de tendência radical que se diferenciavam da geração anterior por sua origem não nobre; e, por fim, a dos bolcheviques.

Apesar do reconhecimento de Lenin, Alexander Herzen é um nome pouco lembrado na atualidade. Ofuscado pelos seus companheiros de geração, esse sofisticado pensador russo, autor de uma teoria revolucionária que combina elementos ocidentalizantes, ideias eslavófilas e socialismo, perdeu espaço até mesmo entre as fileiras dos ideólogos da revolução. Nada mais distante de “uma época na qual os leitores russos se dividiam entre seguidores de Herzen e seus inimigos implacáveis” ou ainda de “uma época na qual líderes europeus radicais e liberais consideravam Herzen um interlocutor importante, enquanto Marx e Engels consideravam-no uma distração incômoda para o caminho da revolução”.⁵ Portanto, houve um período no qual todos os leitores da Rússia necessariamente liam Herzen, e ele se encontrava no mesmo patamar dos grandes pensadores do século XIX, como o próprio Marx. É por isso que Isaiah Berlin considera Herzen “um pensador político (e conseqüentemente moral) de primeira importância”.⁶

Herzen escreveu textos políticos, jornalísticos e ficcionais, mas sua obra prima é, sem dúvida, sua autobiografia, intitulada *Passado e Pensamentos*. Um dado interessante da vida de Herzen é o fato de ele ter se exilado na Europa Ocidental no ano de 1847 e jamais ter retornado à sua terra natal. Esse dado biográfico combinado com o seu interesse genuíno pela cultura, arte e política da Europa foram fundamentais para que ele recebesse o rótulo de ocidentalista e, mais do que isso, “fosse frequentemente apontado como o *Ocidentalista* por excelência”.⁷

⁵ PARTHÉ, 2012, p. XI.

⁶ BERLIN, 1988, p. 97.

⁷ SZAMUELY, Op. cit, p. 240.

A célebre polêmica da Rússia oitocentista conhecida como querela entre ocidentalistas e eslavófilos colocou em campos opostos duas correntes de pensamento preocupadas com o futuro do país: enquanto os eslavófilos defendiam o retorno à tradição e aos modos de vida tipicamente russos, os ocidentalistas acreditavam na incorporação dos modelos de desenvolvimento da Europa Ocidental na política, economia e sociedade russa.

Em um capítulo de *Passado e Pensamentos*, Herzen afirma: “ao lado do nosso círculo [dos ocidentalistas] se encontravam nossos adversários, *nos amis les ennemis*, ou, mais exatamente *nos ennemis les amis*: os eslavófilos de Moscou”.⁸ Por conseguinte, nos escritos dedicados aos eslavófilos, é possível perceber uma atitude de condescendência e até mesmo simpatia por parte de Herzen. Ele não minimiza o fato de o grupo rival se pautar por ideias conservadoras, como a de “consciência nacional” ou a idealização infantil de um passado idílico de glórias, mas considera essas ideias subprodutos de uma legítima resistência ao que ele chama de terrorismo cultural de Petersburgo.⁹

Assim, se por um lado os eslavófilos foram inventores de uma tradição inverificável no caso russo, por outro lado, eles também foram críticos do regime autocrático de Nicolau I e, portanto, aliados naturais dos ocidentalistas na grande batalha da intelectualidade contra a opressão tsarista. Segundo Gomide, “ao contrário do que comumente se pensa, os eslavófilos, pelo menos na sua formação primeira [...], não eram intelectuais diretamente afinados com o regime repressivo de Nicolau I”.¹⁰ Assim, novamente segundo a expressão de Gomide, “talvez possamos definir os eslavófilos como um tipo de conservadorismo dissidente”.¹¹

⁸ Cf. HERZEN, 1958.

⁹ Para Herzen, o “terrorismo cultural de Petersburgo” era praticado pela burocracia e aristocracia que orbitavam ao redor do poder e que adotavam comportamentos e valores europeus completamente descolados da realidade russa.

¹⁰ GOMIDE, 2013, p. 17.

¹¹ Idem.

Desse modo, se a oposição a Nicolau I era compartilhada por ambos os campos, a pergunta que se coloca é: por que se fala tanto em “querela entre ocidentalistas e eslavófilos”? Ora, um evento da história cultural russa operou como um divisor de águas e levou ocidentalistas e eslavófilos a tomarem posições mais rígidas e antagônicas. Esse evento foi a publicação da carta de Tchaadáiev, célebre pelo fato de seu autor ter sido decretado oficialmente louco pelo regime autocrático. O texto denuncia uma Rússia carente de tradição, sem realizações importantes para a civilização, uma fantasmagoria, um engodo.

A carta teve tamanha repercussão que impeliu os membros da *intelligentsia* de se posicionarem. Para Herzen, ela foi um “tiro no escuro”; ele escreveu em *Passado e Pensamentos* “o que são duas ou três páginas publicadas em uma revista mensal?... mas a carta de Tchaadáiev sacudiu toda a Rússia pensante”. Ele definiu a carta como a antítese perfeita dos eslavófilos: “nada no mundo era mais contrário aos eslavófilos do que as visões desesperançadas de Tcháadaiev”.¹²

Assim, como afirma Gomide (2013, p. 15), “uma boa forma de definir o famoso debate entre ocidentalistas e eslavófilos, quanto à sua formação, é como uma reação ao texto de Tcháadaiev. Ele congregou posições e articulou projetos que vinham fervilhando de modo disperso na cultura russa dos anos 1820 e 1830”. Portanto, o advento da carta coloca um ponto-final na “lua de mel” dos *amis les ennemies* com os *ennemies les amies*, e as acusações se tornam mais severas. Em *Passado e Pensamentos*, Herzen afirma que:

O erro dos eslavófilos consiste em que a eles parece que a Rússia alguma vez teve um desenvolvimento que lhe fosse próprio, o qual fora obscurecido por acontecimentos diversos e, enfim, pelo período petersburguês. A Rússia nunca teve esse desenvolvimento e nem poderia tê-lo tido.¹³

Em decorrência de posicionamentos como esse é que Herzen foi associado ao ocidentalismo. A carta de Tchaadáiev foi publicada em 1836. Herzen era bastante jovem na época e

¹² Cf. HERZEN, 1958.

¹³ Idem.

ainda vivia na Rússia. O já mencionado exílio na Europa foi um acontecimento que transformou significativamente sua forma de ver a querela. Como afirmou Szamuely, “jovem e no seu país, ele engrossou a frente dos ocidentalistas; pensador político na maturidade, escritor político no exílio, ele se tornou mais e mais eslavófilo. Porém, antes de qualquer coisa ele era um socialista”¹⁴. A vivência na Europa Ocidental serviu para Herzen rejeitar por completo o modelo de desenvolvimento social, político e econômico que ele pôde testemunhar *in loco*. Ainda segundo Szamuely, “antes da viagem ao Ocidente, ele teria respondido que à Rússia interessaria antes de tudo se reformar seguindo, no plano econômico e social, o exemplo dos países europeus. Suas experiências, suas observações, o choque profundo de 1848 fizeram-no revisar totalmente essa posição”¹⁵.

Após a decepção com o desfecho da Revolução de 1848, Herzen escreve em *Passado e Pensamentos*: “Em Genebra, eu comecei a perceber cada vez mais claramente que a revolução não apenas tinha sido derrotada, mas que ela tinha de ser derrotada”¹⁶. Após abandonar a esperança em relação à Europa Ocidental, Herzen se voltou para a sua Rússia natal. Nas palavras de Szamuely, “desviando os olhos do Ocidente, desalentado, decepcionado, Herzen passou a enxergar seu país com outros olhos [...] uma tal evolução, sem dúvida, o reaproximou muito dos eslavófilos”.¹⁷ Mas, ao contrário destes últimos, Herzen passou a olhar as virtudes daquilo que ele considera essencialmente russo a partir de uma perspectiva francamente revolucionária, e não conservadora.

A análise de Herzen é bastante perspicaz. Para ele, a tomada de consciência da Rússia sobre si própria se deu na perspectiva histórica exatamente sob a mão de ferro da autocracia. Em *Passado e Pensamentos*, o autor afirma que, “através da lágri-

¹⁴ SZAMUELY, Op. cit., p. 241.

¹⁵ Ibidem, p. 245.

¹⁶ Cf. HERZEN, 1958b.

¹⁷ Ibidem, p. 246.

ma, do sangue e do suor de vinte gerações”¹⁸ que não pereceram sob o jugo da autocracia, a consciência nacional russa foi se moldando, ou seja, não apesar do Estado sufocante de características prussianas, que é como os eslavófilos entendiam a contenda, mas exatamente por causa dele. Portanto, a marca distintiva do povo russo enquanto nação seria essa capacidade de resistir e não perecer mesmo em meio aos mais terríveis abusos cometidos pelo Estado. Na vida em comunidade, a sociedade russa desenvolveu seus mecanismos próprios de sobrevivência com base na fraternidade genuína.

Nessa linha de raciocínio, quando as ideias ocidentais socialistas penetram na Rússia, elas encontram um solo fértil para florescer exatamente porque os fundamentos dessas ideias (sendo a fraternidade o principal deles) já existem nesse país e são anteriores à doutrina filosófica do socialismo. Em “O Desenvolvimento das Ideias Revolucionárias na Rússia”, Herzen afirma que

[..] depois de 1830, com o aparecimento do saint-simonismo, o socialismo impressionou muitas das mentes moscovitas. Acostumados que estamos a comunas, repartição de terras, cooperativas de trabalhadores, vimos nessa doutrina uma expressão de sentimentos que estavam mais próximos de nós do que aquilo que havia nas doutrinas políticas. Tendo testemunhado os abusos mais terríveis, nós ficamos menos incomodados pelo socialismo do que a burguesia ocidental”.¹⁹

Portanto, a incapacidade eslava de desenvolver um Estado moderno de tipo Europeu e a consequência disso, ou seja, o fato de a Rússia ter ficado estagnada por causa do domínio da autocracia, não constitui uma desvantagem, mas uma vantagem histórica, se o que se tem em mente é a revolução socialista do futuro. Szamuely aponta que esse aspecto diferencia consideravelmente a teoria de Herzen daquelas em voga em seu tempo, principalmente a de Marx, para quem a superação das etapas do desenvolvimento histórico é requisito para a viabilidade da Revolução. Herzen, ao contrário, elabora uma teoria da revolução

¹⁸ Cf. HERZEN, 1958a.

¹⁹ HERZEN, 2012, p. 21.

[...] que não era universal, mas única, fundamentada não na luta de classes, mas no povo. Para Herzen, o povo russo na sua integridade – diferentemente das sociedades europeias cindidas pela luta de classes – constitui uma força revolucionária unificada, oposta a uma estrutura monárquica-burocratizada exógena e desenraizada. Herzen parece ter sido o primeiro a descobrir o conceito de nações proletárias”.²⁰

Para Herzen, a grande instituição existente na sociedade russa que a tornaria apta ao socialismo era a comuna rural (em russo *obschina*), cuja preservação ao longo da história deveu-se ao fato de a Rússia não ter vivenciado o capitalismo: “Herzen fez da *obschina* a pedra angular do populismo russo”.²¹

Em outra passagem do já citado ensaio “O Desenvolvimento das Ideias Revolucionárias na Rússia”, Herzen afirma que “socialismo parece ser para nós o silogismo mais natural; a aplicação da lógica ao governo”²². Portanto, o que costura sua teoria revolucionária é a defesa da incorporação das ideias ocidentais socialistas a um modo de vida genuinamente russo que, a seu ver, carece de método e organização. É nesse ponto que ele se reaproxima da esfera dos ocidentalistas. A esse respeito, o autor diz, em *Passado e Pensamentos*, que

[...] só o poderoso pensamento ocidental, ao qual se agrega toda a sua longa história, é capaz de fertilizar as sementes que dormem nos modos de vida patriarcais dos eslavos. As cooperativas e a comuna rural, a repartição dos rendimentos e dos campos, as assembleias comunais, a reunião das aldeias em distritos administrativos autônomos, tudo isso são as pedras angulares sobre as quais se elevará o edifício da nossa vida futura, livremente comunal. Mas essas pedras angulares ainda não são mais que pedras... e sem o pensamento ocidental nossa catedral futura ficará apenas nas suas fundações.²³

Em síntese, é possível perceber que Herzen costura aspectos do pensamento eslavófilo a aspectos do pensamento ocidenta-

²⁰ SZAMUELY, Op. cit., p. 248.

²¹ Ibidem, p. 248.

²² HERZEN, 2012, p. 21.

²³ HERZEN, 1958a.

lista, driblando o conservadorismo dos primeiros e invertendo a ótica dos segundos. A linha que viabiliza esse alinhavar é o socialismo. Assim, como sintetizou Szamuely:

Foi ao forjar em uma única corrente esses três ingredientes: ocidentalismo, eslavofilismo e socialismo, que Herzen se tornou o criador de uma filosofia propriamente russa: o populismo (*narodnitchestvo*), a base ideológica do movimento revolucionário do século XIX. Assim, pode-se dizer que ele foi bem-sucedido na resolução do problema da quadratura do círculo: adaptando as ideias europeias do socialismo às condições russas, ele demonstrou pela primeira vez que a Rússia retrógrada estava mais madura para o socialismo do que a Europa industrializada. Essa foi uma descoberta considerável.²⁴

4. Dostoiévski e o caso do *pótchvennitchestvo*

Segundo a *Breve Enciclopédia Literária*, no verbete “Pótchvennitchestvo na literatura”, de autoria de Biélkin (1968), o *pótchvennitchestvo* é uma corrente surgida nos anos 1860, na Rússia, como resposta às buscas por um caminho de desenvolvimento para o país diante das reformas daquela década (especialmente a emancipação dos servos). Seus representantes se agrupavam em torno das revistas *O Tempo* (publicada entre 1861 e 1863) e *A Época* (publicada entre 1864 e 1865): o poeta e crítico Apollon Grigóriev (1822-1864), o publicista Nikolai Strákhov (1828-1896), e os irmãos Fiódor e Mikhail Dostoiévski. A crítica central dos representantes dessa tendência incide sobre o alheamento das classes ilustradas em relação ao povo.

Em sua etimologia, o termo deriva de *pótchva* (solo, em russo), podendo assim ser vertido como “doutrina do solo”. O mote fundamental dessa corrente é a ideia de retorno ao solo russo (popular), afastamento do desenvolvimento burguês, das ideologias europeias e de saídas de natureza revolucionária.

²⁴ SZAMUELY, Op. cit., p. 241.

No contexto do debate entre eslavófilos e ocidentalistas que dominava o ambiente cultural russo no século XIX, os defensores do *pótvhennitchestvo* apresentavam uma postura crítica a ambos e entendiam a própria disputa como um fenômeno histórico essencialmente russo. Para eles, a resolução passaria por uma conciliação entre as partes. Dostoiévski se mostra contrário ao antagonismo, ao espírito de “nós” versus “eles” dessas tendências e à rigidez e ao dogmatismo de seus pressupostos, que resultam em uma postura que não deixa qualquer espaço para dúvida ou ironia.

Discernir no *pótvhennitchestvo* uma doutrina com programa claro e prático não é tarefa fácil. Como lembra Zakhárov (2012), trata-se de um termo *a posteriori*, que busca designar as ideias postuladas por Dostoiévski, Grigóriev e Strákhov nos periódicos *O Tempo (Vrêmia)* e *A Época (Epokha)* nos anos de 1860. Não obstante, alguns elementos podem ser extraídos do texto que é considerado o manifesto do movimento, o artigo “Anúncio sobre a assinatura do jornal *O Tempo* no ano de 1861”:

Sabemos agora que não podemos ser europeus, que não temos condições de nos enquadrarmos nas formas ocidentais de vida que sobreviveram e foram elaboradas pela Europa a partir de seus próprios princípios nacionais, alheios e contraditórios para nós, da mesma maneira que é impossível vestir as roupas de outrem, cosidas não conforme nossa medida. Estamos convencidos, enfim, de que temos uma nacionalidade própria altamente original e que nossa tarefa é criar uma nova forma, própria, pessoal, tomada de nosso solo, do espírito do povo e dos princípios populares. Não recusamos nosso passado: reconhecemos seu sentido. Reconhecemos que as reformas ampliaram nossos horizontes, que por meio delas compreendemos o nosso significado futuro na grande família de todos os povos.²⁵

Os ocidentalistas eram vistos como “teóricos”, “pensadores de gabinete” e admiradores de tudo o que é europeu. Também os eslavófilos são vistos como teóricos, um produto intelectualista de uma elite senhorial que pretende tratar de um povo ao qual era absolutamente indiferente. “Um divertimento mosco-

²⁵ DOSTOIÉVSKI, 1993, p. 5-6.

vita”, como Dostoiévski²⁶ denomina em suas *Notas de inverno sobre impressões de verão*. Figuras abstraídas da realidade, que difundem um ideal estreito, convencional e quase puritano.

A ideia de solo remete a uma plataforma de união moral ao povo. E essa união deve ser a mais forte possível para que se crie uma totalidade íntegra com o povo. Tais ideias explicitam o caráter especulativo do movimento. Há a rejeição de sistemas e conceitos abstratos, mas, ao mesmo tempo, está ausente qualquer programa positivo e concreto. O resultado é justamente uma abstração máxima.

Nesse espírito de conciliação entre a civilização e o princípio popular repousa o principal postulado do *pótchvennit chestvo* no plano histórico-social. Quanto às formas práticas de alcançá-lo, as manifestações são um tanto evasivas. A cultura, em especial a literatura, tem papel bastante destacado para essa corrente. É no campo da cultura que se pode encontrar o elo de ligação, o solo sobre o qual tudo se unifica e onde a conciliação é realizada.

O expoente mais magnífico dessa capacidade conciliatória e, portanto, o portador da verdadeira essência da alma russa, é Aleksandr Púchkin, como Dostoiévski desenvolve em seu “Discurso” em homenagem ao autor.²⁷ Em sua literatura, Púchkin representa o tipo dilacerado, encarnado pelo indivíduo civilizado e apartado de suas raízes que aparece em *Os Ciganos* e em *Evguêni Oniéguin*. Nesse romance em versos, o poeta revela, com Oniéguin, o triunfo do individualismo e do desenraizamento. Por outro lado, mostra a autenticidade e organicidade de Tatiana, representante do verdadeiro espírito russo, que não se aparta das tradições e não vê na satisfação individualista dos próprios desejos o objetivo final da existência. Trata-se de um ideal de inteireza, de conciliação entre eu e outro, que, na visão de mundo dostoiévskiana, é expresso em termos de *sobórnost*.²⁸ Essa característica essencial da sub-

²⁶ DOSTOIÉVSKI, 2000, p. 81.

²⁷ Cf. DOSTOIÉVSKI, 2013.

²⁸ Cf. ESAULOV, 2017.

jetividade russa seria, para essa corrente, o que o país tem a oferecer a toda a humanidade e constitui sua missão diante da Europa.

Na cultura do país, os *pótchvenniki* encontraram evidências da grande predestinação da Rússia. Para Ospovát (1978), o fenômeno de Púchkin foi um argumento da causa *pótchvenniki* mais forte do que a consciência da escolha religiosa ou de qualquer compreensão de sentido positivista. É decisiva a rara capacidade deste poeta de incorporar as formas literária ocidentais, sem meramente render-se a elas e reproduzi-las, mas digeri-las antropofagicamente e torná-las produtos nativos. A constatação de que Púchkin não pode ser compreendido no Ocidente, mas que o Ocidente pode ser assimilado pelo poeta é tida como forte evidência de que o homem russo é o verdadeiro representante da humanidade total (*vsetcheloviétchnost'*), donde conclui-se a predestinação da Rússia nos rumos da história universal.

Sediélnikova (2001) discute um certo lugar-comum, segundo o qual a prisão, os trabalhos forçados e o exílio teriam criado um ponto de virada, um antes e depois, nas visões de mundo de Dostoiévski, que distingue radicalmente o indivíduo da experiência inicial “revolucionária” (participação do círculo de Petrachévski) daquele conservador da maturidade, apoiador da autocracia. Não obstante, tanto pra Sediélnikova (2001) quanto para Ospovát (1980), as bases da ideologia *pótchvennik* já estavam lançadas no pensamento e na atividade artística de Dostoiévski nos anos de 1840 e remontam inclusive a experiências na infância. Podem ser tomados como exemplos a idealização do meio rural pela personagem Váriénka, de *Gente pobre*, ou a novela *A Senhoria*, em que são representadas a tradição mais arcaica (Múrin) e a *intelliguentsia* (Ordínov). O *intelligent* dedica a vida a construir um sistema que harmonizaria as relações sociais, mas é marcado por profunda solidão, isolamento, alheamento em relação ao mundo exterior. Esse retrato já revela a necessidade de que as classes mais instruídas se aproximem do povo e aprenda com ele a ligar-se ao solo, ao mesmo tempo em que o povo deve receber o conhecimento, abrir-se para os melhores avanços da cultura ocidental.

A visão não exclusivamente positiva do povo também é traço distintivo do *pótchvennitchestvo* em relação à tendência eslavófila. Preso a misticismos, refém de preconceitos e da ignorância, o povo deve receber instrução (aproveitar o que há de melhor dos avanços civilizatórios), e, portanto, não deve estar fechado à Europa. Nesse sentido, ademais, as reformas de Pedro, o Grande, não são vistas de forma negativa (outra distinção importante em relação aos eslavófilos). Ao contrário, Pedro, ao abrir sua janela para a Europa, cumpriu precisamente o desígnio primordial do povo russo: ser a ponta de lança, protagonizar o novo rumo da humanidade.

À diferença do *modus operandi* europeu, a história da Rússia, para essa vertente, é vista como sendo atravessada por uma tendência à união, ao respeito pelo poder instituído. A Europa, por seu turno, é marcada por lutas sociais com o poder, violência, opressão, revoltas e revoluções. Antes de tudo, os *pótchvenniki* se opõem à importação desse *modus operandi* europeu para o solo russo, uma vez que ele é radicalmente contrário ao espírito nacional. Dostoiévski, portanto, não apenas rejeita a solução revolucionária como entende que ela é inviável no contexto russo, por ser incompatível com seu espírito. Para ele, o princípio fundador da sociedade russa é o amor, enquanto que o da sociedade europeia é o ódio.

Além de indícios na literatura, uma interessante fonte das visões de Dostoiévski pode ser encontrada em seu depoimento à comissão de investigação do caso Petrachévski. Tais ideias sobre a fundação da Rússia e a diferença fundamental em relação à Europa podem ser encontradas nesse documento de 1849:

Eu, talvez, ainda venha a explicar para mim mesmo a revolução e a *necessidade histórica* da crise que lá [Europa] acontece. Lá, durou alguns séculos, mais de mil anos, a mais perseverante luta da sociedade contra a autoridade, a qual se fundamentara sobre uma civilização estranha, por meio da conquista, da força, da opressão. E em nosso país? A nossa terra se formou de modo diferente!²⁹ Aqui os exemplos históricos estão diante de nossos olhos: 1) queda da Rússia

²⁹ No original *не по-западному*, isto é, não à maneira ocidental.

diante dos tártaros em consequência do debilitamento da autoridade e de sua fragmentação; 2) a desordem da república de Novgorod, república experimentada durante alguns séculos em solo eslavo e, finalmente, 3) o duplo salvamento da Rússia, unicamente com o reforço da autoridade, com o reforço do absolutismo: a primeira vez por causa dos tártaros, a segunda vez com a reforma de Pedro, o Grande, quando somente uma calorosa fé infantil em seu grande timoneiro deu à Rússia possibilidade de suportar uma transformação tão brusca para uma nova vida. [...] Em conclusão, eu me recordei agora de palavras minhas que repeti algumas vezes, de que tudo o que houve de bom na Rússia, a começar de Pedro, o Grande, tudo veio constantemente de cima, do trono, mas de baixo até agora nada e expressou, exceto a obstinação e a ignorância.³⁰

Está claro que, tendo essas ideias sido expressas em defesa pessoal diante da prisão (já ocorrida) e eventual sentença de morte, a sinceridade de tais avaliações pode ser colocada em questão. Contudo, verifica-se uma consistência do conteúdo desse depoimento com as memórias de outros participantes do círculo a respeito do escritor, bem como com o espírito do sonhador romântico representado na literatura dos anos 1840.

Além disso, no depoimento, Dostoiévski não se furta de defender abertamente uma perspectiva que poderia ser tida como democrática sobre a não repressão de pontos de vista divergentes (o que corresponde ao espírito conciliador que defende).

[...] no meu modo de pensar é melhor que algum paradoxo vivo, ou uma certa dúvida, venha para o julgamento alheio (certamente, não na praça pública, mas num círculo de amigos) do que ficar no interior do homem, sem saída, seca e enraizada em seu espírito. O debate generalizado é mais útil do que a solidão.³¹

Por fim, nesse documento, Dostoiévski destaca a inadequação das teorias estrangeiras para o contexto russo. Afirma que Petrachévski é um adepto fiel e consequente das ideias de Fourier, mas isso, ao invés de aparecer como dado positivo, é

³⁰ DOSTOIÉVSKI, 1991, p. 115.

³¹ *Ibidem*, p. 118-119.

visto como obstáculo: “Tenho a impressão de que justamente Fourier impede-o de ver as coisas com seus próprios olhos.”³²

E o fourierismo, juntamente com qualquer outro sistema ocidental, é tão inconveniente para o nosso solo, tão discordante de nossa conjuntura, é tão alheio ao caráter da nação, e, por outro lado, é a tal ponto um produto do Ocidente, do estado de coisas de lá, onde se resolve a todo custo o problema proletário, que ele seria com sua insistência nas mesmas necessidades, nos dias de hoje e em nosso meio, onde não há proletários, terrivelmente risível.³³

E é justamente como algo risível que Dostoiévski lida com a assimilação dessas ideias estrangeiras em solo russo, como se observa em “O crocodilo” (de 1866) e “O tritão” (de 1878), textos de ironia mordaz que revelam a verve cômica do romancista.

Uma das expressões mais cândidas dos princípios do *pót-chvennitchestvo* pode ser encontrada no conto “Mujiqe Marei”, publicado no *Diário de um escritor*, em 1876. Trata-se de uma dupla reminiscência: inicialmente é relatada uma experiência na prisão, num feriado em que os prisioneiros, livres do trabalho, se embebedavam, cantavam canções vulgares e se enfrentavam fisicamente. Em meio a cenas que feriam sua sensibilidade, o autor recorda-se de deitar, fechar os olhos e divagar. Nesse momento, é tomado por lembranças de seu passado, às quais tinha o hábito de se entregar plenamente.

Lembra-se de uma ocasião, quanto tinha nove anos de idade, em que caminhava para o bosque para colher cogumelos e frutas silvestres. Em determinado momento, tem a impressão de ouvir uma voz alertando sobre a presença de um lobo. O garoto Fiódor solta um grito e corre na direção de um mujiqe que lavrava, o mujiqe Marei. Com seu aspecto grosseiro, o camponês o acolhe e acalma, dizendo, enfim: “Então vá, vou ficar de olho. Não vou deixar nenhum lobo te atacar! [...] Que Cristo esteja com você, pode ir”.³⁴ A seguir, o autor reflete:

O encontro foi solitário, no campo vazio e apenas Deus, quiçá, viu lá de cima que sentimento humano profundo e

³² Ibidem, p. 112.

³³ Ibidem, p. 121.

³⁴ DOSTOIÉVSKI, 2017, p. 338.

esclarecido e que ternura delicada, quase feminina, pode existir no coração de um mujique russo bruto, bestialmente ignorante, que ainda não esperava ou mesmo imaginava sua liberdade. Digam, não era isso que Konstantin Aksákov tinha em mente quando falava da elevada formação do nosso povo?³⁵

A reminiscência da infância introduzida nesse conto lado a lado com a traumática experiência no degredo compõe uma bela imagem literária da ideia de retorno ao solo, de comunhão com o povo e do que se pode aprender com esse movimento. Em carta a Maikov, Dostoiévski afirma:

Asseguro-lhe que eu, por exemplo, sou a tal ponto ligado a tudo que é russo que até os forçados não me assustavam, eles eram o povo russo, meus irmãos de desgraça, e para mim era uma felicidade encontrar mais de uma vez, na alma de um bandido, magnanimidade, justamente porque eu podia compreendê-lo, pois eu mesmo sou russo. Minha infelicidade me permitia reconhecer muita coisa praticamente, é possível que essa prática tenha exercido grande influência sobre mim, mas eu reconhecia praticamente também o fato de que eu sempre fui russo de coração.³⁶

A vida infantil no campo e o contato com os presos comuns, o povo não ilustrado, na prisão foram cruciais para a formação da visão dostoiévskiana do mundo, da Rússia e de seu destino. Quanto ao *pótchvennitchestvo*, fica evidente sua posição original e não inteiramente aderente a nenhum dos dois campos da famigerada “querela”. Como programa definido e pragmático, são visíveis inconstâncias, particularmente entre os que são tidos como adeptos dessa corrente. Por esse motivo, Zakhárov, ao examinar de perto as trajetórias de Grigóriev, Strákhov e dos irmãos Dostoiévski, verifica que apenas estes dois últimos se filiam a essas noções de maneira mais constante. Além disso, o estudioso da obra dostoiévskiana propõe que o conceito seja ampliado de seu escopo temporal inicial para incluir todo e qualquer pensador que ame seu povo, tenha orgulho de ser russo e honre sua pátria.³⁷

³⁵ Ibidem, p. 339.

³⁶ Cf. SEDIÉLNKOVA, 2001.

³⁷ Cf. ZAKHÁROV, 2012.

Referências bibliográficas

BERLIN, Isaiah. *Pensadores Russos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

BIÉLKIN. A. A. Pótchvennitchestvo v literature. *Krátkaia literatúrnaia entsiklopédiia*. Moscou: Sov. Entsikl. 1968. Disponível em: <http://feb-web.ru/feb/kle/kle-abc/ke5/ke5-9221.htm>. Acesso em 22 jan. 2018.

BILLINGTON, James. *The Icon and the Axe: An Interpretive History of Russian Culture*. Nova York: Vintage Books, 1966.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor Mikháilovitch. Depoimento de Fiódor M. Dostoiévski. Tradução Rubens Pereira. *Revista USP*, n. 11, 1991.

_____. Mujique Marei. In: *Contos reunidos*. (Tradução Priscila Marques). São Paulo: Editora 34, 2017.

_____. *O crocodilo e Notas de inverno sobre impressões de verão*. Tradução Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 2000.

_____. Obiavliénie o podpískie na jurnal “Vrémia” na 1861 god. Sobránie Sotchiniénii v 15 tomakh. São Petersburgo: Naúka, 1993. T. 11.

_____. Púchkin. In: *Antologia do pensamento crítico russo (1802-1901)*. Tradução Ekaterina Vólkova e Graziela Schneider. São Paulo: Editora 34, 2013.

ESAULOV, Ivan. Novas categorias da filologia russa para a compreensão da poética de Dostoiévski. *RUS – Revista de Literatura e Cultura Russa*, São Paulo, v. 8, n. 9, 2017.

GOMIDE, Bruno Barreto (Org). *Antologia do Pensamento Crítico Russo (1802-1901)*. São Paulo: Editora 34, 2013.

HERZEN, Aleksandr Ivánovitch. *Byloe i dumy*. Tchast 4: Moskva, Peterburg i Novgorod (1840-1847). Moscou: Khudôjestvennaia Literatura, 1958a. Versão eletrônica de Pavel Potiékhin. Disponível em: http://az.lib.ru/g/gercen_a_i/text_0130.shtml. Acesso em 22 jan. 2018.

_____. *Byloe i dumy*. Tchast 5: Parij, Itália, Parij (1847-1852). Moscou: Khudôjestvennaia Literatura, 1958b. Versão eletrônica de Pavel Potiékhin. Disponível em: http://az.lib.ru/g/gercen_a_i/text_0140.shtml. Acesso em 22 jan. 2018.

HERZEN, Alexander. "On the Development of Revolutionary Ideas in Russia". In: PARTHÉ, Kathleen (Org.). *A Herzen Reader*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 2012.

HOSKING, Geoffrey. *Russia and the Russians: From Earliest Times to 2001*. Londres: Penguin Books, 2001.

OSPOVÁT, Aleksandr Lvóvitch. K izutchiéniiu pótchvennithestvo. *Materiali i issliédovániia*, Leningrado: Naúka, T. 3, 1978.

_____. Zamiétki o pótchvennithestve. *Materiali i issliédovániia*, Leningrado: Naúka, T. 4, 1980.

OSTROWSKI, Donald. *The Povest' Vremenykh Let: An Interlinear Collation and Paradosis*. Com BIRNBAUM, David J.; LUNT, Horace G. Cambridge: Harvard Ukrainian Research Institute Publications, 2004. Disponível em: <http://hudce7.harvard.edu/~ostrowski/pvl/>. Acesso em 24 jan. 2018.

PARTHÉ, Kathleen. Introduction. In: *A Herzen Reader*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 2012.

SEDIÉLNIKOVA, Olga Víktorovna. O formirovânie potchvennitcheskikh vzgliádov v mirovozzriénii ránnego Dostoiévskogo. *Materiali i issliédovániia*. São Petersburgo: Naúka, T. 16, 2001.

SZAMUELY, Tibor. *La Tradition Russe*. Paris: Editions Stock pour la Traduction Française. 1976.

ZAKHÁROV, V. N. Pótchvennithestvo v russkoi literature: metafora kak ideologuema. *Probliémy istorítcheskoi poétiki*, Petrozavódsck, n. 10, 2012.

David Vigódski, o Tradutor*

Zoia Prestes**

Elena Beliakova***

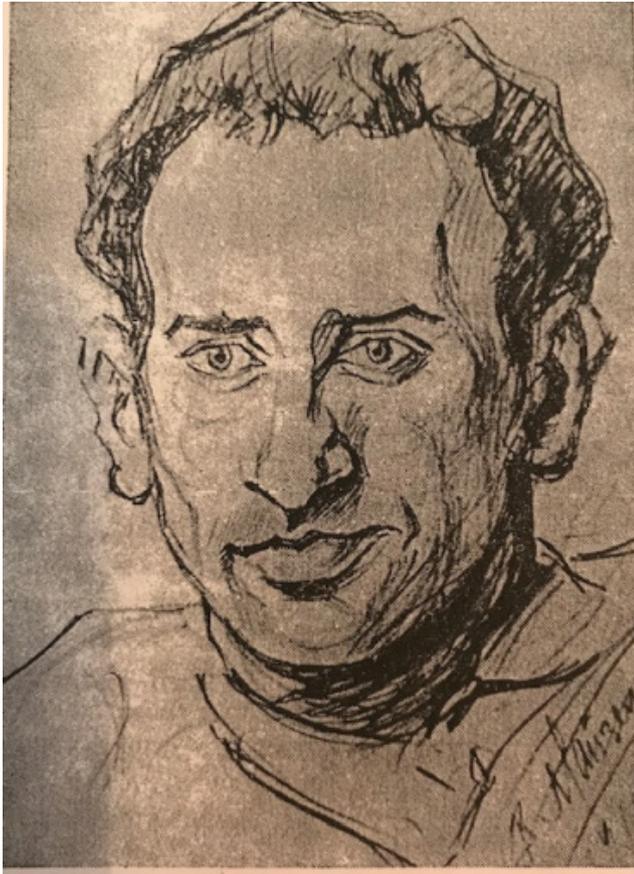
Elizabeth Tunes****

Resumo: Este artigo apresenta alguns detalhes importantes da trajetória de vida e obra do crítico literário, poeta, escritor e tradutor David Vigódski. Praticamente desconhecido no Brasil, David desempenhou um papel importante, nos primeiros anos da União Soviética, de divulgação de obras de escritores da Espanha, de Portugal e dos países da América Latina. O artigo apresenta um material encontrado em arquivos em Moscou, levanta algumas indagações a respeito da tradução do conto do escritor brasileiro Alcides Maya, que figura em uma coletânea organizada por David, e traz a tradução de um poema escrito por ele antes de morrer tragicamente.

Abstract: This article presents some important details of the life and work trajectory of literary critic, poet, writer and translator David Vigodski. Virtually unknown in Brazil, David played an important role, in the early years of the Soviet Union, in publicizing works by writers from Spain, Portugal and Latin America. This article presents material found in archives in Moscow, raises some questions about the translation of the tale of the Brazilian writer Alcides Maya, which appears in a collection organized by David and brings the translation of a poem written by him before he died tragically.

Palavras-chave: David Vigódski; Literatura brasileira; Tradução.

Keywords: David Vygodsky; Brazilian literature; Translation.



Retrato de David Vigótski
Autor V. Maizelis
Fonte: Revista Latinsakaia Amerika, Nº2, 1983

* Artigo submetido em 14 de outubro de 2019 e aprovado em 25 de outubro de 2019.

** Professora da Faculdade de Educação da Universidade Federal Fluminense zoiaprestes@yahoo.com.br

** Professora da Universidade Estatal da Cidade de Tcherepovets (Rússia) belena@metacom.ru

*** Professora da Universidade de Brasília e do Centro Universitário de Brasília bethtunes@gmail.com

O sobrenome Vigótski é bastante conhecido de pesquisadores brasileiros que estudam a teoria histórico-cultural soviética e russa. É comum, no mundo acadêmico do Brasil, encontrar textos que abordam a obra de Lev Semiônovitch Vigótski e apresentam análises de suas ideias que podem colaborar especialmente para pensar a educação e o desenvolvimento humano. Há também pesquisas com base na sua teoria com resultados apresentados em artigos de revistas ou capítulos de livros. A tradução e a publicação da obra do pensador, na Rússia, no Brasil e em outros países permanecem como objeto de estudo e despertam interesse por parte de quem pretende desvendar alguns enigmas que cercam sua trajetória de vida e sua obra, principalmente em função da deturpação de seus escritos por meio de traduções nada cuidadosas.

Lev Vigótski consagrou a primeira década de sua atividade profissional ao estudo de questões sobre a arte e à crítica, história e estética literárias, assim como à psicologia da arte. Seu importante trabalho sobre Hamlet foi escrito em 1915¹. Recentemente, soube-se que fez a tradução do conto-parábola *O resgate*, de M. I. Berditchevski, escrito originalmente em hebraico antigo. A tradução foi publicada na revista semanal *Novyi Put'*, mas permaneceu praticamente desconhecida até mesmo dos especialistas que, profissionalmente, estudam sua biografia e obra². Poucos sabem que o início desse percurso profissio-

1Cf. IVANOV, 2008.

2 Para maiores detalhes, ver Revista Teoria e Prática da Educação, Universidade Estadual de Maringá disponível em: <http://periodicos.uem.br/ojs/index.php/TeorPratEduc/issue/view/1616>.

nal foi marcadamente influenciado por David Isaakovitch Vigódski (isso mesmo, com “d”), primo de Lev Semiônovitch Vigódski³. Quem foi David Isaakovitch?

São pouquíssimas as pessoas que têm conhecimento de sua importância como tradutor e divulgador da literatura hispânica e latino-americana na União Soviética. A professora e tradutora Elena Ivanovna Beliakova⁴ foi a primeira a resgatar, em seu trabalho de doutoramento (defendido em 2002 e publicado em 2010), o nome desse latinista que traduziu para o russo e publicou na União Soviética várias obras de autores espanhóis e latino-americanos.

David Isaakovitch Vigódski nasceu no Império Russo, na cidade de Gomel (hoje Bielorrússia), no dia 23 de setembro de 1893, numa família de judeus não praticantes. Foi professor, linguista, crítico literário, tradutor e poeta.

David e Lev conviveram durante a infância, adolescência e parte da vida adulta. Por ter perdido o pai muito cedo, aos quatro anos de idade, David cresceu na família do tio (pai de Lev Semiônovitch), juntamente com oito primos.

Ele era mais velho que Lev Semionovitch [Vigótski], era uma pessoa intensa, um linguista extraordinário, filólogo. Era uma pessoa de pensamento amplo, uma alma maravilhosa, de grande inteligência e profundos conhecimentos; não era apenas um cientista, mas um amante da poesia e um pouco poeta também.

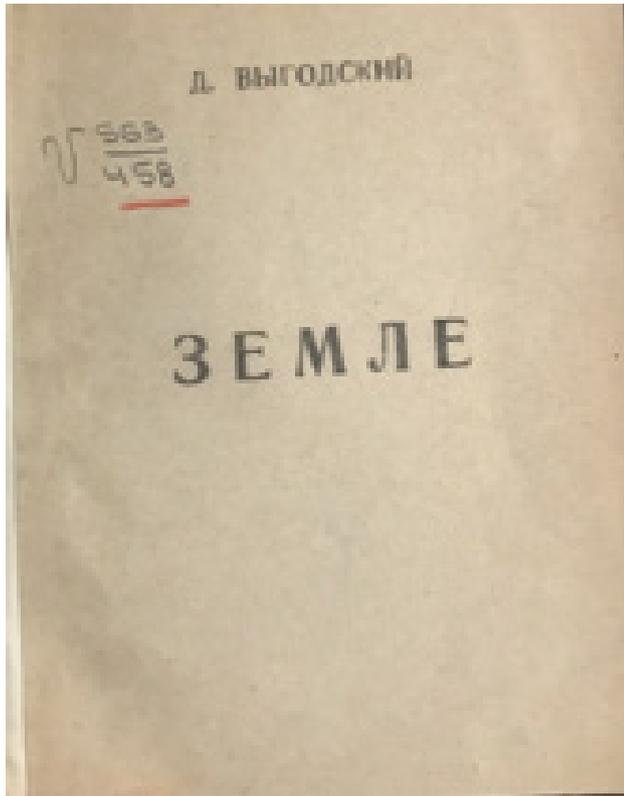
David Isaakovitch era amigo de Viktor Chklóvski e Roman Iakobson. Um registro foi feito por Marieta Chaguinian em suas memórias. Penso que, por ser uma pessoa fora de série, foi quem exerceu grande influência sobre Lev Semiônovitch.⁵

A trajetória de David teve início em 1910 como crítico literário e poeta. Era brilhante conhecedor da poesia russa, um crítico reflexivo, tendo sido o primeiro a reconhecer o valor da poesia de Anna Akhmátova, Nikolai Gumilióv e Óssip Mandelstam.

3 Para maiores detalhes ver PRESTES, 2012, pp. 29-31.

4 Tradutora de livros de Jorge Amado, Machado de Assis, Clarice Lispector, entre outros para o russo.

5 FEIGENBERG, 2000, p. 14-15.



Contracapa do livro de poesia *Zemlie (À Terra)*, de David Vigódski, 1922.
Fonte: Biblioteca Estatal da Rússia

Após terminar o ginásio com medalha de ouro, o que lhe dava a possibilidade de concorrer a uma vaga em Universidade⁶, ingressou, em 1912, na Faculdade de Física e Matemática da Universidade de Petersburgo. Porém, um ano depois, transferiu-se para a Faculdade de História e Filologia na qual se formou em 1917.

David era um homem de cultura sofisticada e de amplos conhecimentos, conhecia muitos idiomas, que aprendeu na escola e em casa. Traduziu obras de aproximadamente trinta idiomas arcaicos e novos⁷. Quando Lev Vigódski iniciou sua carreira, também como crítico literário, em 1917, seu primo já era famoso como colaborador de várias revistas, uma delas era a *Letopis*, organizada por Maksim Górkki, em 1915. Por isso, diz a lenda que, para não ser confundido com seu primo, Lev Vigódski fez a alteração de seu sobrenome, mudando-o para Vigótski.

Após a Revolução Socialista Russa, em 1917, David voltou para Gomel, sua cidade natal. Lá, lecionou latim e literatura moderna, além de escrever. Lá também, no ano de 1922, foi publicada a primeira edição de seu pequeno livro de poesias *Zemlie (À Terra)*. Naquele mesmo ano, mudou-se para Petersburgo e foi contratado pela editora *Vsemirnaia Literatura (Literatura Mundial)*.

A editora *Vsemirnaia Literatura* foi organizada um ano depois da Revolução de 1917 por Maksim Górkki. Tinha como objetivo traduzir para o russo obras significativas da literatura mundial, desde escritores da antiguidade até os contemporâneos. Lá foram organizados “estúdios” para os tradutores iniciantes de prosa e de versos de diversas línguas. A prática

⁶ Os judeus na Rússia czarista eram submetidos a inúmeros impedimentos e podiam ingressar em Universidades mediante submissão a provas, pois havia um determinado número de vagas destinado a eles. A medalha de ouro ao término do ginásio possibilitou-lhe concorrer a uma dessas vagas.

⁷ Cf. FEIGENBERG, 2000.

da tradução na escala que estava proposta requeria uma fundamentação teórica e, em vista disso, em 1919, foi publicado o livro *Princípios da tradução artística*, inaugurando, assim, a teoria da tradução e a escola de tradução artística soviética. O papel de David como o primeiro latino-americanista é incalculável, pois foram aproximadamente vinte romances traduzidos por ele de autores franceses, espanhóis, portugueses e latino-americanos, publicados em livros, coletâneas e revistas.

Apesar de as tradições de tradução entre Rússia e Brasil terem raízes no início do século XIX, com a tradução-adaptada por Aleksandr Púchkin de um trecho de *Marília de Dirceu*, de Thomaz Antônio Gonzaga, Beliakova (2010) afirma que a literatura brasileira era pouco conhecida na Rússia e nos países adjacentes que, posteriormente, compuseram a União Soviética. Prova disso é o catálogo da editora *Vsemírnaia literatura (Literatura mundial)*, que não incluía nenhuma obra de autor brasileiro.

Foi a partir dos anos 1920 que, nas relações russo-brasileiras, evidenciou-se claramente uma tendência de buscar autores ideologicamente próximos à orientação socialista. Um testemunho disso é a atividade de David Isaakvotich Vigódski, um dos fundadores da Sociedade Hispano-americana, em Leningrado. As tarefas dessa Sociedade estavam ligadas aos estudos da história, da situação política e da cultura de países da América Latina e da Espanha, assim como estabelecimento de relações entre esses países e a União Soviética. Segundo a escritora Marieta Chaguinian: “David foi a pessoa que desvendou para o leitor soviético a poesia cubana, obras de escritores da Bolívia, Venezuela, Equador, México, Brasil, sendo os artigos ou traduções que David publicava em revistas da época as únicas fontes da literatura latina e hispânica”⁸.

David correspondia-se com escritores e intelectuais da América Latina e solicitava que lhe enviassem suas obras. Em resposta a seu pedido, dirigido à Associação de Amigos da Rússia, no Brasil, muitos escritores e intelectuais brasileiros enviaram-lhe cartas de agradecimento pelo interesse em

8 CHAGUINIAN, 1964, p. 100.

divulgar a literatura brasileira no exterior. Com alguns deles, David estabeleceu relação de amizade; foi o caso de Tarsila do Amaral, Ozório César, Jorge Amado, entre outros. Sabe-se que a primeira obra de Jorge Amado traduzida foi *Cacau*, escrita em 1933 e traduzida para o espanhol em 1936, por Hector Miri. Ela foi publicada em Buenos Aires pela Editorial Claridad. Segundo Swarnakar, nesse mesmo ano, David Vigódski a teria traduzido e publicado em Leningrado⁹. Em estudos literários brasileiros, costuma-se dizer que obras de Jorge Amado foram traduzidas pela primeira vez para o russo ainda em 1935. Contudo, não foi possível encontrar qualquer vestígio dessas traduções. Tudo indica que os leitores soviéticos conheceram a obra de Jorge Amado quatorze anos depois da primeira menção a ele na imprensa soviética, quando a editora de literatura estrangeira publicou a tradução do romance *São Jorge de Ilhéus*, em 1948. Talvez o poema de Mário de Andrade, *O rebanho*, tenha sido a primeira obra brasileira traduzida por David Isaakovitch Vigódski. Ele foi publicado, em 1933, na Revista *Krásnaia Nov (Novidade Vermelha)*. No entanto, a poesia modernista não despertou a simpatia nos leitores russos¹⁰.

Também pertence à pena de David Vigódski o verbete “Literatura Brasileira” para a primeira edição da *Grande Enciclopédia Soviética*¹¹ (Tomo 7, p. 318), uma obra hercúlea, que começou a ser publicada em 1926 e teve seus 65 tomos finalizados em 1947. Realizada a múltiplas mãos por pessoas que participaram do processo revolucionário na Rússia e pertenciam à elite intelectual da época, constam na lista de principais redatores nomes como o de Nikolai Burrarin, Valerian Kuibichev, Viatcheslav Molotov, Gleb Krjijanovski, apenas para citar alguns. Anatoli Lunatchárski – primeiro Comissário do Povo para a Educação na URSS – também participou do projeto como res-

9 SWARNAKAR, 2014, p. 21.

10 Cf. BELIAKOVA, 2010. Para maiores detalhes ver também PRESTES, 2012.

11 Sabedor de nossas curiosidades por David Vigódski, no início de 2018, o Professor Vladimir Sobkin – organizador e responsável pela edição dos dois primeiros volumes da Obra Completa de Lev Vigótski na Rússia – enviou-nos de presente um material precioso que ajuda a conhecer melhor o trabalho de divulgação da literatura latino-americana e hispânica realizado por David na década de 1920, na União Soviética.

БРАЗИЛЬСКАЯ ЛИТЕРАТУРА, возникла в 16 веке как ответвление португальской, но очень скоро стала отделяться от своей литературной метрополии. Этому способствовали экономические и этнографические условия жизни в Бразилии, столь отличные от европейских. Б. л., языком к-рой является португальский, сложилась на культурной и психологической почве трех рас: европейцы перемешались в Бразилии с туземными индейскими племенами и привезенными в Ю. Америку в огромном количестве неграми. Начальный период Б. л., имеющий по преимуществу миссионерский и просветительный характер, представляет незначительный интерес. Первой крупной фигурой в Б. л. является Грегориу де Маттуж (Gregorio de Mattos), поэт-сатирик второй половины 17 века. Он уже чувствует себя бразильским писателем, выступает за независимость Бразилии и одновременно против господства католической церкви. Идея освобождения от влияния метрополии, всячески эксплуатировавшей Бразилию как колонию, получила свое дальнейшее развитие в творчестве группы поэтов провинции Минаж (poetas mineiros). Они создали самостоятельный эпос, материалом для к-рого послужили туземные сказания, и оригинальную лирику. Самым талантливым лирическим поэтом этой группы был Гонзага (Thomaz Antonio Gonzaga, 1744—1809). С начала 19 века, в связи с распространением франц. влияния в Европе, начинается период влияния франц. литературы. Особенно обильные плоды дает в Бразилии романтизм; самого видного представителя этого направления Магальяша (Domingo José Gonçalves de Magalhaes, 1811—82) бразильцы до сих

магальяша (Domingo José Gonçalves de Magalhaes, 1811—82) бразильцы до сих пор считают своим крупнейшим поэтом и драматургом. Второе место в ряду бразильских романтиков занимает его младший современник Гонсальвес Диаш (Antonio Gonçalves Diaz, 1824—64). В 19 веке выдвигаются талантливые прозаики: Жозе де Аленкар (José de Alencar), Бернарду Гимараи (Bernardo Guimaraes), Мачаду де Ассис (Machado de Assis), Сальвадор де Мендонса (Salvador de Mendonza) и др. За этой плеядой следует группа современных бразильских писателей, к-рые довели бразильскую прозу до высокой степени художественности: Афонсу Аринуж (Afonso Arinos), Коелью Нетту (Coelho Netto), Алсидез Майя (Alcides Maya) и совсем молодые Альберту Ранхел (Alberto Rangel), Афраиу Пейшоту (Afraio Peixoto). Это все бытописатели с большим и свежим материалом и глубоким интересом к социальным проблемам. В их произведениях ярко отразилась борьба между крупными аграриями и мелкими фермерами в Бразилии. Такой же расцвет наблюдается с начала нынешнего века и в области поэзии. Первыми в ряду поэтов следует назвать Альберту де Оливейра (Alberto de Oliveira), крупнейшего бразильского лирика за последнее пятидесятилетие, неоклассика Жозе Альбану (José Albano), а также Марну де Аленкар (Mario de Alencar), пользующегося репутацией первоклассного стилиста. К группе более молодых поэтов принадлежат Гильерм де

Алмейда (Guilherme de Almeida), придающий стиху исключительное разнообразие и музыкальность, элегик Мануел Бандейра (Manuel Bandeira) и Мартинуш Фонтеш (Martinos Fontes), избранный в 1925 членом Лиссабонской академии.

Давно, как было указано, прекратилась зависимость Б. л. от португальской. Скорее мы наблюдаем обратное явление: культурная гегемония (следовательно и гегемония литературная) переходит к Бразилии. Объясняется это, с одной стороны, тем, что по количеству населения Бразилия превосходит Португалию в 4 раза, с другой—и несравненно лучшими экономич. и социально-политич. условиями жизни в Бразилии.

Litt.: Wolf F., Le Brésil littéraire, B., 1863; Pinheiro Fernandes, Curso de literatura nacional, Rio de Janeiro, 1878; Romero Sylvio, Historia da litteratura Brasileira, 2 vls, Rio de Janeiro, 1909; Lima s Oliveira, Aspectos da litteratura colonial Brasileira, Lpz., 1896; Magalhaes Valentin, A litteratura Brasileira, Lisboa, 1897 (с автологией); Madeira y Albuquerque J., de, La litterature brésilienne et la France, «La Revue», LX, 1913; Goideberg J., Brazilian literature, N. Y., 1922; Cunha Tristão, de, Lettres brésiennes, «Mercure de France», VII, 1922; Lebesgue Philéas, Le génie poétique brésilien, «Revue de l'Amérique Latine», XII, 1926, № 56. Много материалов по истории Б. л. дает в своей «Revista» Academia Brasileira de letras, Rio de Janeiro. Д. Выгодский.

Reprodução do verbete *Literatura Brasileira* elaborado por David Vigódski.

Fonte: Bolchaia Sovietskaia Enciclopedia (Grande Enciclopedia Soviética), Tomo 7, 1927.

ponsável pelos verbetes sobre a arte teatral. Provavelmente, quem solicitou a David a elaboração dos verbetes sobre literatura latino-hispânica e brasileira foi o responsável pela seção de literatura estrangeira – Piotr Semiônovitch Kogan. Sabe-se também que David era muito próximo de Nikolai Burrarin – um dos principais redatores da enciclopédia. Por isso, o convite também pode ter vindo deste.

Apesar de ter sido um grande divulgador da literatura latino-americana na União Soviética, David ainda é praticamente desconhecido na América Latina. Além do já mencionado verbete sobre *Literatura Brasileira* (fig. p.30) para a referida *Enciclopédia*, no tomo 29 da mesma coleção, ele foi responsável também pelo verbete sobre literatura hispano-americana (T. 29, pp. 531-535) e hispânica (T. 29, pp. 535-546). Um fato curioso é que seu famoso primo, Lev, também colaborou para a Enciclopédia com verbetes sobre pensadores do campo da psicologia (Tomo 7, p. 433).

Tradução do verbete *Literatura Brasileira*¹²:

A Literatura Brasileira surgiu no século 16 como um ramo da portuguesa, porém, rapidamente começou a se desvincular da sua metrópole literária. Isso foi possível graças às condições econômicas e etnográficas da vida no Brasil, tão diferentes das europeias. A L.b., que tem como idioma o português, formou-se na base cultural e psicológica de três raças: os europeus se misturaram no Brasil com os índios de tribos nativas e com os negros trazidos em grandes quantidades para a América do Sul. O período inicial da L. b., que tinha, predominantemente, um caráter missionário e educativo, é pouco interessante. A primeira grande figura da L. b. é Gregório de Mattos, poeta-satírico da segunda metade do século 17. Ele já se sentia como escritor brasileiro e lutou pela independência do Brasil e, ao mesmo tempo, contra a dominação da igreja católica. A ideia de libertação da influência da metrópole que explorava de todas as maneiras o Brasil Colônia floresceu, posteriormente, na obra de um grupo de poetas da província de Minas (poetas mineiros). Eles criaram o seu poema épico e uma obra lírica original com o material de narrativas das tribos nativas. O mais talentoso poeta lírico desse grupo foi Thomaz Antônio Gonzaga (1744-

¹² Tradução do russo para o português das autoras.

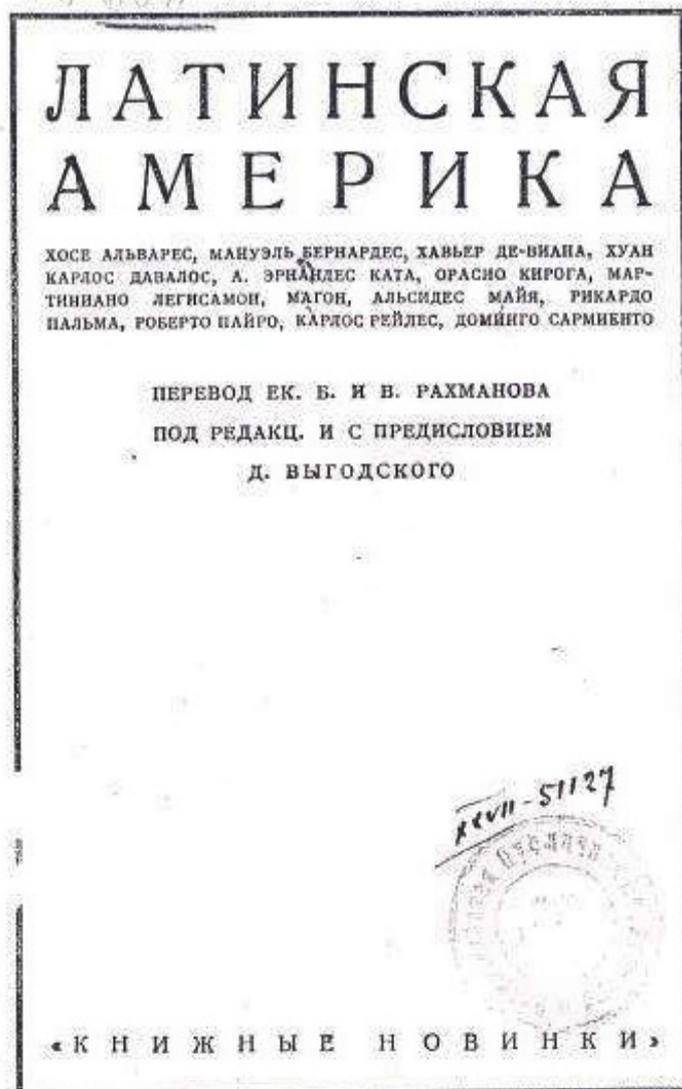
1809). No início do século 19, em função da influência francesa na Europa, teve início a influência da literatura francesa. O romantismo foi especialmente frutífero no Brasil; o representante mais destacado dessa corrente foi Domingo José Gonçalves de Magalhães (1811-1882). Os brasileiros consideram-no até hoje como um dos seus maiores poetas e dramaturgos. Entre os românticos brasileiros, o segundo lugar é ocupado pelo mais jovem contemporâneo de Magalhães, Gonçalves Dias (1824-1864). No século 19, surgiram talentosos prosaístas: José de Alencar, Bernardo Guimarães, Machado de Assis, Salvador de Mendonza, entre outros. Depois dessa constelação, emergiu um grupo de escritores brasileiros contemporâneos que elevaram a prosa brasileira ao mais alto grau artístico: Afonso Arinos, Coelho Netto, Alcides Maya, e os bem jovens Alberto Rangel e Afrânio Peixoto. São todos escritores que descrevem o cotidiano brasileiro e apresentam um material extenso, atual e interessante sobre os problemas sociais. Nas obras expressou-se claramente a luta entre grandes latifundiários e pequenos proprietários de terras no Brasil. O mesmo florescimento pode ser também observado no início do século atual [20], no campo da poesia. O primeiro a ser nomeado entre os poetas é Alberto Oliveira, grandioso lírico brasileiro dos últimos cinquenta anos; também o neoclássico José Albano, assim como Mário de Alencar, que guarda a reputação de um estilista de primeira. Ao grupo de poetas mais jovens pertence Guilherme de Almeida, que atribuía ao verso uma diversidade e uma musicalidade ímpares, o helenista Manuel Bandeira e Martins Fontes, eleito em 1925 para a Academia de Lisboa.

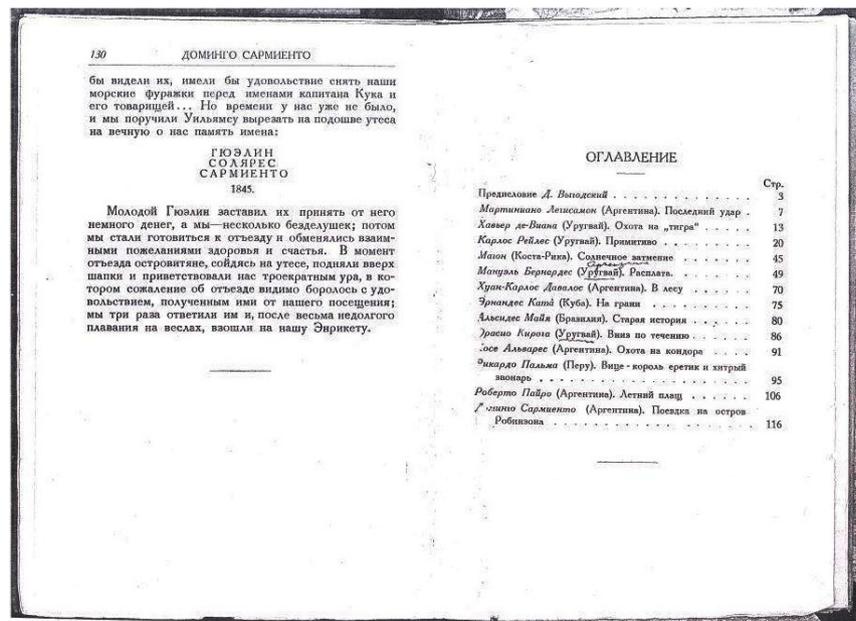
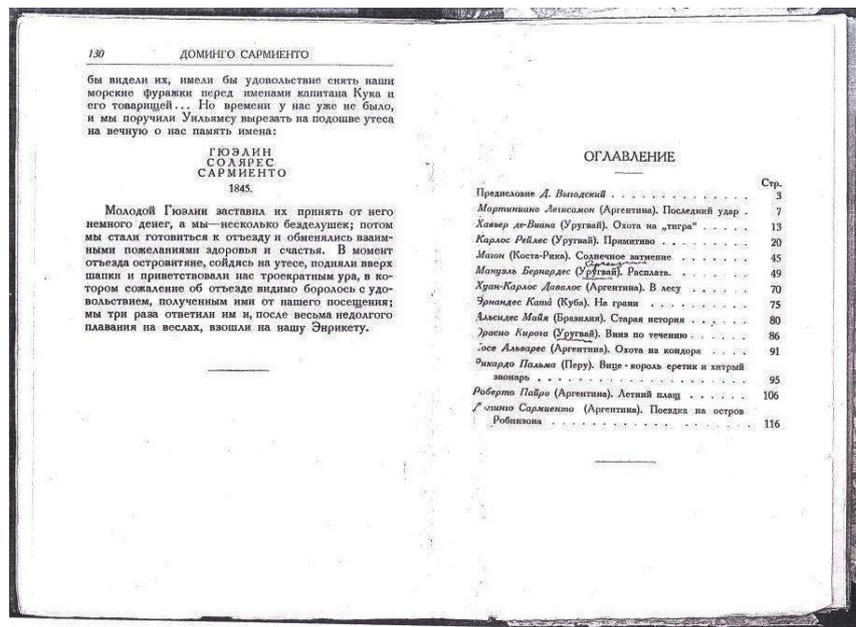
Há muito tempo, como já foi dito, a L. b. deixou de ser dependente da portuguesa. Ou melhor, estamos observando um fenômeno inverso: a hegemonia cultural (consequentemente, a hegemonia literária) está passando para o Brasil. Isso pode ser explicado, por um lado, pelo número de habitantes que, no Brasil, ultrapassa em 4 vezes o de Portugal, e, por outro, pelas condições de vida econômicas, sociais e políticas, incomparavelmente melhores no Brasil.

Seguindo o texto do verbete, o autor transcreve a lista de referências¹³ bibliográficas em que se baseou para a elaboração do texto e, ao fim dela, assina: *D. Vigódski*.

13 Como as referências estão em português, logo após o verbete, consideramos desnecessário transcrevê-las.

Ao ler o verbete, chamam a atenção os nomes de poetas e escritores brasileiros citados. Entre eles, há aqueles bem famosos e conhecidos e outros nem tanto, como, por exemplo, Alcides Maya. Além de figurar no verbete, há uma coletânea de contos organizada e prefaciada por David em que foi incluído um conto de Maya, que recebeu, no russo, o título *Staraia istoria (Velho conto)* e foi publicado na coletânea *Latinskaia Amerika (América Latina)*, S/D, pela editora *Knjnie novinki*, de Leningrado.





Reprodução da capa e do sumário da coletânea *Latinskaia Amerika* em que figura o conto de Alcides Maya. Apesar de aparecer o ano de 1929, grafado à mão, essa data se refere a outra produção de Vigódski.
Fonte: Biblioteca da Universidade de Moscou (Rússia)

Não há como negar a curiosidade de saber os motivos que levaram David a traduzir e publicar Alcides Maya. Conforme Masina, a obra de Maya espelha a realidade com

(...) histórias do bandido bom, da prostituta infeliz e pura, casos de crueldade e vingança, de perdas e saudade, paixão e morte. [...]

Além da denúncia da exclusão social, do êxodo rural, da injustiça contra os pobres, da prepotência dos mandatários locais, Maya percebeu o sofrimento das pessoas, arruinadas e miseráveis, privadas da dignidade¹⁴.

Teria sido essa a razão que levou David a entender que o conto traduzido poderia interessar ao leitor russo? Ou, ainda, será que desejava esclarecer ao leitor russo que a América era plena de riqueza e diversidade cultural e significava muito mais que apenas os Estados Unidos da América, equívoco não infrequente na Rússia? Se for levado em conta que Maya empenhava-se “em registrar no mapa do Brasil uma região convulsionada e tensa, preterida pelos centros hegemônicos”, essa possibilidade é autorizada, dado que David aponta na *Introdução* à coletânea:

(...) No entanto, no continente americano existem 15 países que ficam indignados, e com razão, com essa terminologia. São países que se formaram das colonizações espanhola e portuguesa e que se desprenderam definitivamente de suas metrópoles no início do século passado, vivendo, há tempos, sua vida independente, apesar de serem submetidos a permanentes tentativas de intromissão por parte de “grandes” potências, em primeiro lugar, dos Estados Unidos¹⁵.

Quanto ao acesso ao conto não é difícil de explicar. É possível supor que ele tenha recebido um dos livros de Alcides Maya em resposta a pedidos feitos em correspondências trocadas com intelectuais brasileiros.

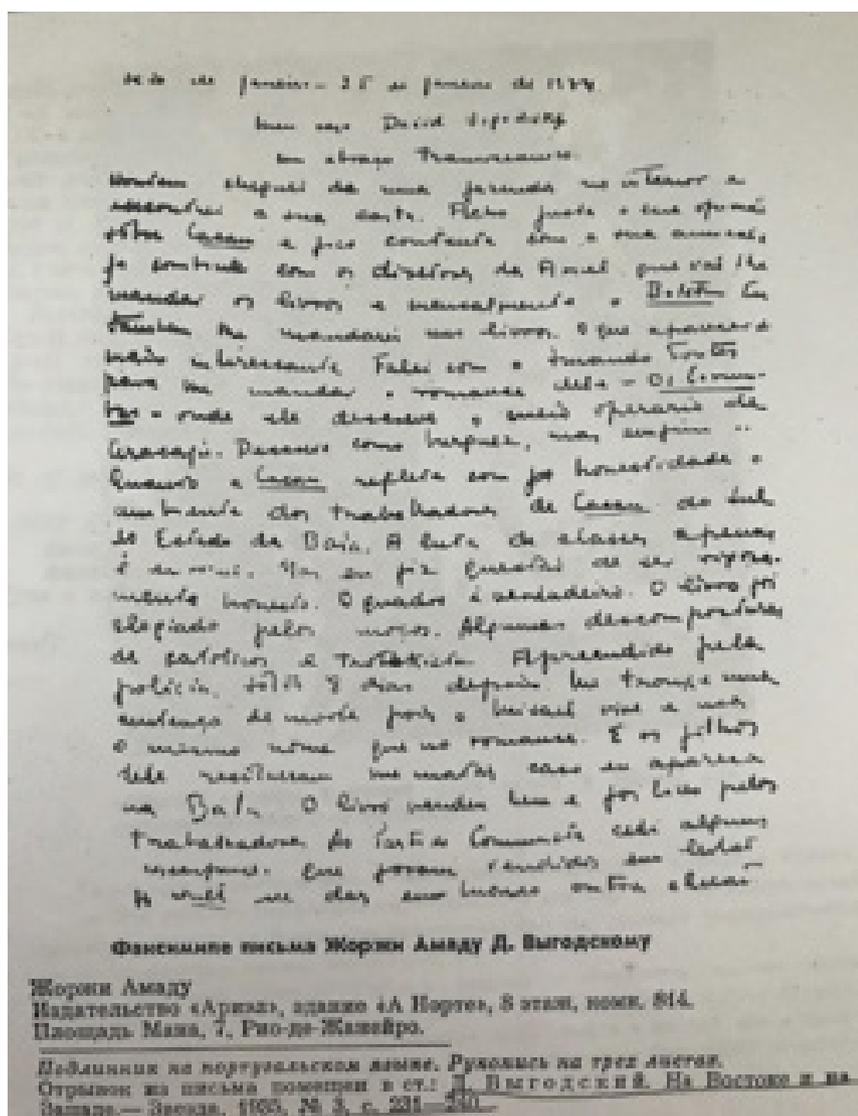
A Revista *Latinskaia Amerika*¹⁶, editada na União Soviética desde 1969, publicou nos números 2 e 4, de 1983, parte da correspondência de David com escritores latino-americanos,

14 MASINA, 2004, s/p.

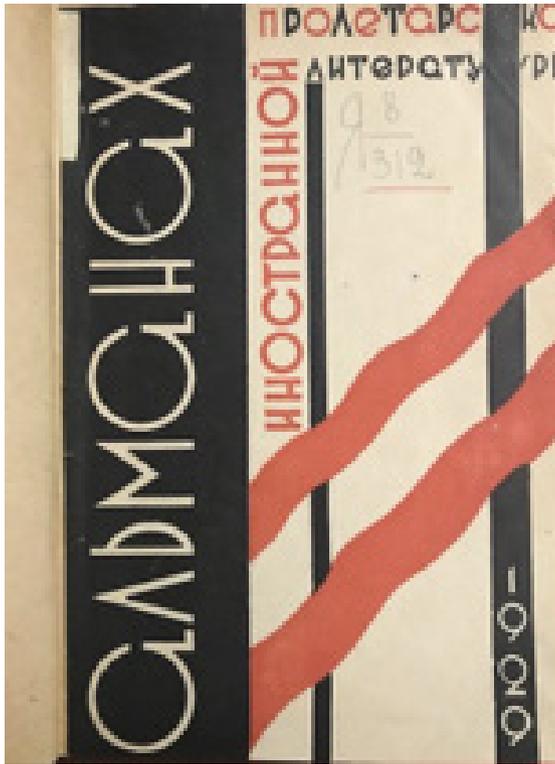
15 VIGODSKI, s/d, p. 5.

16 LUKIN, 1983.

entre os quais estão Nicolás Guillén Jorge Amado, Jorge Icaza, Octavio Paz, Jorge Luis Borges, Mario de Andrade. De acordo com Lukin, David Vigódski guardava grande carinho pelas cartas que recebia de seus colegas latino-americanos e, talvez por isso, em 1935, começou a dialogar com a editora *Sovietski pisatel'* (*Escritor soviético*) a respeito da possibilidade de publicar o livro *correspondência com a América*. Porém, essa ideia permaneceu apenas no campo do desejo e não foi concretizada.



Reprodução de trecho da carta de Jorge Amado para David Vigódski publicada na Revista Latinskaia Amerika, 1983, n. 2, p. 129. O original da carta foi publicado em VIGODSKI, D. Na Vostoke i na Zapade (No Oriente e no Ocidente), 1935, n. 3, p. 231-240. Fonte: Revista Latinskaia Amerika, 1983, n. 2, p. 129.



Capa e contracapa do Almanaque de Literatura Proletária Estrangeira. Fonte: Biblioteca Estatal da Rússia



Outra produção muito interessante de David Vigódski foi o *Almanaque de Literatura proletária estrangeira*, organizado também em 1929. Na apresentação da obra, discute o que é a literatura proletária e diz:

A literatura proletária, em um curto espaço de tempo, transformou-se em um fenômeno significativo, também cresceu rapidamente e já conta com inúmeras conquistas, mas ainda é objeto de ataques covardes por parte da imprensa burguesa do Ocidente.

(...) O que é a literatura proletária? Ela existe? É possível? Não seria simplesmente uma literatura "humana"? Será que é literatura? Será que o proletariado é capaz de algo mais do que fazer folhetos e cartazes? Finalmente, o que é a classe operária? Existe uma classe assim? Eis quantas questões elaboram as mentes de escritores burgueses e nem sempre essas perguntas recebem uma resposta positiva. Frequentemente, essas dúvidas atormentam não apenas os inimigos do proletariado, mas também escritores que são sinceramente simpáticos a ele¹⁷.

17 VIGODSKI, 1929, p. 3.

Esse é o início do prefácio de David Vigódski ao *Almanaque* que publicou obras de diversos autores do campo da esquerda, traduzidas por ele e sua esposa. É interessante destacar que, naquela publicação, figuraram nomes de autores de diversos países. Os escritores Antônio Arrais (1903-1962), da Venezuela, e Germán List Arzubide (1898-1998), do México, representaram a América Latina.

É impossível não reconhecer o papel de David Vigódski na revelação da literatura latino-americana, em especial a brasileira, para os leitores soviéticos. Foi ele que apresentou ao leitor soviético o jovem romancista brasileiro Jorge Amado, pois leu seus primeiros romances no 5º número da Revista *Internatsionalnaia Literatura (Literatura Internacional)*, em 1934, e publicou notas sobre o lançamento dos livros *Cacau* e *Suor*, qualificando-os como “revolucionários”¹⁸.

A vida e as atividades de David Vigódski foram interrompidas no período de repressões do governo de Stalin. Além dele, muitos outros ativistas da cultura foram vitimados. David foi preso no dia 14 de fevereiro de 1938, acusado de participar de preparação de atos terroristas no processo que ganhou o nome de *Tradutores*. A acusação referia-se a atividades de David na Sociedade Hispano-americana, que supostamente organizava “reuniões ilegais em que se faziam críticas aos eventos do Partido Comunista e do Governo Soviético”. Muitos amigos e colegas de David escreveram cartas para os dirigentes do Estado, atestando a fidelidade de David nos serviços prestados em prol da União Soviética. Porém, em Resolução do colegiado do Comissariado do Povo das Relações Interiores de 23 de julho de 1940, David foi condenado a 5 anos de trabalhos no Gulag, campo de trabalho corretivo.

Emma Vigodskaia, esposa de David, recebeu suas cartas escritas até o dia 22 de julho de 1943. No dia 27 de julho do mesmo ano, o coração do tradutor parou de bater. Em 1957, após a morte de Stalin, David foi reabilitado e sua condenação anulada.

Marieta Chaguinian (1964) publicou, em seu artigo sobre David, um poema escrito por ele um ano e meio antes de morrer e

18 Cf. BELIAKOVA, 2010.

que foi entregue à família do tradutor após a sua reabilitação. Em homenagem a esse homem incrível, que ainda permanece desconhecido em muitos países, mas graças a quem a literatura latino-americana foi difundida na União Soviética, traduzimos este, quem sabe, último poema escrito por ele.

Em 1977, o departamento de manuscritos e de livros raros da Biblioteca Pública Estatal Saltikov-Schedrin recebeu o arquivo pessoal de David Vigódski, conservado por seu filho e composto por mais de mil unidades de peças (livros e cartas).

À Pátria

Todo dia, as folhas de jornais
Atormentam os sonhos aprisionados,
A vida das pessoas passa
E há tempo não faço parte dela.
Nítidos, quase visíveis,
Partem do meu peito
Os restos da minha vida
Dispensáveis à Pátria minha.

Como seria doce morrer
Se a Pátria, feito uma mãe,
De olhos turvos de lágrimas,
Se curvasse em silêncio sobre mim,
E com suas mãos macias
Refrescasse a testa em chama
E recebesse, na hora da despedida,
Meu último suspiro.

Mas, temo ir para a escuridão
Abandonado e sozinho,
Sabendo que a mais querida,
Por mais que chame e suplique
Não lançará com olhos claros de amor
O olhar fixo sobre o leito.
E que apenas o ódio e o mal
Serão companheiros até a morte.

Oh, Pátria! Pela última vez,
Enquanto a lucidez vigora,

Juro com o último voo do pensamento,
Salvo do aniquilamento,
Juro com as lágrimas dependuradas
Nos cantos dos olhos foscas,
Que fui fiel ao meu país
E fiel a ele saio da vida.

Não, eu não mereço esse castigo
Dado por você a mim.
Grisalho e no exílio
Eu juro, oh, Pátria, sou seu, sou seu!

Referências Bibliográficas

- BELIAKOVA, E. I. *"Russki" Amado i brazilskaia literatura v Rossii*. Moskva: Institut latinskoi ameriki, 2010.
- CHAGUINIAN, M. *Stranitsi prochlogo*. Em: Nach Sovremennik, Nº 8. Moskva: 1964, p. 98-100.
- FEIGENBERG, I. *Ot Gomelia do Moskvi: natchalo tvortcheskogo puti Lva Vigotskogo, iz vospominani Semiona Dobkina*. New York: The Edwin Mellen Press, 2000.
- IVANOV, V. V. *Comentario*. In: VYGOTSKY, L. *Psicologia del arte*. Tradução de Carles Roche. Buenos Aires: Paidós, 2008.
- LUKIN, B. V. *Iz arhrivov Davida Vigodskogo*. Em: Latinskaia Amerika, Nº 2, 1983, p. 119-130.
- _____. *Iz arhrivov Davida Vigodskogo*. Em: Latinskaia Amerika, Nº 4, 1983, p. 73-92.
- MASINA, L. S. S. *O pampa revisitado: em dia com Alcides Maya*. Em: Revista Thule, Dinâmica de la Religiosidad en América Latina, Porto Alegre: 2004, p. 123-128.
- PRESTES, Z. *Quando não é quase a mesma coisa: traduções de Lev Semionovitch Vigótski no Brasil*. Campinas: Autores Associados, 2012.
- SWARNAKAR, Sudha. *Jorge, Internacionalmente Amado*. Em: Sudha Swanarkar; Ediliane L. L. de Figueiredo e Patricia Gomes Germano (Orgs.) *Nova leitura crítica de Jorge Amado*.

Campina Grande: EDUEPB, 2014, p.15-33.

URSS. *Bolchaia Sovetskaia Entsiclopedia*. (Coletivo de autores). Moskva: 1927, Tomo 7, p. 318-319.

VIGODSKI, D. *Zemlie*. Gomel: Gompetchat, 1922.

----- . *Latinskaia Amerika*. Moskva: Knijnie Novinki: S/D.

----- . *Almanarkh proletarskoiu literaturi*. Leningrad: *Krasnaia gazeta*, 1929.

A literatura russa da emigração: o caso Búnin*

Arlete Cavaliere**

Resumo: A vida e a obra de Ivan Búnin encarnam um dos dilemas essenciais da emigração russa: a obstinação em salvaguardar a herança e a unidade cultural russas, aliada, porém, a um processo contínuo e irreversível de integração progressiva e dinâmica em outro contexto artístico e cultural. Uma análise detida de seus textos narrativos nos encaminha, para além dos cânones da “grande” literatura russa do século XIX, a uma textualidade aberta a experimentações da modernidade, sempre a preservar uma espécie de russidade essencial.

Abstract: Ivan Bunin’s life and work embody one of the essential dilemmas of Russian emigration: the determination to safeguard the Russian cultural heritage and its unity, combined with a continuous, irreversible process of progressive and dynamic integration into a different artistic and cultural context. A close analysis of his narrative texts leads us, beyond the canons of ‘great’ nineteenth-century Russian literature, to a textuality that is open to modernity’s experimentation, while always preserving a certain essential “Russianness.”

Palavras chaves: Búnin; Literatura russa; Emigração russa.
Keywords: Bunin; Russian literature; Russian emigration.

* Artigo submetido em 22 de novembro de 2019 e aprovado em 03 de dezembro de 2019.

** Arlete Cavaliere é professora titular da área de Língua e Literatura Russa da USP. É autora de vários livros, entre eles *Antologia do Humor Russo* (org. Editora 34, 2018); *O inspetor geral de Gógol-Meyerhold: um espetáculo síntese* (Perspectiva, 1996); *Teatro russo: percurso para um estudo da paródia e do grotesco* (Humanitas, 2009).

O fenômeno da emigração russa ao longo do século XX e, em particular, o da literatura russa da emigração, já estudados sob vários aspectos pela crítica e pela história literária russa e ocidental, parecem demandar, ainda hoje, renovadas abordagens. Os materiais bibliográficos, e mesmo biográficos, são ainda fragmentários, em razão da perda ou da destruição de muitos deles. Muitos testemunhos de memorialistas, não raras vezes, apresentam visões parciais, unilaterais ou subjetivas. Cabe, talvez, em seu quase centenário, tentar iluminar as sombras que ainda recobrem esse processo coletivo e individual da diáspora russa, cujas características e especificidades resistem a generalizações ou simplificações, que marcaram por vezes a crítica e a história literária russa e soviética.

Esse intrincado processo, a integrar, de certo modo, o exílio da *inteliguêntsia* russa, não deve ser analisado como um único e uniforme evento histórico ao longo do século XX. Acontecimentos políticos e sociais diferenciados determinaram na Rússia (e depois, na União Soviética) a ocorrência de várias ondas de emigração para o exterior. Assim, as quatro principais ondas sucessivas da emigração russa ao longo do século XX, quais sejam, a primeira onda nos anos de 1920, a segunda nos anos 1940, a terceira nos anos de 1970-1980 e a quarta nos anos de 1990, apresentam motivações plurais em cada uma delas, a promover desdobramentos distintos, e muitas vezes opostos entre si, quer no interior de uma coletividade ou mesmo de determinadas individualidades. No entanto, essas ondas de emigração, a despeito de suas grandes diferenças demográficas, sociológicas e culturais, resultaram em um processo uno e orgânico, que promoveu, afinal, uma revitalização da razão de ser da cultura russa emigrada, cujos fundamentos essenciais se constituem desde a primeira onda.

Embora unificada em um mesmo movimento do êxodo provocado pela tomada do poder pelos bolcheviques, em 1917, e pela guerra civil que se seguiu, quando milhares de russos deixaram a sua pátria (estima-se que ao final da Guerra Civil quase um milhão de pessoas oriundas do império russo se encontrava fora das fronteiras da recém-criada União Soviética), podemos identificar no interior da primeira onda de emigração russa uma diversidade imensa de interesses e de opiniões veiculados por núcleos de intelectuais, artistas e cientistas russos exilados em capitais da Europa Ocidental, como Paris, Berlim ou Praga. Observa-se o surgimento de inúmeras publicações e de periódicos russos, que invadem a imprensa estrangeira, especialmente em Paris, entre 1919 e 1930, em que eram publicados não apenas obras literárias produzidas na emigração, mas também artigos dedicados à crítica literária, a questões políticas e filosóficas. Lembremos, como exemplo, apenas alguns títulos: os jornais *Dernières Nouvelles (Poslédnie Novosti)* e *Renaissance (Vozrosdenie)*, de Paris, e as revistas (*tolstye jurnaly - grosses revues*) como *Annales contemporaines (Sovremennie zapíski)*, de Paris, *Volonté de la Russie (Volya Rossii)*, de Praga.

Certamente, a construção de uma espécie de micro-sociedade russa autônoma, como ocorre, por exemplo, na França nos anos de 1920, quando a comunidade emigrada é reconhecida pelos franceses como uma parte representativa da chamada “Rússia branca”, resistente ao poder soviético recém-constituído, permitirá a esses apátridas gozar de uma liberdade pessoal e coletiva até então desconhecida por eles.

Mas é preciso também lembrar, acompanhando neste ponto os estudos pioneiros do estudioso Leonid Livak,¹ que o fenômeno da emigração russa da primeira onda não se constrói apenas por cidadãos que não aceitavam o Bolchevismo, mas também por aqueles que, ignorando o novo regime soviético, buscavam simplesmente uma vida nova além das fronteiras da Rússia, afastados das privações impostas em sua pátria. Dessa forma, nos anos de 1920, parece não existir ainda

1 Cf. bibliografia no final do artigo.

de modo nítido uma linha divisória entre os emigrados e os cidadãos soviéticos que simplesmente viajavam ou que, por circunstâncias diversas, residiam no exterior. A cisão entre o cidadão russo emigrado e o cidadão soviético tornou-se bem mais acentuada nos anos de 1930, quando a cultura soviética e a cultura russa na emigração acabam por se constituir como polos francamente opostos.

Assim, a emigração russa dos anos de 1920 e 1930, sobre a qual o presente artigo procura se deter, constitui um fenômeno *sui generis*, a instaurar uma era importante da história cultural russa, com reverberações significativas na própria evolução cultural e intelectual do Ocidente entre as duas guerras mundiais. De modo geral, três grupos de escritores representam a literatura da primeira onda da emigração na França: aqueles já maduros e consagrados internacionalmente (Ivan Búnin, Dmítri Merejkóvski, Konstantin Balmont), aqueles que começavam a solidificar suas carreiras na época da Revolução Russa de 1917 (Gueórgui Ivánov, Mark Adánov, Gueorgui Adamóvitch, entre outros) e os mais jovens, que se tornam escritores no exterior (Nina Berbérova, Iuri Félsen, Boris Poplávski, entre outros). Esses nomes conformam, por assim dizer, o núcleo central da atividade literária e das tendências estéticas da literatura russa emigrada nesse período, assim como de sua contribuição ao ocidente literário: se por um lado observa-se no exílio por parte da primeira geração um fluxo de continuação da tradição clássica literária da Rússia pré-revolucionária, não se pode desprezar o fato de que uma jovem geração em contato com o novo contexto cultural e artístico europeu ousava certo grau de experimentalismo e inovação.

Como bem mostra o estudioso Marc Raeff em um brilhante ensaio intitulado “La culture russe et l’émigration”,² podemos resumir os traços distintivos da emigração russa da seguinte forma:

elle était très nombreuse; elle comptait une masse importante et critique de personnalités créatrices; une partie non négligeable de ses membres faisait preuve d’un intérêt vital pour le domaine culturel – instruction, littérature, exposi-

2 FAYARD, 1988, p. 62.

tions, spectacles théâtraux et musicaux. Elle se voyait comme un prolongement de la Russie, tant historiquement que géographiquement. Elle maintenait des contacts étroits et des rapports épistolaires entre les divers centres de sa diaspora. La diversité politique et sociale de ses membres assurait un vaste éventail d'idéologies, d'intérêts intellectuels, de goûts, qui permettaient la floraison de 'centaines de fleurs' dans ses jardins culturels et artistique.

É por entre um desses jardins culturais semeados pela emigração russa, a Paris dos anos de 1920-1930, que proponho lançar um olhar oblíquo à figura de Ivan Búnin (1870-1953).

Considerado um dos representantes maiores da primeira onda da emigração russa, Búnin constitui, talvez, a imagem emblemática das próprias contradições internas da literatura da emigração. Apesar da polêmica criada na própria comunidade literária russa, a respeito do Prêmio Nobel a ele outorgado, em 1933, (Merejkóvski e até mesmo Górkki não seriam mais conhecidos do grande público, ou talvez até melhores escritores?...), certamente a conquista de Búnin significou também o triunfo da emigração e da "alma russa" genuína e livre, a se impor sobre o novo homem soviético, representado, por exemplo, por Górkki, também cotado para o prêmio.

A Revolução de Outubro, sentida por Búnin como uma catástrofe e como a derrocada da sua Rússia natal e de suas raízes culturais plantadas na tradição do campo e da natureza russa, significou também a interrupção do fluxo de sua atividade literária. Em 1918, ele se transfere de Moscou para Odessa, cidade ainda não submetida ao poder dos bolcheviques, de onde partiria em definitivo com sua mulher, Vera Murometsova, em janeiro de 1920, a bordo do pequeno navio francês Patras, lotado de imigrantes. Ainda em 1920, depois de passar pela Turquia e Bulgária, o casal se estabelece em Paris, um dos centros nevrálgicos da emigração russa. A presença respeitada do escritor em solo europeu chama a atenção de escritores não russos, como Romain Rolland e André Gide, D.H. Lawrence, Virginia Woolf, Thomas Mann.

A crítica costuma dividir a carreira literária de Búnin em duas fases: os anos vividos na Rússia, quando produz aproxi-

madamente a metade de seus escritos, e a segunda e última fase de sua vida, vivida no exílio, quando escreve a derradeira parte de sua obra. Certo viés da crítica chegou a ponderar que os textos de Búnin escritos entre 1920 e 1930 seriam, talvez, de melhor qualidade artística do que as obras escritas antes da Revolução, avaliação bastante discutível. Apesar de iniciar a sua carreira como poeta (seus poemas apresentam em grande parte uma formatação clássica e tradicional nos moldes oitocentistas russos), durante o período do exílio sua produção poética se mostra bem menor do que aquela em prosa.

Embora avesso a reuniões coletivas e participações públicas, Búnin liga-se à comunidade da emigração russa em Paris e trava conhecimento com escritores e artistas, como Mark Aldonov, Zinaída Guíppius, Vladislav Khodasévitch, Aleksei Tolstói e Aleksandr Kúprin, entre outros.

Em sua fase parisiense inicial, o escritor abandona por algum tempo a sua escritura propriamente literária e se dedica a proferir palestras sobre literatura e sociedade. Acompanha, assim, o movimento dos primeiros escritores emigrados, que se apresentavam ao público no exterior como profetas da velha Rússia, apartada de sua herança cultural, depois dos eventos de Outubro de 1917.

Seus inúmeros escritos publicistas nestes primeiros anos parisienses procuram chamar a atenção da comunidade internacional para a situação política dos exilados, desprovidos de nacionalidade, e para a aniquilação dos valores fundamentais da cultura russa pelo recém-criado governo soviético. Lembre-se do impacto produzido na comunidade russa exilada por sua palestra “Missão da emigração russa”, proferida em Paris, em 1922, conclamando-a a preservar a memória russa e a lutar contra a violência do bolchevismo. Búnin se tornou colaborador ativo de veículos da emigração, publicados em toda a Europa em língua russa, e desempenhou um papel importante dentro da diáspora russa, tornando-se presidente da Associação dos Escritores Russos de Paris, passando depois à categoria de membro honorário.

Escritos memorialistas, diários, reminiscências, depoimentos, enfim, escritos sobre os anos imediatamente pós-revolu-

cionários e as vicissitudes da Revolução e da Guerra Civil, descritas por Búnin como um caos social e cultural, ocupariam seus primeiros anos parisienses, a externar as suas preocupações como cidadão e escritor russo emigrado. Ao longo de 1925-26, publicou *Okaiánnie dni* (Dias malditos), seus diários de 1918-20.

Em 1925 o escritor retomaria a sua produção literária com a publicação da novela *O amor de Mitia* (*Mitina liubov*), e logo depois, em 1926, vem à luz *O processo do tenente Ieláguin* (*Delo korneta Elaguina*),³ sobre a qual pretendo me deter um pouco mais adiante.

Nestes e em outros textos de ficção (era um mestre da narrativa curta), que se sucedem até a sua morte, em 1953, (suas mais remarcáveis produções seriam *A vida de Arséniev – Jizn' Arsenieva* -1930 – e a coletânea de contos *Tiomnie allei – Aléias escuras* -, 1943) surgem os temas recorrentes da prosa de Búnin, que constituem as marcas distintivas da sua escritura: o amor, a morte, a memória, a natureza russa. Alguns de seus heróis se assemelham, é verdade, a uma espécie de autobiografia memorialista (por exemplo, *A vida de Arséniev* – um longo poema em prosa). O escritor Paustóvski chegou a declarar sobre o texto que não se tratava de um romance, tampouco de um conto e muito menos de uma novela. O trabalho esmerado com a palavra e com a língua russa o distingue como um dos grandes estilistas russos, afastando a sua escritura de uma simples escritura do “eu”. Na concisão e na estrutura inovadora de suas narrativas estariam ausentes as proposições ideológicas e políticas de caráter panfletário, frequentes em seus textos publicísticos.

Mesmo que Búnin, em companhia de outros escritores emigrados eminentes, como por exemplo Zinaída Hippus e Dmítri Mérejkovski, se opusesse veementemente aos contatos e às interações artísticas e estéticas entre a literatura russa da emigração e a da nascente União Soviética, bastante dinâmicas nos inícios da década de 1920, e, ainda, se nos textos li-

3 Ambas as novelas foram publicadas pela Editora 34, São Paulo, 2016, em tradução de Boris Schnaiderman.

terários desse período inicial se ressentem a herança artística do período russo da Era de Prata, traço marcante, aliás, em muitos dos escritores da primeira onda da emigração russa, surpreendem-se, todavia, na escritura de Búnin, rasgos de inovação afeitos às últimas experiências modernistas russas e europeias.

Por isso mesmo, sua criação literária no exílio acaba por refratar, ainda que à sua revelia, não exatamente a unidade da cultura e da literatura russa na emigração, mas, isto sim, a construção de um movimento subliminar de oposições complementares, capaz de engendrar um prolongamento da Era de Prata e, ao mesmo tempo, de experiências modernistas na Rússia e no Ocidente. É bom lembrar que, especialmente durante o período da NEP (Nova Política Econômica), entre a União Soviética e a Europa Ocidental, e em particular a França, era possível fomentar um rico intercâmbio artístico e estético, que intensificava as relações e o fluxo de informações entre a emigração e a Rússia. Situação que se transformará radicalmente, como se sabe, depois 1928, quando o sistema soviético já consolidado promove a supressão absoluta de qualquer contato entre os emigrados e sua pátria.

Considerado pela crítica um porta voz exacerbado da missão da literatura russa da emigração, a cosmogonia criativa de Búnin parece ultrapassar, porém, os slogans vigentes no plano do pensamento estético mais ortodoxo da emigração na primeira onda (à qual ele costuma ser filiado como um dos maiores representantes) para se inserir, afinal, nas mais modernas experiências literárias e artísticas de seu tempo.

Tome-se como modelo exemplar, em uma breve análise, a construção da novela *O processo do tenente Ieláguin*.

O protagonista desta novela, o jovem apaixonado tenente Ieláguin, promove a sua “queda” de modo similar a outros tantos anti-heróis russos, como Oblómov, de Gontcharóv, como a figura crística do príncipe Míchkin – o “idiota” de Dostoiévski – ou como Raskólnikov, de *Crime e Castigo*.

Trata-se da história de um processo criminal, baseada em fatos reais, ocorridos no verão de 1890, quando o caso amo-

roso entre a atriz polonesa Maria Wisnowskva e o jovem militar russo Aleksandr Bartenev resultou em um assassinato que chocou a Rússia. As insólitas revelações surgidas durante o processo judicial e os contornos misteriosos e absurdos do *affair* serviram, mais de três décadas depois, de base para o trecho dessa narrativa magistral de Búnin, em que a análise psicológica dos personagens e as reflexões filosóficas confluem para um modelo renovado do gênero do romance policial.

O manuscrito é datado de 11 de setembro de 1925 e a novela veio a público pela primeira vez em 1926 na revista *Sovremiennie Zapiski* (*Anais Contemporâneos*), vol. XXVIII, periódico editado por emigrados russos em Paris.

O leitor vai se deparar, na confissão final do protagonista, o tenente Ieláguin, não apenas com o possível esclarecimento de um “misterioso” crime passionai, mas também com a confirmação de um dos paradoxos mais contundentes do pensamento russo: quanto mais miserável é a realidade russa, mais ela é santificada. Ivan Kiriêievski, expoente do movimento eslavófilo russo, declarou que para compreender algo tão vasto e terrível como a Rússia é preciso refletir sobre ela não apenas de perto, mas principalmente à distância.

A maestria de Búnin na construção desta novela, em que olhares multifacetados interagem, a refratar os acontecimentos por meio de vozes diversas e dissonantes, compõe um feixe de enunciados que fazem o relato rodopiar por entre as camadas em mil folhas de um processo criminal. Disso decorrem os deslocamentos incessantes na recepção do leitor diante dos fatos narrados e suas motivações psicológicas. O embate do feminino e do masculino, a arte da representação (encenação?) amorosa (não por acaso, certamente, a encantadora heroína de Búnin, Mária Sosnóvskaia, é uma atriz de teatro) e as mazelas da paixão (tudo isto posto sob o olhar público e perscrutador das autoridades e dos habitantes locais) conduzem a narrativa a um vertiginoso jogo entre realidade e fantasia, a desenhar, afinal, um quadro desesperado e desesperançado da vida e do amor. Enredados em um turbilhão de suspense e

reviravoltas da trama, narrador, personagens e leitor se veem, por vezes, à deriva na captação dos filamentos subliminares que tecem e re-tecem os trágicos destinos.

Seria, certamente, simplificar a potência estética desta novela, e de grande parte de seus contos e narrativas curtas, admitir, sem qualquer questionamento, o epíteto de “o último clássico russo”, conferido muitas vezes a Búnin, principalmente pela crítica soviética. É certo que sua extraordinária capacidade de observação e análise contundentes da vida e da psicologia de seus heróis o filia, em certo sentido, à tradição dos grandes realistas russos. Mas há na escritura de Búnin, como se verifica nesta novela, procedimentos artísticos peculiares, em que se observam muitas das estratégias de textualidades modernas. O movimento de seu narrar se dá, por assim dizer, em linhas curvas: digressões, fragmentos narrativos isolados, fiapos discursivos, disposição inesperada dos acontecimentos se desdobram em frases sincopadas, ritmos e sonoridades textuais, de cuja fusão parece ecoar uma melodia encantatória, a promover o encontro com o poético. Interessa-o, por isso mesmo, questões da essência insondável da natureza humana como o amor, a paixão, a memória e a morte, que ele aborda e elabora com tanta propriedade, e de modo tão incomum, a ponto de Vigótski afirmar, em estudo brilhante a respeito de *Respiração Suave (Liókhkoe dykhanie)*, novela de 1916 – outra obra prima da prosa russa –, que o trabalho de Búnin com as palavras produz um efeito estético equivalente à transmutação da água em vinho.

Com efeito, uma análise mais detida de seus textos narrativos nos permite surpreender, para além do prolongamento dos cânones da “grande” literatura russa do século XIX, uma textualidade aberta à modernidade, sem deixar de preservar, porém, a essência de uma *russité*, presente, sobretudo, no seu trabalho com a língua materna.

Neste sentido, será preciso, no caso de Búnin, nuançar a percepção de uma geração de emigrados apenas voltada à recuperação do passado e da tradição literária pré-revolucionária. A integração e a inserção em uma nova pátria e, sobretudo,

o afluxo de novas tendências exploradas por escritores russos mais jovens da emigração (cujo expoente foi, sem dúvida, Boris Poplávski), podem ser captados nas filigranas de sua ficção, em que à fidelidade às raízes nacionais parece se conjugar também toda a expansão estética e artística proposta pelas novas gerações de artistas e de escritores, russos e estrangeiros, imersos nos movimentos artísticos gestados nos cafés de Montparnasse na década de 1920.

A vida e a obra de Ivan Búnin parecem encarnar um dos dilemas fundamentais da emigração russa, qual seja a obstinação em salvaguardar toda a herança e a unidade cultural da Rússia, sem se abster, porém, de uma renovada e criativa interpretação desse passado nacional, rumo a um vanguardismo cultural e artístico, a ser alcançado por meio de um processo contínuo e irreversível de integração gradativa e dinâmica no seio de um outro contexto cultural.

Não residiria nesse dilema um dos grandes paradoxos da própria cultura russa vigente ainda hoje? Aderir ao Ocidente e à europeização ou resistir a ele e ser capaz de seguir seu próprio e complexo caminho histórico e cultural? É justamente desse terreno movediço ambivalente que se nutrem e se unificam a literatura e a cultura russa da emigração: hesitação entre negação e afirmação nacional, unificadas e erigidas, porém, sobre esse mesmo caráter dúplice, dividido e contraditório de sua história, de seu pensamento e de sua arte.

Referências bibliográficas

BÚNIN, Ivan. *Míssia rússkoi emigrátsii* (A missão da emigração russa). Discurso em Paris em 16 de fevereiro de 1924. Disponível em: <http://bunin.niv.ru/bunin/bio/missiyaemigracii.htm>

_____. *Contos escolhidos* (tradução de Márcia Pileggi Vinha), São Paulo, Editora Amarelly, 2013.

_____. *O Processo do Tenente Ieláguin* (tradução de Boris

Schnaiderman), São Paulo, Editora 34, 2016.

_____. *O amor de Mítia* (tradução de Boris Schnaiderman), São Paulo, Editora 34, 2016.

LIVAK, L. *Émigrés in the Intellectual and Literary Life of Inter-war France: A Bibliographical Essay*. Montréal: McGill-Queen's University Press, 2010.

_____. *How It was Done in Paris: Russian Émigré Literature and French Modernism*. Madison: University of Wisconsin Press, 2003.

_____. "L'Émigration russe et les élites culturelles françaises, 1920-1925: Les débuts d'une collaboration". In: *Cahiers du monde russe*, Janeiro 2007.

RAEFF, M. "La culture russe et l'émigration", in *Histoire de la littérature russe - Le XXe. Siècle – La Révolution et les années vingt*, Fayard, 1988.

STRUVE, G. *Rússkaia literatura v izgnánii* (A literatura russa no exílio). Paris-Moscú: YMCA-Press-Rússki Put, 1996.

TIHANOV, G. *Narrativas do exílio: Cosmopolitismo além da imaginação liberal*. São Carlos: Pedro&João Editores, 2013.

VINHA, P.M. *O fio do tempo: o universo de Ivan Búnin*, dissertação de mestrado, FFLCH-USP, São Paulo, 2007.

Anna Kariênina: pontos de contato entre Tolstói e Flaubert e a tragicidade do tema do adultério*

Rafhael Borgato**

Resumo: O artigo parte da recepção do romance *Madame Bovary* à época de seu lançamento na França para discutir a figuração literária trágica do romance realista do século XIX. A análise comparativa de *Madame Bovary* e *Anna Kariênina*, com destaque especial para o último, norteia o trabalho, que encontra na manifestação do trágico o ponto de contato principal entre os autores. Com isso, pretende-se apontar como a estrutura trágica do romance oitocentista constrói o imaginário de composição do realismo social, especialmente no caso do autor russo.

Abstract: This article deals with the reception of the novel *Madame Bovary* – in the time it came out to the public in France – in order to discuss the tragic literary composition of the 19th century Realism. The comparative analysis of *Madame Bovary* and *Anna Karenina*, emphasising the latter, orientates the article. Our conclusion is that the tragic frame is the main point of contact between the authors as well as the element that builds up the social realism imaginary, especially in the case of the Russian author.

Palavras-chave: Tolstói; Flaubert; Trágico; Realismo.
Keywords: Tolstoy; Flaubert; Tragic; Realism.

1. O julgamento do romance

* Artigo submetido em 14 de agosto de 2019 e aprovado em 29 de agosto de 2019.

** Doutor em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista (UNESP); professor efetivo do Instituto Federal de São Paulo (IFSP); e-mail: r.borgato@gmail.com.

A força do elemento social do romance *Madame Bovary*, publicado em 1856, pode ser percebida na repercussão da obra junto ao público. Um leitor em especial pareceu se dedicar com afinco à leitura da obra de Gustave Flaubert: Ernest Pinar, advogado de acusação no processo contra o autor e a *Revue de Paris*, responsável pela publicação do livro. A sustentação do acusador baseava-se no ultraje à moral. Nesse instante, a forma realista do gênero romance atingiu seu ápice: a representação das cenas da vida imediata na obra literária passava a ser tomada como um aspecto da própria realidade compartilhada; o autor da façanha, julgado como um criminoso, um indivíduo sedicioso que atentou contra os bons costumes de uma determinada organização social.

Flaubert não foi o primeiro nem o último artista a enfrentar, como consequência de sua composição literária, a ira do discurso oficial. No ensaio “O romance sob acusação”, Walter Siti (2009) destaca a questão polêmica que desde os primórdios do gênero esteve associada ao romance: sua intenção de verdade pode causar mal-entendidos, levando uma pessoa aparentemente sã a perder a capacidade de discernir entre o real e o ficcional. De *Dom Quixote* a *Madame Bovary*, o tema da leitura de romances como fonte de insanidade é até mesmo transformado em matéria literária.

Os romancistas, historicamente, se consideraram cultores de um gênero menor e isso talvez os tenha levado a achar necessário renegar sua própria atividade literária. Nesse contexto, há um elemento positivo, de acordo com determinada concepção de mundo, no caráter pedagógico de um autor como Samuel Richardson, por exemplo. Partindo da premissa de que o romance tem a obrigação de sempre realizar a função de formar alguma consciência moral nos incultos, Pinar susten-

ta sua acusação contra *Madame Bovary*, certo de que Flaubert deveria ser uma espécie de Richardson francês do século XIX. O argumento do acusador tem como pano de fundo uma outra questão, maior do que uma obra literária em particular: a certeza de existir uma afinidade das mulheres com o romance e de elas serem mais suscetíveis ao discurso ficcional do que os homens.

Tal percepção corrobora justamente a percepção cultural sobre o gênero feminino no século de Flaubert. Em *Madame Bovary*, testemunhamos o modo como o autor ironiza todo o panorama social de seu tempo, ao situar o romance na província e colocar em cena personagens com pouca consciência de seu verdadeiro lugar no mundo, seres periféricos cujas existências se baseiam em atitudes automatizadas. Nesse cenário, a protagonista, Emma, também é fortemente marcada por uma caracterização irônica, relacionada tanto ao papel socialmente aceito da mulher quanto aos seus desejos de ser outra. Tal caracterização, no entanto, não parece suficiente para Pinard. Seu desacordo com a publicação do romance relaciona-se exatamente à fissura no corpo social representada no conflito trágico.

A tragicidade não se encontra, em *Madame Bovary*, exatamente na individualidade da personagem, mas, sim, no próprio desvelamento das contradições de um tempo que se pretendia tão racional e devotado ao progresso. Esse desvelamento é impulsionado pela postura sediciosa de Emma, seja consciente ou não: aí está o ponto central do argumento de Pinard.

Para o acusador, de alguma maneira, a virtuosidade deve se revelar à maneira dos romances epistolares de Richardson. Se não há qualquer resquício de virtuosidade na personagem feminina, é necessário que um homem a controle. Se nenhum desses fatores se faz presente, estamos diante de um romance imoral e, portanto, condenável. O julgamento de Flaubert e seus editores deu-se sob essa atmosfera de uma concepção puritana de comportamento social. A derrota dos argumentos de Ernest Pinard não representou somente a falha de sua peça de acusação, mas a afirmação de uma temática artística que

conseguiu se sobrepor a um modo de organização social cujo objetivo nunca deixou de ser sufocar o contraditório. Além disso, a absolvição do autor de *Madame Bovary* representou também a vitória do realismo como estética, em sua imposição da verossimilhança, da construção da autonomia da obra de arte em relação à realidade compartilhada e, ao mesmo tempo, da representação como meio de reconstrução do imaginário, da concepção do real.

O tema do adultério, vale ressaltar, foi bastante recorrente na composição literária da Europa oitocentista. Tal fato certamente se deveu à posição crítica assumida pelo ideário realista em relação à organização social burguesa, a qual estava centrada justamente na célula familiar, cujo núcleo era o homem, o pai, chefe da casa e responsável por prover o sustento de seus dependentes, e a mulher, mãe e senhora do lar na ausência do marido, dedicava-se às obrigações da maternidade e a um papel público que, além de subalterno, podia ser considerado como praticamente inexistente. Sua existência se dava à sombra do marido, pois ao homem cabia a relevância dentro do tipo de sociedade pensada pelo imaginário da burguesia europeia no século XIX.

Na obra *O processo civilizador*, Norbert Elias (1994) afirma que o modo de vida burguês intensificou as limitações sociais do indivíduo, tornando mais forte a necessidade de autocontenção imposta ao indivíduo, já que as funções práticas da vida burguesa exigiam um controle da sexualidade e uma forma de casamento em que a infidelidade feminina era julgada com muito mais rigidez do que a mesma falha cometida pelo marido.

A estética realista atentou-se justamente a essa característica fundamental de um arquétipo social tido como “racional” por seus defensores. *Madame Bovary* é um romance transformador, não somente pela composição estilística, baseada na objetividade e no apagamento da voz autoral, mas também pela capacidade de descortinar o elemento contraditório de seu tempo e, com isso, romper, de certa maneira, as fronteiras entre o real e sua representação ficcional.

2. Flaubert e Tolstói: pontos de contato

Os pontos de contato entre o célebre e polêmico romance de Flaubert e a obra *Anna Kariênina*, de Liev Tolstói, são evidentes. Talvez a questão principal a ser ressaltada sobre ambas seja que se constroem como peças de desmitificação dos arquétipos da sociedade burguesa oitocentista. Há, por exemplo, o modelo do matrimônio e da dedicação feminina à maternidade e ao equilíbrio da vida doméstica, desconstruídos pela presença do adultério. A partir desse mote, mulheres antes prestigiadas socialmente por cumprirem o papel que lhes era designado, transformam-se em párias após buscarem em casos extraconjugais a satisfação de desejos reprimidos. O fim das duas protagonistas é o suicídio, resolução trágica diante da impossibilidade de se adequarem à realidade a elas imposta.

O artigo *Anna Karenina: Tolstoy's polemic with Madame Bovary*, de Priscilla Meyer, inicia-se com um questionamento bastante pertinente: "Tolstói pretendeu estabelecer um diálogo com *Madame Bovary* de Flaubert ao escrever *Anna Kariênina*?"¹ A autora retoma os passos do escritor russo em sua visita à França em 1857. Tolstói desembarcou em Paris no dia 21 de fevereiro. Um mês antes, Flaubert e os editores da revista *La Revue de Paris* foram levados à corte por *ultrajar a moralidade pública e religiosa*; no dia 7 de fevereiro foi dado o veredito – os réus foram inocentados. Porém, Tolstói não fez nenhuma menção ao caso em seu diário. Durante a estadia do escritor em terras francesas, o polêmico romance de Flaubert foi lançado em formato de livro (na metade de abril), vendendo quinze mil exemplares em dois meses; além disso, diversas resenhas críticas sobre o livro apareceram nos jornais de grande circulação e nomes como Geoge Sand e Baudelaire não ficaram indiferentes ao lançamento. Tolstói, no entanto, ignorou completamente esta repercussão ruidosa – que se deu durante sua estadia na França – nas páginas de seu diário. Mas a bi-

¹ MEYER, 1995, p. 243. Texto original: "Did Tolstoy intend a dialogue with Flaubert's *Madame Bovary* when he wrote *Anna Karenina*?"

biblioteca pessoal de Tolstói continha um exemplar da tradução para o russo de *Madame Bovary*. Aliás, as páginas referentes ao romance, publicado na revista *Biblioteka dlia tchtiénia* em 1858, “[...] haviam sido arrancadas e encadernadas junto com o exemplar de *Otelo* de Shakespeare”.² A peça de Shakespeare, como se sabe, também aborda o tema do adultério, o que mostra que Tolstói se ocupou da leitura de *Madame Bovary* ao menos durante a época em que se preocupou com essa questão no processo de escrita de *Anna Kariênina*.

Meyer descreve, em seu artigo, algumas semelhanças e diferenças entre os dois romances citados. A semelhança principal faz referência, obviamente, à trajetória das protagonistas. Há outras, no entanto. Por exemplo, nas duas obras vemos a representação do burguês convencional: Homais, o farmacêutico de *Madame Bovary*, e Stiva, irmão de Anna Kariênina, homens cuja grande habilidade é saber jogar o jogo da vida em sociedade.

O jogo de oposição entre os irmãos, aliás, é o motivo inicial do romance de Tolstói. Anna viaja a Moscou – onde conhece Vrónski, seu futuro amante – justamente para interceder em favor do irmão, que atravessa uma crise em seu casamento. Dolly, cunhada de Anna, descobrira um dos casos extraconjugais de Stiva, que se esforçava para fazer com que ela o perdoasse. Esforçava-se, à primeira vista, apenas por conveniência, por saber da importância social de preservar a vida familiar. Apesar da imagem externa de marido arrependido em busca de perdão que se esforça para manter, internamente ele não sente qualquer resquício de culpa por sua atitude, “Arrependia-se apenas de não ter sabido dissimular melhor diante da esposa, dos filhos e de si mesmo”.³

Nota-se que esta personagem vê sua atitude como algo natural e, não necessariamente uma falta. Para Stiva, não se trata de um problema moral; seu único erro, acredita ele, foi não ser capaz de dissimular, atuar de forma mais convincente. Como

² Ibidem, p. 244. Texto original: “[...] it had been torn out of the journal and bound together with Shakespeare’s *Othello*”.

³ TOLSTÓI, 2005, p. 19.

já vimos, nas palavras de Norbert Elias, o adultério cometido pelo homem é visto com maior condescendência. O controle das relações conjugais no século XIX era amplamente masculino. Pode-se afirmar que existe um jogo de oposição entre Stiva e Anna, pois quando a última incorre no mesmo erro, as bases aparentemente sólidas de sua vida desabam repentinamente.

Há uma ironia no parágrafo inicial do romance: “Todas as famílias felizes se parecem, cada família infeliz é infeliz à sua maneira”.⁴ Temos inicialmente a impressão de que o narrador se refere especificamente à família de Stiva, à infelicidade de Dolly, a mulher traída que não vê sentido em perdoar o marido e, ao mesmo tempo, sabe não existir uma saída possível dada a condição submissa da mulher na relação matrimonial. Alguns capítulos depois (mais exatamente, no capítulo XIX da Primeira Parte), testemunhamos Anna tentando convencer sua cunhada a perdoar o “deslize” do marido:

Esses homens praticam infidelidades, mas o seu lar e sua esposa são, para eles, o seu santuário. De algum modo, para eles, essas mulheres permanecem objeto de desprezo e não interferem na família. Traçam uma espécie de linha intransponível entre a família e essas mulheres. **Não o compreendo, mas é assim.**⁵

Anna mostra-se, até então, senhora de si. Faz parte de uma família aparentemente feliz. Não sabemos se ama ou não o marido, mas ela é apresentada como uma esposa fiel e mãe dedicada. Diz não compreender a atitude do irmão, o que significa que é incapaz de compreender a “linha intransponível” traçada pelo marido infiel para separar a família (sagrada) das mulheres com as quais se relaciona eventualmente. Anna conhece esses fatos do mundo como uma observadora privilegiada que não se deixa envolver por atos baixos. Seu marido é um ministro de Estado, e ela, por extensão, também uma mulher importante, unicamente pelo fato de ser a esposa desse homem e mãe de seu herdeiro. Tudo parece caminhar normalmente no seio dessa família feliz, é o que presumimos quando Anna Kariênina entra em cena.

⁴ Ibidem, p. 17.

⁵ Ibidem, p. 81. Grifos nossos.

E, no entanto, Tolstói nos dá indícios, desde a primeira aparição da protagonista, do que virá a acontecer com ela.

É somente no capítulo XVIII da Primeira Parte que nos deparamos com a protagonista. Anna desembarca na estação de Moscou esperando que o irmão venha ao seu encontro. Viajou ao lado da mãe de Vrónski e, antes de se encontrar com Stiva, é com o futuro amante que troca algumas palavras aparentemente banais. Pouco antes, Vrónski subira no trem para buscar a mãe no vagão em que ela se encontrava. Foi então que se deu seu primeiro encontro com Anna, sem que ele a reconhecesse. Mesmo assim, a presença da futura amante já lhe causara certa impressão por causa de uma vivacidade incontida no olhar de Anna.

Qual o significado dessa vivacidade? A mesma que se manifesta tanto no primeiro olhar trocado entre os amantes quanto no sorriso que Anna dirige a Vrónski depois do curto diálogo que estabelecem em seguida. Seria uma empatia por reconhecer o rosto do homem sobre quem Anna e a senhora Vrónskaia falaram durante toda a viagem? Ou seria um indício do desenrolar da narrativa? Outro indício de acontecimentos posteriores: no mesmo capítulo, ainda no espaço da estação de trem, há um vigia, que “[...] por estar bêbado, ou agasalhado em demasia devido à forte friagem, não ouviu um trem que recuava e foi esmagado”.⁶ Anna, como não poderia deixar de ser, como qualquer outra pessoa que testemunhou o acidente, ficou bastante impressionada com o ocorrido. Mas a morte do vigia se apresenta como um indício do desfecho da protagonista quando Stiva percebe que seus lábios tremem e que ela contém as lágrimas. “É um mau presságio”,⁷ ela diz ao irmão. Ele responde que aquilo é uma bobagem, e os dois seguem na carruagem até a casa onde Anna assumirá para si o papel de salvar o casamento do irmão.

Stiva será perdoado, pois, como já vimos, o adultério cometido pelo marido é visto com maior condescendência. Mas, nessa mesma viagem, cujo objetivo era ajudar a salvar o ca-

⁶ Ibidem, p. 76.

⁷ Ibidem, p. 77.

samento do irmão, Anna conhece Vrónski ainda na estação de trem e depois o reencontra e dança com ele em um baile. Quando retorna a São Petersburgo, seu destino já está selado. Senta-se no trem que a levará de volta para casa no início do capítulo XXIX da Primeira Parte. Sente-se aliviada: “Graças a Deus, amanhã verei Serioja [o filho] e Aleksiei Aleksándrovitsh [o marido] e a **minha vida boa e costumeira seguirá, como antes**”.⁸ Porém, logo descobre que Vrónski está no mesmo trem. “Eu não sabia que o senhor ia viajar. Por que viaja?”, ela pergunta, recebendo a seguinte resposta: “Por que viajo? – repetiu ele, fitando-a nos olhos. – A senhora sabe, eu viajo para poder estar onde a senhora estiver – disse. – Não posso agir de outro modo”.⁹ Anna pede-lhe que esqueça o que acabara de falar, mas diz isso sem convicção.

A sequência dos fatos é construída em forma de contrastes, não sem alguma dose de ironia: a mulher virtuosa que viajara para ajudar o irmão irresponsável (o burguês convencional) a pedir o perdão da esposa conhece, nessa mesma viagem, seu futuro amante, aquele que a transformará em uma pária social e a levará ao final trágico – jogando-se na frente de um trem, como o vigia que lhe trouxera um “mau presságio”.

Tolstói utiliza a imagem do trem baseando-se em um fato ocorrido um ano antes de começar a escrever *Anna Kariênina*. Seu vizinho e parceiro de caçadas, Bíbikov, vivia com uma mulher chamada Anna, sua amante. Trocou-a, contudo, pela preceptora alemã de seus filhos, com quem tinha a intenção de se casar. Desesperada, Anna saiu de casa. Três dias depois, jogou-se debaixo de um trem – não sem antes deixar um bilhete, em que dizia o seguinte: “Você é o meu assassino. Seja feliz, se um assassino puder ser feliz. Pode vir ver o meu cadáver, nos trilhos da estação de Iássenki, se quiser”.¹⁰ Rubens Figueiredo, tradutor da edição de *Anna Kariênina* utilizada neste artigo, relata essa história, afirmando que Tolstói presenciou a autópsia (realizada na própria estação ferroviária)

⁸ Ibidem, p. 108. Grifo nosso.

⁹ Ibidem, p. 111.

¹⁰ FIGUEIREDO, 2005, p. 8.

e que as imagens da suicida e da estação ficaram fortemente gravadas em sua memória, mas, até então, não se relacionavam a nenhum projeto literário. Segundo Figueiredo, Tolstói cogitara, em 1870, escrever um romance sobre uma mulher adúltera da alta sociedade. De início, todavia, o acontecimento isolado da mulher abandonada que se jogara na frente do trem não se revelara estímulo suficiente. O que realmente o levou a finalmente buscar ficcionalizar aquilo que já se fazia presente em seu imaginário foi o debate, então em voga na Rússia, em torno dos problemas da instituição casamento e do direito da mulher. Rubens Figueiredo diz que “[n]o início de 1873, por exemplo, Tolstói mostrou-se impressionado com a leitura do livro *L’Homme-femme* [O homem-mulher], do escritor francês Alexandre Dumas Filho, a respeito da infidelidade conjugal”.¹¹

Com Flaubert, o realismo formal atingiu seu ápice, no que diz respeito à representação da realidade por meio de um texto objetivo e impessoal e à autonomia da arte em relação a fatores externos a esta realidade (ainda que o universo interno do romance seja intencionalmente um microcosmo a colocar sob a lente de um microscópio as contradições de um modelo social aparentemente invisíveis aos olhos automatizados da vida cotidiana). Em Tolstói, no entanto, as questões extraliterárias referentes ao texto são bastante comuns.

Segundo George Steiner (2006), na Rússia ainda não estavam presentes as bases para a autonomia literária e tampouco para a concepção de um sistema social caracterizado pela mesma impessoalidade burocrática da Europa Ocidental. Steiner também afirma que o sucesso da literatura russa no século XIX se deveu ao que poderia ser considerado um caráter “selvagem” dessa expressão artística, caráter este justificado pela ausência de uma tradição literária russa e pela condição do país, cujo processo civilizador ainda se encontrava em um estágio anterior àquele alcançado pela porção ocidental do continente. No ensaio “The ruse of Russian novel”, William Mills Todd III (2006) destaca que os célebres autores russos se influenciavam por uma geração anterior à de Flaubert e Zola, ou seja, sua

¹¹ Idem.

fonte de inspiração residia no trato mais livre e anárquico com a forma de Stendhal e Balzac, por exemplo. Assim, podemos afirmar que o realismo em Tolstói não busca a mesma objetividade de Flaubert, pois seu modo de representação volta-se para a construção de um painel social que enseja um debate amplo, além da literatura – mais ao gosto de Stendhal e Balzac.

Em sua defesa diante do processo movido contra seu romance, Flaubert defendeu-se alegando a autonomia da arte, tese com a qual o juiz concordou em sua sentença favorável ao autor e à *Revue de Paris*. No caso de Tolstói, no entanto, tal autonomia passa longe de ser uma obsessão. Obviamente, não se pode negar a realidade interna do romance, a preocupação com a verossimilhança e os efeitos estéticos do texto literário. Porém, o realismo tolstoiano possui um novo componente em relação ao trato da literatura com os fatores extraliterários, dada a relação entre o efeito estético e os debates éticos e morais.

Tolstói tinha a necessidade de encontrar uma verdade redentora, uma essência. Seu realismo, portanto, aproxima-se do modelo idealizado balzaquiano, em que o homem é situado no momento presente e possui uma ligação estreita com uma essência que se esconde por trás de um mundo de aparências, aquele representado pelas descrições meticulosas e, muitas vezes, exaustivas. Pode-se afirmar que tanto o realismo de Stendhal quanto o de Balzac têm um componente romântico, pois colocam em cena a contraposição entre o eu e o todo, o eu e o social, o eu e o coletivo. Em Tolstói, tal componente é retomado, visto que é por meio da contraposição entre o aparente e a essência sufocada pelos elementos da superfície que a “verdade redentora” buscada pelo autor pode se revelar. Mas em vez da obsessão por descrever com riqueza de detalhes o cenário e construir sua organicidade com as personagens, o autor russo prefere se ater à obsessão pelas ideias que despertam no discurso de suas personagens e mostrar a organicidade (ou a total falta dela) existente entre indivíduos e discursos. Diferentemente de Flaubert, portanto, Tolstói não busca a im-

personalidade nem tampouco retrata figuras opacas destituídas de individualidade.

A tragédia de *Anna Kariênina* se dá a partir de uma decisão consciente, não de uma dificuldade em diferenciar o real do mundo ficcional dos folhetins. Há, como já demonstramos, o mau presságio, o recurso literário de unir as pontas entre o início e o fim da trajetória da protagonista, quando ela se deixa impressionar pela morte do vigia da estação como se estivesse diante de seu próprio fim. Porém, esta é apenas uma coincidência, um elemento estruturante do movimento cíclico da história de Anna, não uma comprovação da consciência de sua decisão pelo caminho que a conduzirá à tragédia. A percepção da protagonista, como indivíduo, em relação à sua situação se dá, na verdade, no capítulo XI da segunda parte do romance, logo após sua primeira noite com Vrónski.

Anna expressa então o horror diante de sua situação, que manifesta uma compreensão não encontrada em Emma Bovary. Enquanto a protagonista de Flaubert é a representação de uma existência mecânica, do vazio que se preenche com a imaginação, no romance de Tolstói a compreensão da realidade domina a cena; o componente falsamente romântico de *Madame Bovary*, que corresponde à tentativa artificial da materialização dos enredos folhetinescos, se transforma, em *Anna Kariênina*, em uma paixão impetuosa, cuja concretização é percebida conscientemente, desde o início, por aquela que sofrerá com o esfacelamento da vida familiar e social, como o elemento impulsionador de sua trajetória trágica.

O componente ético e moral, tão caro a Tolstói, está fortemente presente na composição de Anna Kariênina. O romancista russo tem, de acordo com Cynthia Hooper (2001), no artigo "Forms of love", uma concepção pejorativa do amor romântico. Ele parece considerar que não existe um valor imanente e eterno nessa ideia, mas, sim, uma construção social, um fato efêmero, a consequência de um sentimento convencional. Por isso, a manifestação dessa forma de amor teria, obrigatoriamente, a tragédia como desfecho. Mesmo assim, diferentemente de Flaubert, o autor não cede à tentação de transformar

a personagem em uma caricatura da trama em que se vê envolvida. Se o sentimento de Anna não é aquele que seu criador considera o ideal, isso não significa necessariamente que ela deva ser representada como a imagem da tolice e da imaturidade, justamente devido à natureza moral de sua protagonista, à percepção que ela tem, como indivíduo, das complicações de seu ato, à dor com que cede ao desejo do amor carnal em detrimento da “felicidade social” de uma vida tranquila ao lado de um marido respeitável e do filho amado. A personagem tolstoiiana é caracterizada, então, pela manifestação de sua subjetividade e sensibilidade, por não ser uma figura plana, por sua relativa autonomia em relação ao poder objetivo exercido pela realidade.

Em *Madame Bovary*, o trágico se relaciona intimamente com a questão da configuração social; a tragédia da protagonista, expressa em seu suicídio, é a manifestação de uma cisão interna à própria configuração social representada na narrativa, não a afirmação de uma individualidade contraposta a esta ordem. Em *Anna Kariênina*, o trágico faz referência à individualidade, ensejada, obviamente, pela configuração social.

Raymond Williams discute essa questão no capítulo “Tragédia pessoal e social”, de seu livro *Tragédia moderna*. Para o crítico inglês, a crise da literatura moderna encontra-se na divisão da experiência entre as categorias pessoal e social, e a tragédia, inevitavelmente, foi moldada por tal divisão. O crítico considera que a tragédia social é marcada por homens arruinados e por uma civilização que se autodestrói, enquanto a pessoal é caracterizada pelos relacionamentos íntimos, por um “[...] universo marcado pela insensibilidade, no qual a morte e um isolamento espiritual extremo são formas alternativas do mesmo sofrimento e heroísmo”.¹²

No caso do romance *Madame Bovary*, há um tipo especial de tragédia, a tragédia social-pessoal que se manifesta no acontecimento particular, referente a figuras sem qualquer importância no seio da vida social, que são representantes universais da mediocridade da vida burguesa provinciana.

¹² WILLIAMS, 2002, p. 161.

Testemunhamos o desajuste psíquico causado pela sociedade decadente. Mais do que isso, na verdade, se sequer seria possível considerar as personagens flaubertianas como indivíduos, então o próprio desajuste de caráter pessoal deveria ser atribuído ao elemento social, como se estivéssemos diante de uma manifestação da degradação espiritual de uma sociedade enferma manifestada em um grupo de figuras que agem de maneira convencional, como autômatos.

Em relação a *Anna Kariênina*, podemos citar duas formas de interpretar o elemento trágico, uma delas referente a uma leitura parcial do romance e outra à consideração do todo. D.H. Lawrence (2000) considera que a verdadeira tragicidade do romance reside não em seu divórcio com a expectativa da sociedade em relação a si, mas em sua infidelidade a uma moral maior e não escrita, fazendo com que ela, movida por um direito maior, buscasse tomar da sociedade aquilo que por direito deveria lhe pertencer, ou seja, sua felicidade e satisfação individual, a concepção de uma possível plenitude de seu ser e, por esse motivo, ela ordena a Vrónski separar-se do sistema e tornar-se um indivíduo, “[...] criando uma nova colônia de moralidade com Anna”.¹³ Segundo essa concepção, uma pessoa se torna indivíduo somente ao se separar de um sistema maior em que se via envolvida. Assim, a tragédia estabeleceria sua força ao afastar a ideia do simples conflito com o código social e criar as condições para o desenvolvimento de uma individualidade que possua autonomia em relação aos ditames dessa configuração coletiva.

Como vimos, não é o que acontece em *Madame Bovary*. No romance de Flaubert, a protagonista, ao cometer adultério, não se afasta do poder objetivo do código social; pelo contrário, o adultério aparece justamente como mais uma parte da manifestação desse elemento cuja força envolve todas as figuras da narrativa. Em *Anna Kariênina*, o adultério atua como impulsionador da individualidade. É ao deixar para trás a vida de esposa e mãe exemplar, ao ceder à paixão por Vrónski, que a protagonista de Tolstói afirma sua individualidade.

¹³ LAWRENCE apud. WILLIAMS, 2002, p. 164-165.

Se o realismo formal flaubertiano alcança o ápice da representação da realidade burocrática burguesa, Tolstói coloca em cena um mundo em formação, uma sociedade em processo de autodescoberta, cuja construção institucional ainda não se sobrepõe ao ato individual, àquilo que se poderia chamar de existência espiritual. Nabokov (2015) fez um comentário relevante sobre a dicotomia social x espiritual em *Anna Kariênina*, argumentando que a punição de Anna não é justificada exatamente pela moral do casamento burguês – visto que outras senhoras chiques da mesma sociedade tinham tantos casos quanto quisessem, desde que os mantivessem em segredo. A questão central no romance de Tolstói não são as normas temporárias da organização social, mas as exigências eternas da moralidade.

Este comentário remete à ressalva feita por Raymond Williams à concepção de D.H. Lawrence sobre o trágico em *Anna Kariênina*, o que nos leva à segunda interpretação do trágico no romance de Tolstói. De certa maneira, Lawrence apreendeu os aspectos referentes à concepção moderna de trágico presentes em *Anna Kariênina*, como questão da individualidade desenvolvida por intermédio do conflito, da infidelidade tanto à moral casual da organização social imediata quanto à moral maior e não-escrita, a um *ethos* que exige uma reconstrução para se tornar a ética real. No entanto, em sua leitura da obra efetiva, o romance que se propõe a analisar, é notável a ausência do outro núcleo narrativo, o qual, é importante frisar, ocupa mais da metade das páginas do texto tolstoiano.

3. Núcleos narrativos e paralelismo

Qual é a real ação de *Anna Karênina*?, pergunta-se o crítico inglês Raymond Williams. Para ele, o erro cometido por Lawrence é bastante comum na recepção crítica do romance de Tolstói. Trata-se de desconsiderar a totalidade da ação, a importância do núcleo Liévin-Kitty como parte fundamental do jogo de oposições estabelecidos na narrativa. O adultério é, obviamente, o elemento estruturante do romance, contudo considerar que em *Anna Kariênina* o enredo se desenvolve

unicamente em torno dessa questão pode ser tratado como um equívoco ou uma escolha a simplificar a evidente complexidade da obra. Williams diz que tal distorção é muitas vezes “[...] justificada pelo argumento de que Anna-Vrónski é a verdadeira história, e que a história de Liévin (ainda que ela ocupe, evidentemente, uma boa parte do espaço da narrativa) é simplesmente o resultado da ânsia incurável de Tolstói pela autobiografia”.¹⁴ Pode até existir algum fundamento nessa argumentação refutada por Williams, porém, em defesa do crítico inglês, vale novamente ressaltar o apontamento de Steiner sobre a menor preocupação da literatura russa oitocentista com a autonomia do texto em relação a fatores externos – ideia que faz ainda mais sentido em relação à obra de Tolstói.

Se o realismo de Flaubert está marcado pelo paradoxo de criar uma representação das contradições da realidade de seu tempo por meio de uma forma artística que busca justamente se distanciar da realidade imediata, o realismo russo, mais especificamente a obra tolstoiana, propõe-se ao debate de questões referentes à realidade imediata em uma representação cujo ideal é de fato reproduzi-la, sem o distanciamento e a impessoalidade do referido autor francês, sem que seja imposto um caráter aparentemente a-histórico à narrativa, mesmo diante do risco da perda de um possível caráter universalizante da obra literária. Mesmo assim, Tolstói não demonstra uma obsessão por exercer o papel de historiador de seu tempo, e *Anna Kariênina* tampouco pode ser considerado exatamente um painel social da sociedade russa de seu tempo (talvez *Guerra e paz* tenha um papel mais claro nesse sentido). Apesar da influência de Balzac, portanto, o romancista russo não se porta como um cronista dos costumes da sociedade retratada em sua narrativa. O caráter universalizante está presente naquilo que Nabokov chamou de *eternas exigências da moralidade*, ou seja, uma espécie de substrato ético que perpassa todo o romance e compõe sua totalidade.

O erro da leitura de D.H. Lawrence, segundo Raymond Williams, consiste justamente em desconsiderar essa totalidade, ao apontar a história de Anna como único núcleo no qual o

¹⁴ WILLIAMS, Op. cit., p. 167.

verdadeiro substrato ético do romance poderia se manifestar. A totalidade de *Anna Kariênina* revela-se somente em uma leitura mais ampla, que reconheça que “[...] [em Tolstói] a vida podia ser despertada ou destruída em todos os indivíduos, e não apenas em alguns seletos, que podem ser chamados de ‘indivíduos’, enquanto o resto é desprezado como ‘sociedade’”.¹⁵ Nota-se, então, que, enquanto em *Madame Bovary* todas as personagens manifestam a tolice e a imaturidade da vida sem brilho e escapatórias do universo provinciano, na obra de Tolstói, as figuras da narrativa adquirem o estatuto de indivíduos, ou seja, a consciência do contexto em que se inserem, de como os acontecimentos os afetam e de suas reais falhas e aspirações.

Dizer que Anna é a única que se configura como indivíduo e os demais representam a sociedade decadente contra a qual ela entra em conflito – como faz Lawrence – corresponderia, em termos comparativos, a afirmar que somente Emma Bovary representa a mediocridade provinciana e as outras personagens de Flaubert são indivíduos plenamente desenvolvidos com um olhar condescendente dirigido à pobre protagonista. A formação de um segundo polo narrativo, dessa forma, corresponde a uma escolha de estruturação do romance, à busca do autor por um debate amplo da sociedade russa de seu tempo e, por fim, à ideia de atribuir individualidade às suas personagens, negando-se a caracterizá-los como meros coadjuvantes na trajetória trágica da protagonista. A presença do coprotagonista, Liévin, faz parte da construção do romance por meio do jogo de oposições, das narrativas complementares que são traçadas em paralelo.

Liévin é o homem da vida rural, aquele que não compreende as sutilezas da existência urbana e considera tolos os aspectos de modernização da sociedade. Casa-se com Kitty, que antes havia sido preterida por Vrónski em favor de Anna, e se esforça para não se render à convencionalidade do casamento como instituição. Seu matrimônio é a representação de seu amor, não um ritual vazio. Da mesma maneira, pretende trazer

¹⁵ Ibidem, p. 167-168.

um significado profundo a todas as atividades de sua vida.

Pode-se dizer que Liévin tenta abraçar determinadas tradições, em um estado de negação à modernização da sociedade russa (representada no romance pelo trabalho burocrático de Stiva, que não produz coisa alguma, e principalmente pela dicotomia casamento sem amor/amor sem casamento que leva Anna à ruína, ironicamente, sendo esmagada por um trem – símbolo da modernização russa). Seria como se os polos narrativos colocassem em questão a disputa em voga na Rússia do século XIX, entre eslavófilos e ocidentalistas. Contudo, mesmo diante de tal consideração, considerar que Anna pertence ao último grupo e por isso é punida, enquanto Liévin faz parte do primeiro, do que decorre sua ética inabalável, seria uma mera simplificação da obra de Tolstói, como se ele tomasse posição e o fizesse de maneira maniqueísta em seus escritos. Na verdade, ambas as personagens são parte de uma tradição aristocrática e, no início da narrativa, Anna parece melhor adaptada a essa realidade do que Liévin. Somente após o adultério ela passa a questionar a configuração de mundo que já era incompreensível para ele havia muito tempo. A tradição, no caso, refere-se à organização social que os eslavófilos almejavam manter; os ocidentalistas, por sua vez, propunham o modelo econômico burguês em ascensão nos países da Europa Ocidental. Mas é óbvia a dicotomia entre tradição e modernização em outros aspectos além do econômico e da superfície de vida social. Essa dicotomia cria a tensão mais evidente, por exemplo, entre a instituição do matrimônio e sua desconstrução a partir do adultério, por meio da discussão sobre os problemas inerentes ao casamento e às posições atribuídas a homens e mulheres nessa relação oficial. Além disso, há uma questão mais profunda sob o verniz do debate sobre a condição feminina e seu possível conflito com as instituições.

Durante todo o percurso da narrativa de Liévin e na parte final da trajetória de Anna, presenciamos as considerações de cunho existencial, que envolvem o sentido da individualidade, em sua relação com a sociedade, com a religiosidade, com a família e, em última instância, com o próprio indivíduo – ou seja, com a discussão em torno das exigências eternas

da moralidade. Por isso, reduzir o tema do romance a um debate em voga na época, sobre a modernização da sociedade, seria diminuir sua intensidade, sua força literária. Na verdade, o que se nota com maior intensidade é a preocupação com o processo de construção do indivíduo nesse meio burocrático e impositivo em que todas as respostas já parecem dadas – e, em geral, de maneira insatisfatória. O paralelismo entre Anna e Liévin, tanto em suas trajetórias quanto em suas considerações filosóficas, representa, portanto, o caminho individual de autoconhecimento e apreensão de uma ética orgânica, que está oculta pelo processo social marcado pela impessoalidade. Assim, o trágico se concretiza no romance de Tolstói como o desvelamento daquilo que está oculto sob o verniz da realidade imediata, como a resposta para a questão da vida que busca sua essência.

Anna Kariênina atenua o conceito de prosaico da obra flaubertiana e recupera, portanto, o trágico em sua manifestação de conflito envolto em fatalismos e escolhas. Na narração de Tolstói, é possível vislumbrar a ideia de individualidade e, na conjunção entre as trajetórias de Anna e Liévin, a composição de uma ética orgânica, capaz de prevalecer, mesmo que ao custo de uma vida, sobre a artificialidade de uma ética pré-concebida. Ao mesmo tempo, o paralelismo da narrativa concebe um quadro amplo no qual todas as forças do aspecto social russo se encontram de alguma maneira representadas, constituindo, assim, algo da essência épica. Com isso, pode-se afirmar que a obra de Tolstói é uma síntese das possibilidades do romance realista, tornando-se um ponto culminante do realismo formal e de sua estruturação trágica.

Referências bibliográficas

- ELIAS, N. *O processo civilizador: Uma história dos costumes*. v. 1. Trad. Ruy Jungman. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994. 2 v.
- FIGUEIREDO, R. Introdução. In: TOLSTOI, L. *Anna Kariênina*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- FLAUBERT, G. *Madame Bovary*. Trad. Fulvia M. L. Moretto. São Paulo: Abril, 2010.
- HOOPER, C. Forms of love: Vladimir Solov'ev and Lev Tolstoy on Eros and Ego. *Russian Review*. v. 60. n. 3. Jul. 2001. p. 360-380.
- LAWRENCE, D. H. *The letters of D. H. Lawrence*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- MEYER, P. Anna Karenina: Tolstoy's polemic with Madame Bovary. *Russian Review*. v. 54. n. 2. Jan. 1995. p. 243-259.
- NABOKOV, V. *Lições de literatura russa*. Trad. Jorio Dauster. São Paulo: Três Estrelas, 2015.
- SITI, W. O romance sob acusação. In: MORETTI, F. (org.). *O romance 1: A cultura do romance*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 165-241.
- STEINER, G. *Tolstói ou Dostoiévski*. Trad. Isa Kopelman e Luana Chnaiderman de Almeida. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- TODD III, W. M. The ruse of Russian Novel. In: MORETTI, F. (org.). *The novel: volume 1: History, geography and culture*. New Jersey: Princeton University Press, 2006. p. 401-423.
- TOLSTOI, L. *Anna Kariênina*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- WILLIAMS, R. Tragédia social e pessoal: Tolstói e Lawrence. In: _____. *Tragédia moderna*. Trad. Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. p. 161-182

L'artefatta spontaneità: alcune considerazioni sullo *skaz* e sul suo ruolo nel rapporto autore-narratore-lettore*

Stefano Aloe**

Abstract: Intento dell'articolo è tracciare un percorso di interpretazione di alcuni meccanismi dell'artificio letterario chiamato dai formalisti *skaz*, sulla base di opere ed autori fra loro molto differenti: *Kys'* di Tat'jana Tolstaja, i racconti di Isaak Babel', *Capitani della spiaggia* di Jorge Amado e *Grande Sertão: Veredas* di João Guimarães Rosa. L'elemento unificante fra queste opere è rintracciabile nella comune attitudine degli autori di concedere ad alcuni personaggi ed al narratore principale la possibilità di comunicare in maniera non filtrata il proprio punto di vista, mentre il punto di vista indiretto dell'autore tende ad eclissarsi in una posizione del tutto nascosta.

Resumo: Este artigo procura traçar um percurso de interpretação de alguns mecanismos do artifício literário que os formalistas chamaram de *skaz*, tendo como base obras e autores muito diferentes entre si: *Kys*, de Tatiana Tolstaia, os contos de Isaak Babel, *Capitães de areia*, de Jorge Amado, e *Grande Sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa. O elemento unificador dessas obras está na atitude comum dos autores de permitir a alguns personagens e ao narrador principal a possibilidade de comunicar de maneira não filtrada seu próprio ponto de vista, enquanto o ponto de vista indireto do autor tende a desaparecer em uma posição completamente oculta.

Abstract: This article seeks a path of interpretation of some of the mechanisms of the literary device that the formalists called "skaz." It examines it in very different works, including Tat'jana Tolstaja's *Kys'*, Isaak Babel's *Tales*, Jorge Amado's *Captains of the Sand* and João Guimarães Rosa's *Grande Sertão: Veredas*. The element that unites these works is to be sought in the authors' common attitude: they let some of the characters and the main narrator directly convey their own point of view, while the authors' indirect point of view tends to disappear in a completely hidden position.

Parole chiave: Skaz; Narratologia; Letterature comparate Russo-brasiliana.

Palavras-chave: Skaz; Narratologia; Literatura Russo-Brasileira Comparada.

Keywords: Skaz; Theory of Narrative; Russian-Brazilian comparative literatures.

* Artigo submetido em 10 de setembro de 2019 e aprovado em 03 de outubro de 2019.

** Professor do Departamento de Língua e Literatura estrangeira da Universidade de Verona, Itália. E-mail: stefano.aloe@univr.it.

S *kaz* – questa parola che normalmente non si traduce dal russo, come trattasse di un concetto esclusivamente pertinente alla cultura russa – lo *skaz!*... –, questa parola sonora e breve indica invece una ricchezza che sta a disposizione di tutte le letterature e di tutte le lingue letterarie, e che si può incontrare in ciascuna di esse nelle forme più varie. E sta a demarcare un confine mutevole e importante, nella finzione letteraria, quello fra oralità e scrittura, ovvero, in un certo senso, il confine, sicuramente illusorio, – in quanto si parla di arte, – fra realtà e realismo.

È perciò singolare il fatto che nessuna scuola di studi letterari novecentesca abbia proposto termini efficaci alternativi ad una parola ripresa dal folklore russo, *skaz*, nonostante tutti abbiano in qualche misura seguito i formalisti russi nel ragionamento che li portò negli anni '20 del XX secolo a teorizzare sul concetto che sta dietro a questo termine.¹ Alcune scuole sembrano avere addirittura scavalcato, ignorato, omesso il concetto di *skaz*, non trovando forse nel proprio bagaglio culturale e linguistico i corrispettivi ad esso adeguati. Eppure la letteratura del Novecento è stata ovunque molto ricettiva nei confronti di questo concetto. Essa, ovunque, in tutti i continenti, ha espresso varianti molteplici e originali dello *skaz*, con fini a volte comuni, a volte differenti. Ad ogni modo, il ragionamento sulle problematiche ad esso legate è tipico di tutti quegli autori, soprattutto prosatori, che si sono seriamente confrontati con le questioni del *punto di vista* e del *narratore*, facendone una componente essenziale del proprio testo letterario e un veicolo della propria visione del mondo.

Questo articolo si prefigge quindi di dare una sintetica definizione di *skaz*, una definizione non originale, ma basata su

¹ Così, spesso si riscontra nei testi occidentali un uso limitativo del termine *skaz*, per cui esso finisce per ridursi a denominatore di un concetto tipico della letteratura russa, alla stessa stregua, per esempio, del termine *povest'*.

testi ormai classici di riferimento, per poi condurre il lettore lungo un percorso di analisi letteraria composto di esempi eterogenei, presi dalla letteratura russa e da quella brasiliana, e per proporre, attraverso questo percorso, una riflessione su alcuni fenomeni derivati da determinati usi dello *skaz*: e sarà questa, almeno negli intenti, la parte originale dell'articolo.

Il termine *skaz* deriva in russo dalla radice indicante il "dire" a voce, e, di conseguenza, il "raccontare" (сказать, da cui molteplici derivati, fra cui, per es., il genere antico-russo degli *skazanija*, cioè i racconti di avvenimenti storici o agiografici; la *skazka*, cioè la fiaba, genere dell'oralità per eccellenza, ecc.), mentre *skazitel'* è il narratore orale tradizionale.

Negli studi di teoria della letteratura il concetto di *skaz* viene introdotto per la prima volta da Boris Ėjchenbaum nel 1918². Nelle poche pagine del suo saggio dedicato alla "illusione dello *skaz*", il giovane studioso formalista imposta in una forma ancora abbastanza generica la questione dell'emancipazione della parola artistica dalla letterarietà, che talvolta può rappresentare una limitazione libresca o un ostacolo al dispiegamento espressivo dell'opera. A questo fine penetra in letteratura una parola «come viva e mobile attività creata dalla voce, dall'articolazione, dall'intonazione, a cui si aggiungono anche i gesti e la mimica».³

I lavori più compiuti di Ėjchenbaum sulla natura e l'uso dello *skaz* sono i successivi "Com'è fatto il Cappotto di Gogol" ("Как сделана Шинель Гоголя", 1919) e "Leskov e la prosa contemporanea" ("Лесков и современная проза", 1925),⁴ nel quale si definisce lo *skaz* come «quella forma di prosa narrativa che nel suo lessico, nella sintassi e nella gamma di intonazioni svela un fondamento nel discorso orale del narratore».⁵ In par-

2 ЭЙХЕНБАУМ, 1918, p.10-13.

3 «...живой, подвижной деятельности, образуемой голосом, артикуляцией, интонацией, к которым присоединяются еще жесты и мимика». *Ibidem*, p.10. Dove non diversamente indicato, le traduzioni dal russo all'italiano sono mie – S.A.

4 ЭЙХЕНБАУМ, 1919; ЭЙХЕНБАУМ, 1927 (la prima pubblicazione del saggio è del 1925).

5 «такую форму повествовательной прозы, которая в своей лексике, синтаксисе и подборе интонаций обнаруживает установку на устную речь рассказчика». ЭЙХЕНБАУМ, 1927, p.214.

ticolare la prosa di Leskov, con le sue stilizzazioni di linguaggi regionali, dialettali, sociali, ecc., divenne a partire da questo momento il paradigma di riferimento per il concetto di *skaz*.

Il punto di vista di Éjchenbaum, sollevando una serie di problemi di delimitazione e definizione dello *skaz*, diede avvio ad un vivace dibattito all'interno dell'OPOJAZ. I principali contributi in questo senso vennero da Jurij Tynjanov e da Viktor Vinogradov. Tynjanov mise in luce soprattutto il ruolo attivo che lo *skaz* veniva a sollecitare nel lettore durante il processo letterario: «Lo *skaz* – scriveva Tynjanov – rende la parola fisiologicamente percettibile: tutto il racconto diventa un monologo indirizzato a ciascun lettore, e il lettore *entra* nel racconto, comincia ad intonare, a gesticolare, sorridere, egli non legge il racconto, ma lo recita. Lo *skaz* introduce nella prosa non il protagonista, ma il lettore». ⁶ L'osservazione di Tynjanov anticipava i principali studi della seconda metà del Novecento che avrebbero attribuito al lettore un'importanza essenziale nel sistema narrativo. In quanto a Vinogradov, la sua attenzione si fissa sulla figura del narratore portatore di *skaz*. Nel suo saggio sulla stilistica letteraria (1926) Vinogradov cerca di superare la definizione di *skaz* di Éjchenbaum, limitata ad un "fondamento nel discorso orale del narratore", osservando che lo *skaz* può avere luogo in letteratura anche in assenza di un orientamento esplicito verso il parlato. Centrale, secondo Vinogradov, è invece un orientamento verso il monologo orale di carattere narrativo che rappresenta una forma di imitazione del discorso monologico, il quale, «incarnando in sé la *fabula* narrativa, appare strutturato a misura del suo immediato dirsi». ⁷ Vinogradov, inoltre, distingue due tipi di *skaz* in base alle funzioni che la finzione di oralità può svolgere nel testo, quella

⁶ «Сказ делает слово физиологически ощутимым – весь рассказ становится монологом, он адресован каждому читателю – и читатель *входит* в рассказ, начинает интонировать, жестикулировать, улыбаться, он не читает рассказ, а играет его. Сказ вводит в прозу не героя, а читателя» (ТЫНЯНОВ, 1977, p.160. Prima ed.: *Русский современник*, 1924, № 1, p. 292-306).

⁷ «Сказ это своеобразная литературно-художественная ориентация на устный монолог повествующего типа, это – художественная имитация монологической речи, которая, воплощая в себе повествовательную фабулу, как будто строится в порядке ее непосредственного говорения» (ВИНОГРАДОВ, 1926, p.33; ristampa: ВИНОГРАДОВ, 1980, p.49). Cf. anche VINOGRADOV, 1972.

di ricreare una quotidianità interna al mondo narrato ed espressa in una lingua caratterizzante di uno o più personaggi, e quella di un "io" autoriale che indossa delle "maschere stilistiche", mescolando nella propria parola (ovvero nella parola del proprio narratore) differenti tradizioni e generi (per es., stili linguistici propri della letteratura antico-russa, elementi dialettali o gergali, ecc.).

Un ulteriore apporto allo sviluppo e alla precisazione del concetto di *skaz*, in buona misura polemico con le conclusioni di Éjchenbaum e Vinogradov, è quello di Michail Bachtin, che, spostando le riflessioni dall'ambito strettamente formalista della teoria letteraria ad un ambito al tempo stesso anche filosofico, vide come centrale nella questione dello *skaz* l'inserimento nell'orizzonte della narrazione autoriale, monologico e autoritario, di una voce altrui, portatrice di un diverso punto di vista attraverso una parola interiormente dialogica. Una voce spesso socialmente distinta da quella dell'autore, e che entra in dialogo e polemica con essa spezzandone il dominio monologico. Come spiega Michelle Holquist nel suo glossario alla *Poetica* bachtiniana, il "discorso autoritario" «is a privileged language that approaches us from without; it is distanced, taboo, and permits no play with its framing context (Sacred Writ, for example). We recite it. It has great power over us, but only while in power, if ever dethroned it immediately becomes a dead thing, a relic», mentre il "discorso internamente persuasivo" «is more akin to retelling a text in one's own words, with one's own accents, gestures, modifications».⁸ Con questo valorizzare la "parola altrui" viene superata l'idea di uno *skaz* che sia soltanto imitazione stilizzata di oralità e il suo campo si va ad estendere a un'ampia gamma di fenomeni letterari contrassegnati da una tensione dialettica fra la parola dell'autore e quella dei personaggi (ivi compreso, in molti casi, il narratore).

È importante sottolineare che la complessa natura dello *skaz* si spiega tenendo presenti tutti i diversi approcci finora

⁸ HOLQUIST, 1984, p.424. Bachtin sviluppa la propria concezione della "voce/discorso altrui" in tutti i suoi principali lavori. Vedi in particolare БАХТИН, 1979a; ID., 1979b. Cfr. le traduzioni italiane: BACHTIN, 1969, p.73-80, 235-265; ID., 1979, p.83-230.

descritti, e non isolandone uno come esclusivo. Come sintetizza Maria Di Salvo,

Ejchenbaum insiste in particolare sull'illusione del parlato (giustificato in ciò dall'etimologia stessa del termine: insieme "dire" e "raccontare"), Vinogradov sulla figura del narratore come necessario corollario dello *skaz*, Bachtin sull'orientamento verso la parola altrui. Questa diversità di approcci fa sì che a volte sia sufficiente la presenza di una narrazione in prima persona e della stilizzazione del parlato o di un linguaggio non letterario, per far parlare di *skaz*, mentre tutti questi elementi devono essere presenti contemporaneamente per dar luogo a quella forma immediatamente riconoscibile che caratterizza tante opere di Gogol', Leskov, Zoščenko.⁹

Per riassumere, si possono riportare due definizioni di *skaz* formulate da studiosi occidentali sulla scia delle riflessioni dei formalisti russi. In una tesi dottorale degli anni '60, Irwin Robert Titunik parla di

a mode of narration in fiction brought about by the interpolation into the narrative structure of a reported-reporting text which is oriented toward the perceptibility of its speech event or, inasmuch as the interpolated text is a text A [Authorial] in function, oriented toward the perceptibility of the speech event of narration itself.¹⁰

Più completa appare però la recentissima formulazione di Wolf Schmid, che nasce dalla constatazione della grande ambiguità del concetto di *skaz* e dell'imprecisione del suo ambito.¹¹ Schmid perciò propone una definizione pragmatica, e non ontologica, del concetto, evidenziando una serie di fenomeni che appaiono come caratteristiche stilistico-semantiche distintive dello *skaz*.

Prima di tutto, lo studioso tedesco riprende la suddivisione dello *skaz* in due tipi:

Lo *skaz caratteriale* (*Характерный сказ*), motivato dalla figura del narratore il cui punto di vista dirige l'intera narrazione;

9 DI SALVO, 2011, p.87.

10 TITUNIK, 1963, p.45.

11 ШМИД, 2003, p.186. Traduz. inglese: SCHMID, 2010, p.129.

Lo *skaz ornamentale* (Орнаментальный сказ), che riflette non soltanto il profilo del narratore, ma anche un'intera gamma di voci e maschere senza rimandare ad alcuna istanza narrativa individuale.¹²

I fenomeni caratteristici dello *skaz* descritti da Schmid sono sette: *narratorialità*, che è di gran lunga quello principale, poi *limitatezza dell'orizzonte intellettuale del narratore*, *bivocalità*, *oralità*, *spontaneità*, *discorsività* e *dialogismo*. Riportiamo la definizione del primo punto, in quanto centrale nella riflessione:

Lo *skaz* è testo del narratore (è ininfluenza a quale livello, cioè se a livello del narratore di primo, secondo o terzo grado) e non testo del personaggio. Questa definizione basilare esclude dall'ambito dello *skaz* tutti i fenomeni semantico-stilistici che originano dal testo del personaggio, sia quando il narratore è "contagiato" dallo stile del personaggio (o dell'ambiente narrato), sia quando ne riporta questa o quella peculiarità linguistica. Nello *skaz* si pone l'accento sul polo del narratore. Certamente, il personaggio può agire come narratore di secondo o terzo grado, ma in quel caso lo *skaz* riflette lo stile dell'istanza narrante, e non lo stile di quella narrata.¹³

Merita approfondimento anche la seconda caratteristica proposta da Schmid, quella della *limitatezza dell'orizzonte intellettuale del narratore*, mentre le caratteristiche successive riprendono essenzialmente gli aspetti più evidenti della riflessione sullo *skaz* compiuta dai formalisti e da Bachtin.

Indizio imprescindibile dello *skaz* tradizionale è una vistosa distanza intellettuale fra il narratore e l'autore, la limitatezza dell'orizzonte mentale del narratore. Il narratore dello *skaz* tradizionale è un dilettante, un uomo del popolo la cui ingenua narrazione dà segni più o meno evidenti di goffaggine. Dal momento che il narratore inesperto non controlla perfettamente il proprio discorso in tutte le sue sfumature, emerge una sorta di dicotomia fra l'intenzione di comunicazione e la comunicazione effettivamente ottenuta: il narratore dice involontariamente più di quanto non volesse.¹⁴

12 ШМИД, 2003, p.190; SCHMID, 2010, p.133.

13 ШМИД, 2003, p.191; SCHMID, 2010, p.133.

14 Ibidem.

È importante sottolineare che le considerazioni di Schmid si riferiscono allo *skaz* tradizionale (per es., a quello gogoliano o a quello leskoviano), ma se prese in una forma meno rigida, cioè senza farne delle regole (sono infatti soltanto delle osservazioni di tendenze), esse possono chiarire, o perlomeno descrivere il fenomeno dello *skaz* anche in casi non tradizionali (per es., nello *skaz* turgeneviano, che presuppone un narratore della stessa sfera sociale e intellettuale dell'autore, ma da esso separato). Aspetto fondamentale non è quindi l'appartenenza del narratore al popolo (per quanto sia questo il caso più chiaro e frequente), ma la distanza intellettuale fra il narratore e l'autore, come cercherò di mostrare con alcuni esempi più avanti. Questa precisazione è importante, perché risulta utile sottrarre il concetto di *skaz* all'ambito esclusivo della letteratura russa e, all'interno di questo, allo schema del narratore contadino.¹⁵ Lo *skaz*, per quanto sia un concetto di difficile delimitazione, appartiene alla letteratura (e forse, per estensione, anche ad altre forme artistiche¹⁶) in senso assoluto, e può essere rintracciato in opere di qualunque provenienza linguistica e culturale.¹⁷

Vorrei iniziare la mia "ricognizione" nel territorio dello *skaz* attraverso un esempio letterario che non appartiene al fenomeno descritto: cercherò di intrecciare a partire da questo testo una "ghirlanda" di esempi che abbia come filo connettivo lo *skaz* in diverse sue declinazioni. Fondamentali sono il punto di vista (o i punti di vista, quando risultano molteplici) e la stilizzazione del parlato di singoli personaggi o del narratore stesso. Il brano di partenza, dunque, di per sé non ha nulla a che fare con lo *skaz* e con la letteratura in senso moderno, in quanto appartiene ad un'epoca pre-letteraria per la cultura russa, è un testo del XV secolo:

15 Cf. ODGEN, 2005, p.517-537.

16 Lo aveva intuito già Éjchenbaum nel suo primo studio sullo *skaz*, quando annotava: «Alcuni filologi tedeschi (Sivers, Saran e altri) anni fa insistevano sulla necessità di una filologia "uditiva" (*Ohrenphilologie*) in luogo della filologia "visiva" (*Augenphilologie*). Era un'idea proficua» (ЭЙХЕНБАУМ, 1918. Riporto qui la recente traduzione italiana di Elisa Baglioni e Sara Martinelli: EJCHENBAUM, 2010.

17 Vedi per es. gli studi sullo *skaz* del romanzo di Mark Twain *Huckleberry Finn*: TAMASI, 2001, p.129-144; LYNCH, 2006, p.172-186.

Есть в томъ Алянде и птица гукукъ, летает ночи, а кличетъ гукукъ, а на которой хороминѣ сѣдять, то тут человекъ умреть; а кто ея хочеть убить, ино у нея изо рта огонь выйдеть. А мамонь ходят ночи, да имають куры, а живутъ в горѣ или в каменье.¹⁸

Così è descritto l'uccello "gukuk" (ovvero la civetta o il gufo) dal mercante russo che si firma «Afonasij, figlio di Mikita» nel veridico resoconto di viaggi *Choženie za tri morja* ("Viaggio al di là dei tre mari"). Nessuna stilizzazione, nessuna imitazione del parlato: da autodidatta, Afanasij Nikitin scrive "come gli viene da dire", le sue distinzioni fra lingua scritta e lingua parlata sono empiriche e si ispirano perlopiù a consuetudini stilistiche dell'epoca. Il racconto di Afanasij risulta in questo modo molto diretto e ingenuo, fatto che nel lettore moderno può ingenerare l'impressione fallace di trovarsi di fronte ad una forma di *skaz*. Mi pare piuttosto inequivocabile il fatto che questa impressione squisitamente anacronistica abbia ispirato alla scrittrice Tat'jana Tolstaja lo stile e alcuni elementi del soggetto del romanzo *Kys'*, uscito alle stampe nel 2000, dove si trova un "parente" di fantasia dello spaventoso volatile descritto da Afanasij:

На семи холмах лежит городок Федор-Кузьмичск, а вокруг городка – поля необозримые, земли неведомые. На севере – дремучие леса, бурелом, ветви переплелись и пройти не пускают, колючие кусты за порты цепляют, сучья шапку с головы рвут. В тех лесах, старые люди сказывают, живет кысь. Сидит она на темных ветвях и кричит так дико и жалобно: кы-ысь! кы-ысь! – а видеть ее никто не может. Пойдет человек так вот в лес, а она ему на шею-то сзади: хоп! и хребтину зубами: хрусь! – а когтем главную-то жилочку нащупает и перервет, и весь разум из человека и выйдет.¹⁹

18 ХОЖЕНИЕ, 1986, p.22. «In questa (città di) Aland si trova anche l'uccello coccoveggia, il quale vola notte tempo e manda un suo verso: "hukuk", e se si posa su di una casa, in quella casa qualcuno muore, e se qualcuno intenda ucciderlo, quello allora emana una fiamma dal becco» (NIKITIN, 1963, p.17).

19 «Su sette colli sorge la cittadina di Fedor-Kuz'mičsk, e attorno alla cittadina sono campi a perdita d'occhio, terre sconosciute. Al nord fitte foreste, interi boschi abbattuti dalla tempesta, i rami si sono attorcigliati e non lascian passare, i rovi pungenti si attaccano alle braghe, grossi rami secchi strappano di testa il berretto. In quei boschi, così dicono i vecchi, vive la kys'. Sta seduta sui rami più nascosti e lancia il suo grido selvaggio e lamentoso:

La comparazione dei due testi induce a non credere ad una casualità delle somiglianze che vi si riscontrano. Uno dei procedimenti più frequenti e tipicamente post-modernisti del romanzo di Tat'jana Tolstaja consiste nel ricorso a varie forme di citazione; perlopiù alla citazione nascosta in un contesto stilizzante molto complesso ed elaborato. Dunque, lo stile di Afanasij e alcuni dettagli esotici del suo *Choženie*, probabilmente accanto ad altre opere della letteratura antico-russa, vengono a servire non soltanto come fonte di citazioni, ma anche e soprattutto come modello per l'operazione caratterizzante del romanzo della Tolstaja, che consiste nel creare un *novojaz*, cioè un nuovo gergo immaginario composto dalla mescolanza di antico e moderno, di arcaismi (selezionati pescando dal lessico e dagli stilemi del folklore e della scrittura antico-russa) insieme a variegate parlate tipiche perlopiù degli strati bassi della società russa contemporanea (parole ed espressioni contadine, forme dialettali, slang e linguaggio della malavita, ecc.).

Cogliere nel passo summenzionato del romanzo *Kys'* una citazione nascosta appare abbastanza facile; molto meno facile è stabilire con precisione la natura del suo rapporto con il passo dell'opera antico-russa a cui fa riferimento: i due brani si differenziano enormemente per finalità narrative e orizzonti culturali. Senza dubbio uno degli elementi di questo rapporto è da ricercarsi in un atteggiamento ludico, e in qualche misura parodico della Tolstaja nei confronti della materia del proprio romanzo e, di riflesso, delle proprie fonti d'ispirazione. Tuttavia, ciò non esaurisce la questione, giacchè i giochi linguistici e di stile, comprese le stilizzazioni e le citazioni nascoste, sono indissolubilmente legati alla concezione stessa del romanzo *Kys'* e all'invenzione del suo immaginario panorama storico-culturale. Occorre quindi determinare per prima cosa in cosa consistano non i parallelismi, ma le differenze fra i due testi: la situazione che per Afanasij Nikitin e per i suoi con-

ky-ys'! ky-ys'!, ma vederla non ci riesce nessuno. Se uno prende e va nel bosco, quella gli si fionda sul collo da dietro: hop! e nella spina dorsale coi denti: chrus'! – e con l'artiglio va a tastargli la venuzza principale e gliela squarcia, e così da quell'uomo se ne esce tutto il senno» (ТОЛСТАЯ, 2002, p.7).

temporanei, destinatari del *Choženie*, appare come senza dubbio reale e veridica, non può in alcun modo essere scambiata con la realtà né dall'autrice, né dai lettori del romanzo *Kys'*. Per Afanasij l'uccello *gukuk* è reale, e altrettanto reali sono i suoi spaventosi comportamenti.²⁰ La Tolstaja scrive un'opera di fantasia, e solo il tacito patto fra autrice e lettore permette a quest'ultimo di coltivare l'illusione, limitata al momento della lettura, di rivivere qualcosa che accada per davvero, per quanto in un mondo fantastico. Il lugubre *kys'* nella realtà non esiste e di questo non può dubitare nessun lettore adulto, che peraltro potrà interpretarlo metaforicamente. In modo analogo, diverso è il rapporto fra ordinario e straordinario nelle due opere: gli ambienti descritti da Afanasij sono *meravigliosi*, perchè remoti e diversi dalla terra natia, ma pur sempre reali, mentre il mondo di *Kys'* è esplicitamente *fantastico*, e nella sua realtà possono credere solo i personaggi del romanzo stesso. Infine, nell'orizzonte narrativo di Afanasij non ci sono cesure fra autore e narratore, esattamente come tutti i fatti e soggetti da lui descritti sono assolutamente "reali", almeno nella sua visione delle cose; invece nel mondo creato da Tat'jana Tolstaja è necessaria una complessa distinzione di ruoli e di piani: dire che il mondo del suo romanzo è fantastico non è infatti sufficiente. Le relazioni di tale mondo con quello reale sono mediate e convenzionali, e si fondano su un principio di analogia che permette al lettore di accogliere la finzione di un reale parallelo e allusivo. L'implicito, ma netto straniamento dell'autore nei confronti del suo narratore permette a Tat'jana Tolstaja di creare un effetto di "sincerità" e di "ingenuità", proprie esclusivamente al narratore e al suo discorso, da cui nasce un *doppio piano* di trasmissione dei fatti narrati. Detto altrimenti: la "sincerità" del narratore assume i connotati della "ingenuità" nel momento in cui questi viene abbandonato dall'autore, che si estrania e si cela lasciando al lettore il compito di cogliere la sua presenza implicita fra le righe attraverso lo strumen-

20 Qui è opportuno richiamarsi agli studi teorici sul fantastico, e in particolare risultano utili i lavori di Jacques Le Goff sulla concezione medievale del *meraviglioso*, e quello di Rosemary Jackson sul fantastico moderno e contemporaneo, visto come sostituto della sfera tradizionale della metafisica quotidiana: LE GOFF, 1983; JACKSON, 1981, p.72-82. Vedi anche alcuni saggi di Stanislaw Lem, per es. ЛЕМ, 2009, p.113-146).

to dell'ironia e della complicità. Ciò si verifica allorchè alcuni degli agenti del testo letterario – l'autore ed il lettore – si collocano su un piano di superiorità rispetto ad altri – il narratore, il narratario e i personaggi – trovando in tal modo un contatto diretto (seppure implicito) fra loro: ne nasce un patto di complicità ironica. L'impressione di ingenuità del narratore, lasciato a nudo ad esprimere onestamente il proprio punto di vista diretto ad un narratario in tutto e per tutto simile a lui, riduce al massimo la distanza fra i due agenti posizionati al di sopra del loro piano, l'autore e il lettore: quasi dei "cospiratori", dal momento che la loro comunicazione è nascosta ed implicita, e si svolge come una sorta di codice segreto che corre tra le pieghe dell'unico discorso esplicito in atto – il discorso del narratore, in modo analogo a come in fotografia il positivo sorge dallo sviluppo del negativo.

Nasce lo *skaz*.

Tuttavia lo *skaz* non sempre e non necessariamente conduce all'ironia. I fini dello *skaz* possono essere molteplici e possono legarsi ad esigenze di *verosimiglianza*, al documentarismo, a forme espressive della *nostalgia*, a forme di *idealizzazione*, ecc. D'altra parte, l'esito di tipo ironico rimane importante, e soprattutto in un contesto culturale postmoderno è arduo raffigurarsi per lo *skaz* uno sbocco diverso dall'ironia. La stilizzazione, la citazione, tanto quella esplicita che quella nascosta, lo *skaz* fungono per i postmodernisti da arnese per decostruire la cultura e con essa qualunque forma di parola autorevole: la concezione delle cose si disfa in un gioco di forme e somiglianze fino a generare una parodia di *Weltanschauung*, mentre l'integrità degli oggetti, dei concetti e degli stili subisce la corrosione distruttiva dell'ironia: è lo *skaz* dell'epoca dello scetticismo e del relativismo.

Per certi versi, si può paragonare lo *skaz* dell'epoca postmoderna a quello della temperie modernista. Le affinità fra questi due momenti artistici si ritrovano principalmente nel fatto di accentuare entrambi l'arbitrarietà del rapporto che unisce significante e significato e in un'attenzione sovradimensionata per le questioni di forma, a volte a scapito del contenuto.

Si tratta del resto di un tema ben noto che non richiede ulteriore esplicazione.²¹ Limitiamoci dunque ad un'osservazione piuttosto concreta, prendendo ancora le mosse dal romanzo di Tat'jana Tolstaja, di cui, come ricordato sopra, una delle caratteristiche precipue è costituita da un complesso sistema di rimandi e citazioni nascoste. La probabile allusione al *Choženie za tri morja* va letta solo come uno dei tanti possibili esempi di rimandi analoghi, senza parlare del fatto che oltre ad un livello di citazioni concrete esiste il livello, non meno importante, delle assonanze stilistiche e di genere, che coinvolge l'intero bacino culturale di riferimento di un autore e consente al lettore un gioco di associazioni nel quale può rientrare una quantità ingentissima di opere letterarie e di riferimenti storici e culturali che con il romanzo in questione, nella fattispecie *Kys'*, possono non avere un legame diretto, o mantenerlo nell'ambito dell'ipotetico e del dubbio. Per fare un esempio di questo tipo ipotetico e non dimostrabile di associazioni si può riportare un racconto di Isaak Babel', *Iisusov grech* ("Il peccato di Gesù" – 1921).

Dal punto di vista della narrazione, il racconto è costruito esclusivamente secondo i procedimenti dello *skaz*, come caratteristico di molte opere di Babel'.²² L'azione si svolge in un ambiente basso e degradato; l'interpretazione delle situazioni, che sono in parte realistiche e in parte fantastiche, viene condotta da un punto di vista interno, ovvero quello di un narratore che, pur non coincidendo con alcuno dei personaggi, tuttavia condivide con tutti loro la visione del mondo e lo spazio "spirituale". Ne consegue che lo *skaz* del narratore è non soltanto una stilizzazione linguistica, costituita da un *mix* di parlata popolare e stile chiesastico semi-libresco e semi-orale, ma anche il riflesso interiorizzato dell'essere e della quotidianità dei personaggi, delle loro concezioni della vita, del loro modo di pensare che modella le particolarità del loro linguaggio:

21 Sul postmodernismo, vedi: CESERANI, 1997; ЛИПОВЕЦКИЙ, 1997; POSSAMAI, 2000; ALBERTAZZI, POSSAMAI, 2002.

22 Cf. ANDRUSZKO, 1987.

Жила Арина при номерах на парадной лестнице а Серега на черной – младшим дворником. Был промежду них стыд. Родила Арина Сереге на прощенное воскресенье двойню. Вода текет, звезда сияет, мужик ярится. Произошла Арина в другой раз в интересное положение, шестой месяц катится, они, бабьи месяцы, катючие. Сереге в солдаты идтить, вот и запятая. Арина возьми и скажи:

– Дожидаться тебя мне, Сергуня, нет расчета. Четыре года мы будем в разлуке, за четыре года мало-мало, я троих рожу. В номерах служить – подол заворотить. Кто прошел – тот господин, хучь еврей, хучь всякий. Придешь ты со службы – утроба у мене утомленная, женщина я буду сношенная, рази я до тебя досягну?

– Дийствительно, – качнул головой Серега.²³

²³Ma il livello linguistico del narratore non si esaurisce nella sfera dell'oralità e della quotidianità dei personaggi, del loro parlare "come fanno"... Nel proprio *skaz* il narratore riflette anche un altro livello, superiore a quello della quotidianità, e ciò perché nel suo narrare trova eco una specifica erudizione, una ingenua aulicità (da lui percepita come "stile alto"), una coscienza narrativa frutto della concezione popolare del "libresco" e del "letterario" che nel racconto di Babel' si modella sulle risonanze popolari dello stile e del lessico slavo-ecclesiastico in uso nelle chiese russe, dentro e fuori dalla liturgia. Nascono di qui i tratteggiamenti ingenuamente "agiografici" degli avvenimenti e del modo di agire e pensare dei perso-

23 Исаак Бабель, Иисусов грех (БАБЕЛЬ, 1989, p.189). La traduzione italiana di cui mi servo purtroppo non conserva che in minima parte le particolarità stilistiche e le equivalenze lessicali del testo originale (un tema derivato assai interessante sarebbe, d'altra parte, proprio quello della difficoltà di tradurre lo *skaz*): «Nell'albergo, la serva Irina viveva dalla parte delle camere e della scala principale; e Serega, l'aiuto-portiere, ai piedi della scala di servizio. Tra loro c'era una relazione vergognosa. E un giorno, due domeniche prima di Pasqua, Arina regala a Serega due gemelli. Viene il disgelo, le stelle splendono, il sangue del contadino si scalda. Presto Arina si trova incinta un'altra volta. I mesi d'una donna incinta corrono veloci: eccoci già al sesto. E Serega che deve andare soldato! Bell'affare. Così Arina va lì, e dice:

– No, Sergunja: stare qui e aspettarti, non c'è senso. Tu starai via quattro anni, e io, in quattro anni, mi metteranno incinta almeno tre volte. Servire nelle camere e tirar su la sottana, è la stessa cosa. Chiunque arriva, sia un ebreo, sia chiunque altro, è padrone. Tu ritorni dal servizio, e chi trovi? Una donna sciupata, dal grembo sfioreto. Andrei ancora bene, per te?

– Già, – disse Serega, abbassando la testa». – Isaak Babel', Il peccato di Gesù (BABEL' 1969, p.271; traduzione di Franco Lucentini).

naggi: «Был промежду них стыд. Родила Арина Серге на прощенное воскресенье двойню»...; «Благословил сей союз господь»...; «Выпало тебе, Арина, неслыханное на этой побитой земле, благословенна ты в женах!»...²⁴ ecc. Biblismi e arcaismi, usati fuori contesto, agiscono come una sorta di “linguaggio del sacrato”, ovvero come espressioni di un determinato gergo popolare tipico degli strati popolari più assidui nella vita parrocchiale e che finiscono per assimilare al quotidiano elementi dello slavo-ecclesiastico alla stregua di varianti stilistiche del russo; per questo, in tale “linguaggio del sacrato” gli elementi di origine ecclesiastica si intrecciano con la parlata più semplice e a volte rozza, e il risultato di tale intreccio viene percepito dal popolino come dotato di una speciale e autorevole letterarietà. Il narratore del racconto babeliano appartiene a questo orizzonte di valori e condivide con i personaggi tale tipo di coscienza linguistica (una coscienza linguistica che a suo modo separa nettamente il semplice e basso linguaggio parlato e la “elevata” parola scritta che del resto ne è un derivato), egli si identifica negli stessi valori morali, fondati su una pietà popolare assai distante dalla religiosità ufficiale e dalla cultura dei ceti alti; per questo tipo di narratore, sembra essere questa l’unica lingua (nelle sue varianti “letteraria” e “parlata”) e l’unica possibile concezione delle cose. Di nuovo nasce un effetto di straniamento, quando, di fronte al discorso internamente conchiuso e all’autoreferenzialità del sistema linguistico-culturale del narratore e dei suoi personaggi, trovano una complicità implicita gli agenti narrativi che ne sono “esclusi”, ovvero l’autore,²⁵ del tutto assente dal processo narrativo, e il lettore, attivamente impegnato nel processo di decifrazione del testo grazie al fatto di non potersi identificare con i personaggi, né di solidarizzare con il narratore, e che quindi reagisce al testo stesso decodificando la presenza e gli intenti dell’autore con l’ausilio

24 «Facevano cose sconce. Arina partori a Serëga due gemelli l’ultima domenica prima di Quaresima»...; «Benedisse Iddio questo connubio»...; «Ti è toccata, Arina, in sorte una cosa inaudita su questa percossa terra, sii tu benedetta fra la donne!»

25 Qui e altrove, per autore si intende quell’istanza narrativa che è emanazione interna, implicita o esplicita, dell’autentico autore. Cf. ШМИД, 2003, p.39-57; SCHMID, 2010, p.32-51.

dell'umorismo e dell'ironia, che scattano automaticamente nel corso di questo processo. Così, accomuna il racconto di Babel' e il romanzo della Tolstaja un medesimo procedimento. Per fare un esempio, in entrambe le opere menzionate l'atteggiamento dei personaggi (e insieme ad essi anche del narratore) nei confronti delle donne non può che essere inaccettabile per i loro autori, così come per un lettore culturalmente adeguato:

Как заснули – она на Альфреда брюхом раскаленным, шестимесячным, Серегиным, возьми и навались. Мало ей с ангелом спать, мало ей того, что никто рядом на стенку не плюет, не храпит, не сопит, мало ей этого, ражей бабе, яростной, – так нет, еще бы пузо греть вспученное и горячее²⁶

Вот, думаешь, баба: ну зачем она, баба? Щеки, живот, глазами мыргает, говорит себе чего-то. Головой вертит, губами шлепает, а внутри у ей что? Темнота мясная, кости скрипучие, кишки колечком, а больше и нет ничего. Смеется, пугается, брови хмурит – а есть ли у ей и вправду чувства какие? Мысли? А ну как она притворяется бабой, а сама оборотень болотный?²⁷

Va da sé che in entrambi i casi l'ironia (e lo *humor*, in Babel' in forma più marcata) non escludono diversi livelli di lettura, in quanto i fini della narrazione non si esauriscono nella funzione ironica o umoristica. Per esempio, è legittimo cogliere nel racconto di Babel' un accento di compassione e di intenerimento nei confronti dei suoi sventurati eroi, e insieme una polemica verso certe forme di religiosità,²⁸ mentre il romanzo della Tolstaja riflette complessivamente una critica

26 БАБЕЛЬ, 1989, p.191-192. «Dormivano da poco, quando lei si rotolò nel letto ed eccola addosso all'angelo con la sua calda pancia grossa di sei mesi, ingravidata da Serëga. Non le bastava dormire con un angelo, e che nessuno accanto a lei sputasse contro il muro, russasse e ruttasse. Non le bastava a quell'arrabbiata. No, doveva anche riscaldarsi la pancia, la sua grossa pancia già piena e bruciante!» (BABEL', 1969, p.273).

27 «Tu pensi: una femmina... e a che ti serve una femmina? Le guance, il ventre, sbatte gli occhioni, sta lì a parlare... Scuote la testa, mette in mostra i denti, ma dentro che ci tiene? Un groppo di carne, ossa scricchianti, budella arrotolate, niente di più. Se la ride, si prende paura, aggrotta le ciglia, ma poi ce li avrà mica davvero dei sentimenti? Delle idee? E se poi vien fuori che quella si finge soltanto che è una femmina, mentre invece è una creatura delle tenebre?» (ТОЛСТАЯ, 2002, p.53).

28 Per es., il critico Vjačeslav Polonskij vede in questo racconto un'implicita polemica con l'idea di religiosità popolare di Dostoevskij (ПОЛОНСКИЙ, 1988); mentre Czesław Andruszko identifica in alcuni racconti babeliani una "teologia negativa" (ANDRUSZKO, 1993, p.35).

severa dell'odierna società russa, nella quale si rispecchia metaforicamente la "nuova età della pietra" dipinta nel romanzo, come un'ipotesi minacciosa di imbarbarimento culturale a compimento dei processi socio-culturali innestati negli anni '90 con la caduta dell'URSS. *Humor* e ironia sono perciò strumenti funzionali ad una concezione artistica e ideologica ben precisa, e lo *skaz* ne è l'arma principale, il "cavallo di Troia" di questa lotta contro la barbarie.

Un produttivo paradosso tipico dello *skaz* consiste nel fatto che, funzionando come accentuazione artistica di autenticità e sincerità, esso genera la naturalezza più artificiale, la più costruita spontaneità. È il procedimento della ricerca della narratività immediata, del non-libresco. Per questo motivo lo *skaz* di un personaggio risulta essere al tempo stesso la sua parola e il suo mondo, di fronte al quale l'autore, con la propria lingua e cultura, "si eclissa", lasciando sul campo visuale il "nudo" discorso del narratore (e in subordine, eventualmente anche dei personaggi, come avviene nei casi riportati sinora); soltanto nelle forme oblique dell'ironia e/o dell'idealizzazione (quasi si può parlare in certi casi di mitizzazione, laddove nasce un accento nostalgico) di certe irripetibili particolarità dei personaggi portatori di un dato *skaz* e del loro cronotopo, l'autore con la sua ideologia riprende il proprio posto dominante nel sistema gerarchico del testo, e ciò avviene con la cosciente o inconscia collaborazione del lettore, che non può liberarsi dai filtri culturali che separano la sua realtà e la sua espressione della stessa, in qualche misura affini a quelle dell'autore, dalle forme di espressione della realtà percepite come *skaz*.

Lo *skaz* "nostalgizzante" si incontra in Babel' spesso, non meno dello *skaz* ironico. Se il secondo tipo è tipico soprattutto (ma non esclusivamente) dei *Racconti di Odessa*, il primo tipo caratterizza principalmente il ciclo di *Konarmija* ("L'armata a cavallo"). In Babel' l'ironia comunque non esclude mai una nota idealizzante e, viceversa, la nostalgia non è mai slegata da una sfumatura ironica. Tra gli elementi che concorrono all'unicità stilistica di *Konarmija* sta il fatto che i suoi principi ispiratori, per quanto possiamo indovinare, non vengono mai allo scoperto in forma esplicita: l'ironia mescolata alla nostal-

gia, ma anche altri sentimenti, come per esempio il terrore e la compassione, emergono nell'opera in virtù di una reazione "chimica", agente della quale è il lettore, che intercorre nel contatto con il documentarismo all'apparenza asciutto dei quadri tratteggiati dal narratore-testimone e con le dirette autorivelazioni dei personaggi: in quel *vacuum* concettuale che langue fra le azioni e le parole autorappresentative/autoaffermtorie dei personaggi, da un lato, e la reazione del lettore dall'altro, si delineano i contorni dell'ideologia dell'autore, il suo implicito punto di vista. In altre parole: dall'apparente latitanza della parola autoriale può generarsi la sensazione di un contatto non mediato fra parola/azioni dei personaggi (fra di essi va annoverato in primo luogo il narratore, interno o contiguo ai fatti) ed il lettore; e al tempo stesso proprio la "brutalità" immediata di questo contatto rende palese l'incolmabile distanza che li divide: infatti lo *skaz* è illusione di una oralità dei personaggi capace di rappresentarne l'esistere e il concepire il mondo in un determinato *hic et nunc*, e proprio per questo non può non straniare il lettore da quella realtà, da quel presente riproposto in cui lo si "convoca". Lo *skaz* del narratore non tiene in alcun conto il vero lettore, essendo rivolto esclusivamente ad un narratario a sé vicino e collocato sul suo stesso piano. È lì, in quella mancata corrispondenza di piani, che la reazione del lettore recupera la parola autoriale, ricostruendola. Il lettore funziona dunque come reagente chimico, e il plurivoco *skaz* babeliano come il liquido del presente, del trascorrere del mondo, il liquido destinato a solidificarsi soltanto per contatto con tale reagente, facendosi *Storia*. Da qui trova origine l'*epos* moderno dei racconti di *Konarmija*, con la sensazione di eterno presente fluire dei suoi personaggi, dei suoi istanti, dei suoi fatti.

Воля кругом меня полегла на поля, трава во всем мире хрустит, небеса надо мной разворачиваются, как многорядная гармонь, а небеса, ребята, бывают в Ставропольской губернии очень синие. И пасу я таким манером, с ветрами от нечего делать на дудках переигрываюсь, покада один старец не говорит мне:

– Явись, – говорит, – Матвей, к Насте.

– Зачем, – говорю. – Или вы, старец, надо мной

надсмекаетесь?

– Явись, – говорит, – она желает.

И вот являюсь.

(Жизнеописание Павличенки, Матвея Родионыча)²⁹

– Правда всякую ноздрю щекочет, – сказал Суровков, когда я кончил, – да как ее из кучи вытащить, а он бьет сразу, как курица по зерну.

Это сказал о Ленине Суровков, взводный штабного эскадрона, и потом мы пошли спать на сеновал. Мы спали шестеро там, согреваясь друг от друга, с перепутанными ногами, под дырявой крышей, пропускавшей звезды.

Я видел сны и женщин во сне, и только сердце мое, обогренное убийством, скрипело и текло.

(Мой первый гусь)³⁰

L'epica dei racconti del ciclo di *Konarmija* non appartiene al genere eroico, perlomeno nel senso tradizionale del termine, ma piuttosto a quello lirico, che sa ospitare con naturalezza la nostalgia e il senso di caducità e di inadeguatezza che spesso assalgono il narratore, e persino alcuni personaggi. A determinare tale epica è in primo luogo un utilizzo specifico dello *skaz*, con l'autonomia della parola dei personaggi e la particolare posizione del narratore, testimone e al contem-

29 И. Бабель, *Конармия* (БАБЕЛЬ, 1989, p.61-62). «La libertà mi giaceva in cerchio, nei campi, l'erba fruscava per me in tutto il mondo, i cieli si svolgevano su me come una fisarmonica a molti ventagli, ed i cieli, o ragazzi, nella nostra provincia di Stavropol' son sempre molto azzurri. E così io pascolo le mie bestie, e per non aver nulla da fare modulo la mia zampogna insieme coi venti, quando ecco un vecchio che mi viene a dire:

– Matvjej, presentati a Nastja.

– Perché? – dico, – forse voi, vecchio mio, volete burlarvi di me?

– Presentati, – dice, – essa lo desidera.

Ed ecco che io mi presento». – I. Babel', *Biografia di Matvjej Rodionyč Pavličenko* (BABEL', 1969, p.53). Traduzione di Renato Poggioli.

30 БАБЕЛЬ, 1969, p.41. «La verità salta al naso, – disse Surovov quando io ebbi finito, – ma il bello è tirarla fuori dal mucchio. Ma lui batte un sol colpo, come una chioccia nel grano...

Così parlò di Lenin Surovov, maresciallo d'alloggio dello squadrone comando. Dopo andammo a dormire in fienile. Là dormimmo in sei, riscaldandoci a vicenda, con le gambe accavallate, sotto un tetto sfondato che lasciava piover le stelle. Io sognai, e vidi femmine in sogno: ma il mio cuore, insanguinato da un delitto, gemeva e grondava». – I. Babel', *La mia prima vittima: un'oca* (BABEL', 1969, p.33).

po partecipe delle azioni, ma mai in grado di raggiungere la piena identificazione con l'ambiente nel quale è immerso, perché da esso lo separano la sua educazione, coscienza e provenienza etnica e sociale. Perciò, il lettore trova nel narratore un'eco, per quanto indiretta e quasi negata, della parola autoriale, e finisce per orientarsi sull'estraneità del narratore stesso all'ambiente descritto per fissare la propria distanza straniante. In questo modo, lo straniamento genera il mito, la spaventosa maestà della guerra da fatto storico e quasi documentaristico si trasforma in fatto mitico.

Я скорблю о пчелах. Они истерзаны враждующими армиями. На Волыни нет больше пчел.

Мы осквернили ульи. Мы морили их серой и взрывали порохом. Чадившее тряпье издавало зловонье в священных республиках пчел. Умирая, они летали медленно и жужжали чуть слышно. Лишенные хлеба, Мы саблями добывали мед. На Волыни нет больше пчел.

Летопись будничных злодеяний теснит меня неутомимо, как порок сердца. Вчера был день первого побоища под Бродами. Заблудившись на голубой земле, мы не подозревали об этом – ни я, ни Афонька Бида, мой друг. Лошади получили с утра зерно. Рожь была высока, солнце было прекрасно, и душа, не заслужившая этих сияющих и улетающих небес, жаждала неторопливых болей.

*(Путь в Броды)*³¹

Nella percezione del narratore, le usanze rozze e crudeli dei cosacchi, la loro mentalità per lui inconcepibile, il loro primitivismo etico, da motivo di repulsione si trasformano in uno dei tratti distintivi per la loro idealizzazione storica. Il tempo,

31 БАБЕЛЬ, 1989, p.45. «Io piango per le api. Esse sono sterminate dagli eserciti belligeranti. In Volinia non ci sono più api.

Noi abbiamo profanato portentosi alveari. Noi li abbiamo avvelenati con lo zolfo e distrutti con la polvere. Gli stracci inceneriti ammorbavano le sacrosante repubbliche delle api. Morendo, esse volavano lentamente e ronzavano adagio adagio. In mancanza di grano, noi tagliavamo il miele con le sciabole. In Volinia non ci sono più api.

La cronaca di tanti delitti quotidiani mi opprime senza requie come un vizio cardiaco. Ieri fu il giorno della prima strage nei dintorni di Brody. Fuorviati nei solchi azzurri, andavamo senza sospetto, io ed Afon'ka Bida, l'amico mio. I cavalli avevano avuto all'alba il loro grano. La segale era alta, il sole bellissimo, e l'anima, immeritevole di così splendidi e fuggevoli cieli, aveva sete di lente torture». – I. Babel', Sulla strada di Brody (BABEL', 1969, p.37).

l'epoca: raccontati dal punto di vista di questi uomini; ed è in questo l'unicità, il tratto irripetibile, il mito.³²

Allo stesso modo, se non di più ancora, viene idealizzato dall'interno, con l'ausilio dello *skaz*, il microcosmo dei contrabbandieri ebrei nei *Racconti di Odessa*. Qui avvertiamo nel narratore una contiguità con la parola autoriale, che è quindi più presente, ma ambigua: ideologicamente orientata a sostenere il cambiamento sociale ed etico imposto dal nuovo ordine sovietico, e al contempo permeata da una vena nostalgica, a momenti quasi apologetica del "vecchio ordine" banditesco; nostalgia la cui responsabilità viene però completamente addossata sul narratore, che si mantiene sempre interno a quel mondo. Così, il mondo dei *Racconti di Odessa* prende vita nella narrazione attraverso un sistema di autovalutazioni e definizioni interne che ancora una volta sono generate dalle argute finezze dello *skaz* babeliano. È dall'interno che si danno le spiegazioni che permettono al lettore di penetrare nel codice etico e comportamentale dei personaggi. Ed è dall'interno che i fatti vengono giudicati, esclusivamente dall'interno, e il lettore viene direttamente coinvolto e spinto ad entrare in quel mondo, a prenderne parte, almeno come spettatore.

И похороны состоялись на следующее утро. О похоронах этих спросите у кладбищенских нищих. Спросите о них у шамесов из синагоги, торговцев кошерной птицей или у старух из второй богадельни. Таких похорон Одесса еще не видала, а мир не увидит.

(Как это делалось в Одессе)³³

32 Sotto questo aspetto è acuta l'osservazione di Czesław Andrzejko, secondo cui «Babel' priva completamente di contenuto intellettuale il tema blokiano del popolo come portatore di valori spirituali, divenuto popolare all'epoca, per lasciare al centro dell'attenzione una sorta di massa biologica che cerca un via d'uscita nel tempo storico, che è il limite della sua esistenza. Questa peculiarità del concetto babeliano di tempo storico si lega organicamente con il piano di esposizione dello *skaz*. L'autore di Konarmija ricorre alla tecnica dello *skaz* per la voce "altrui", che riporta un punto di vista immediato sugli avvenimenti dei partecipanti del processo storico stesso» (ANDRUSZKO, 1993, p.13).

33 И. Бабель, *Одесские рассказы* (БАБЕЛЬ, 1989, p.156). «Il funerale si fece la mattina dopo; e se volete sapere come fu, chiedetelo ai mendicanti del cimitero, alle vecchie del Secondo Ospizio, o alla sinagoga dei pollivendoli kasher: funerali simili, a Odessa, non s'erano mai visti, e non si vedranno più in tutto il mondo». – I. Babel', *Gente di Odessa* (BABEL', 1969, p.160; traduzione di Franco Lucentini).

Соломончик Каплун, сын бакалейщика, и Моня Артиллерист, сын контрабандиста, были в числе тех, кто пытался отвести глаза от блеска чужой удали. Оба они прошли мимо нее, раскачиваясь, как девушки, узнавшие любовь, они пошептались между собой и стали двигать руками, показывая, как бы они обнимали Баську, если б она этого захотела.

(Отец)³⁴

Analoghe forme di mitizzazione del microcosmo della malavita urbana, di un mondo di *outsider*, si possono incontrare nel romanzo di Jorge Amado *Capitães da areia* (1937), che descrive la vita dei *meninos da rua* della città portuale di Bahia. Amado, da scrittore comunista fortemente *engagé*, non poteva ignorare gli obiettivi ed i procedimenti della letteratura sovietica, in quegli anni ormai completamente dominata dal realismo socialista. La sua difesa dei diritti e delle motivazioni dei piccoli *malandros* del romanzo, *meninos da rua* rigettati dalla società e dalle strutture socio-istituzionali, sembra ricordare il grande lavoro del pedagogista Anton Makarenko con i *besprizorniki* russi, lavoro a cui Makarenko aveva dato dignità letteraria nel celebre romanzo *Педагогическая поэма* (“Poema pedagogico”, 1933-1935). Non è del resto probabile che Amado potesse aver letto l’opera di Makarenko, che non era tradotta in portoghese. Però, gli anni ’30 erano in Brasile un’epoca di autentica “esplosione editoriale” russa (quella che il critico José Brito Broca arrivò a definire “febre de eslavismo”), estesa non solo ai classici, ma anche, per la prima volta, ai nuovi prosatori sovietici.³⁵ I giovani intellettuali di sinistra leggevano avidamente gli scrittori proletari russi, nelle mediocri traduzioni che riviste ed editori offrivano in quegli anni. In un’intervista concessa ad un settimanale sovietico nel 1972, lo stesso Amado accennava al ruolo significativo giocato dalla letteratura sovietica nella sua formazione di scrittore, e fra gli autori sovietici che

34 БАБЕЛЬ, 1989, p.160. «Salomončik Kaplun, il figlio del droghiere, e Monja l’Artigliere, figlio del contrabbandiere, erano tra quelli che cercavano di distogliere gli occhi dallo splendore della gloria altrui. Passarono davanti a Baska bisbigliando tra loro, ancheggiando come ragazze che hanno imparato l’amore, e mostrando col gesto come avrebbero abbracciato la piccola Baska, se la piccola Baska ne avesse avuto voglia». – I. Babel’, *Il padre* (BABEL’, 1969, p.164. Traduzione di Franco Lucentini).

35 GOMIDE, 2011, p.436.

avevano influenzato la coscienza dei giovani brasiliani della sua generazione rammentava il nome di Babel':

Моя жизнь писателя началась в тридцатых годах... когда стала разрываться железная блокада – блокада клеветы, которой реакционные, ретроградные правительства пытались скрыть правду об СССР. В ту пору в Бразилии появились первые переводы произведений первой великой фазы советской литературы. Я говорю о книгах Серафимовича («Железный поток»), Фадеева («Разгром»), Бабеля («Конармия»)... если вспомнить по меньшей мере трех авторов и три произведения, нашедшие большой отклик в то время, уже не говоря о величайшем, неизмеримом влиянии Максима Горького, первого учителя моего поколения, а также о других советских литераторах тех лет. В огромной степени их книги воздействовали на тогдашних молодых бразильских писателей – определили, так сказать, путь создания литературы, обращенной к проблемам народа, к поискам решения этих проблем. Все мы чем-то обязаны советской литературе того времени, рожденной в пламени революционных событий, в гражданской войне, – литературе плоти и крови, живой, свободной, бессмертной³⁶.

36 ДАШКЕВИЧ, 1972, p.15. «La mia vita di scrittore iniziò negli anni '30... quando cominciò a squarciarsi il ferreo sbarramento: lo sbarramento delle calunnie con cui governi reazionari e retrogradi tentavano di nascondere la verità sull'URSS. A quel tempo in Brasile apparvero le prime traduzioni di opere della prima grande fase della letteratura sovietica. Parlo dei libri di Serafimovič (Il torrente di ferro), Fadeev (La disfatta), Babel' (L'armata a cavallo)... per ricordare perlomeno tre autori e tre opere che ricevettero grande risonanza a quel tempo, senza poi parlare dell'enorme, incommensurabile influsso di Maksim Gor'kij, il primo maestro della mia generazione, e ancora di altri letterati sovietici di quegli anni. I loro libri influenzarono enormemente i giovani scrittori brasiliani di allora, determinarono, per così dire, il cammino per la creazione di una letteratura rivolta ai problemi del popolo, ai tentativi di risolvere quei problemi. Tutti noi siamo in qualche modo debitori alla letteratura sovietica di quel tempo, nata nell'avvampare degli avvenimenti rivoluzionari, nella guerra civile, una letteratura di carne e sangue, viva, libera, immortale». Cf. un'altra testimonianza di Amado, tratta da un recente saggio di Eduardo de Assis Duarte: «Em 1931 entrei para a Faculdade de Direito, no Rio de Janeiro, e aí começo a ter meus primeiros contatos com intelectuais e estudantes de esquerda. Logo estava militando na juventude comunista. Nutria um grande entusiasmo pela Revolução de 1918 e, embora não tivesse um conhecimento palpável, era extremamente sectário naquele momento. Tudo para mim era a Rússia, a Revolução Russa, a literatura russa. Meus livros Cacau e Suor foram fortemente influenciados pelos romances da primeira fase da Revolução, fase romântica e de uma grande força criadora, com A derrota, de Fadeiev, A torrente de ferro, de Serafimóvitch, A cavalaria vermelha, de Bábel, As doze cadeiras, de Ilf e Pietrov, os primeiros romances de Ehreburg, enfim, obras ao mesmo tempo inovadoras e críticas dos erros cometidos. Muitos desses escritores foram depois

La testimonianza di Amado, viziata dal suo venire *a posteriori* e dal propagandismo sovietico, andrebbe meglio verificata attraverso un confronto più approfondito con altre fonti e con studi specifici sullo scrittore brasiliano e sulla sua epoca,³⁷ ad ogni modo, essa sembra indicativa di una sua indipendenza artistica (stante la dipendenza ideologica) nei confronti dei dettami assai rigidi del realismo socialista, e del fatto che lo *skaz* babeliano potesse costituire un modello di libertà narrativa straordinaria e controcorrente anche per un autore ideologicamente allineato alla politica sovietica. Sarebbe quindi importante potere verificare se nello scrivere i suoi *Capitães da areia* Amado fosse a conoscenza dei *Racconti di Odessa*, con i quali il suo romanzo presenta non poco in comune. Le analogie qui non si limitano agli ambienti in cui le opere si svolgono, Odessa e Bahia, due importanti città portuali, pittoresche, chiassose e multiculturali, nelle quali banditi e contrabbandieri costituivano una sorte di società speciale con regole e usanze proprie e indipendenti, e si servivano di codici linguistici, culturali ed etici interni. I parallelismi sono interessanti già a questo livello, che tuttavia precede ogni questione inerente alle strategie narrative dei due scrittori. E invece è proprio in rapporto ad alcune di queste strategie che i parallelismi diventano particolarmente produttivi per un'analisi comparata. Amado conduce il proprio lettore nel cuore stesso

liquidados pelo Stálin» (DUARTE, 1996, p.274).

37 A questo proposito, vedi GOMIDE, 2011, p.436-443. Le assicurazioni di Amado sulla fondamentale importanza della letteratura sovietica su quella brasiliana, per quanto significative, appaiono esagerate rispetto a quanto effettivamente il panorama culturale brasiliano degli anni '30 potesse offrire. Un unico articolo, a quanto risulta, fu dedicato in quegli anni a Babel', mentre la prima traduzione portoghese di *Konarmija*, che porta proprio il nome di Jorge Amado (ma è forse da attribuire ad altro traduttore, cf. GOMIDE, 2008), risale soltanto al 1945: come riporta Bruno Barretto Gomide, il nome di Babel' «despontou por aqui na década de trinta, em meio a uma embaralhada de citações de nomes. Nas poucas referências que lhe eram feitas, Babel foi apresentado como um inequívoco exemplo da nova literatura soviética. A *Revista Acadêmica*, por exemplo, no número de julho de 1935, trazia um informe intitulado "Os escritores revolucionários nos falam de si mesmos: I. Babel e Boris Pilniak". Um "falar" de tons bastante ambíguos, diga-se, dado o ambiente do primeiro congresso dos escritores soviéticos, realizado um ano antes, e no qual Babel se valeu de sofisticados circunlóquios para explicar o porquê de, afinal, não se manifestar artisticamente. O percurso continuou de forma mambembe em meados dos anos quarenta, quando apareceu uma tradução de *A Cavalaria Vermelha* atribuída de modo duvidoso a Jorge Amado» (GOMIDE, 2008).

del microcosmo dei suoi piccoli *capitães da areia*, servendosi della loro lingua, guardando il mondo dal loro punto di vista, in una parola, creandone lo *skaz*. Nel romanzo, va detto, è sempre presente e dominante un narratore onnisciente abbastanza tradizionale, che commenta razionalmente i fatti ed i pensieri dei suoi eroi dal punto di vista di una persona istruita il cui obiettivo è essenzialmente educativo ed ideologico: puntare il dito sul problema e mostrare alla società quale possa essere la sua concreta soluzione. I bambini di Amado hanno bisogno di affetto, di istruzione e di una funzione sociale riconosciuta: se la società smetterà di perseguirli e li accoglierà nel suo grembo, la salvezza sociale di questi minori diventerà possibile. Fin qui possiamo riconoscere l'*engagement* quasi realsocialista di Amado; ma il suo slancio educativo non gli impedisce né di servirsi magistralmente dello *skaz*, che crea lo sguardo dall'interno dei suoi piccoli eroi, né di dare vita ad alcuni momenti profondamente lirici, nei quali la vita dei *capitães da areia*, – libera, solidale, governata da un singolare bisogno di giustizia, – si colora di autentica poesia. Il narratore stesso è un osservatore non neutrale, e in questi momenti si lascia coinvolgere completamente dall'ambiente dei *capitães da areia*, fino al punto di discendere dal suo punto altolocato e onnisciente di osservazione per fondersi con il microcosmo dei suoi osservati, ora in un impeto di lirismo, ora in flusso di coscienza nel quale si riflette e si dilata pienamente il punto di vista dei bambini.³⁸

Os Capitães da Areia olham a mãezinha Dora, a irmãzinha Dora, Dora noiva, Professor vê Dora, sua amada. Os Capitães da Areia olham em silêncio. A mãe-de-santo Don'Aninha reza oração forte para a febre que consome Dora desaparecer. Com um galho de sabugueiro manda que a febre se vá. Os olhos febris de Dora sorriem. Parece que a grande paz da noite da Bahia está também nos seus olhos.³⁹

Il narratore riproduce spesso nel suo discorso, mescolandoli alla propria parola colta e letteraria, anche il linguaggio, il lessico e il punto di vista della popolazione afro-americana e

³⁸ A momenti il narratore accenna alla propria infanzia, come a sottintendere un suo passato di *capitão da areia*.

³⁹ AMADO, 2010, p.225.

meticciata della città brasiliana, con le sue credenze, superstizioni e divinità, e più in generale, con la sua metafisica non-europea:

Contam no cais da Bahia que quando morre um homem valente vira estrela no céu. Assim foi com Zumbi, com Lucas da Feira, com Besouro, todos os negros valentes. Mas nunca se viu um caso de uma mulher, por mais valente que fosse, virar estrela depois de morta. Algumas, como Rosa Palmeirão, como Maria Cabaçu, viraram santas nos candomblés de caboclo. Nunca nenhuma virou estrela.⁴⁰

Omolu mandou a bexiga negra para a cidade. Mas lá em cima os homens ricos se vacinaram, e Omolu era um deus das florestas da África, não sabia destas coisas de vacina. E a varíola desceu para a cidade dos pobres e botou gente doente, botou negro cheio de chaga em cima da cama [...]. Mas como Omolu tinha pena dos seus filhinhos pobres, tirou a força da bexiga negra, virou em alastrim, que é uma bexiga branca e tola, quase um sarampo.⁴¹

In simili momenti il narratore cessa di essere il cronista onnisciente e al posto della narrazione tradizionale compare un'esperienza dall'interno delle vicende e delle sensazioni dei personaggi, senza filtri, direttamente dal loro punto di vista.

Quello di Amado non è di certo un esempio isolato nella letteratura brasiliana (ma altrettanto proficuo sarebbe pescare nelle letterature dell'America ispanofona e in quella anglofona nordamericana): l'attitudine allo *skaz* appare infatti più che naturale per letterature che sono espressione di culture multietniche e meticciate, nelle quali le varianti di gerghi, dialetti e parlate assumono rilevanza non soltanto sociale, ma anche storica e mentale. In più, il Novecento ha fatto del punto di vista una questione centrale della prosa, e la figura del narratore assume connotati estremamente variegati. Così, per esempio, il punto di vista soggettivo di un narratore postumo che si racconta in prima persona (in una forma non dissimile dall'"anti-confessione" dell'*Uomo del sottosuolo* dostoevskiano) è l'espedito narrativo delle *Memórias Póstumas de Brás Cubas* di Joaquim Maria Machado de Assis (1881), opera che anticipa molti aspetti delle letterature latino-americane

40 *Ivi*, p.231.

41 *Ivi*, p.149.

del Novecento. Ma un esempio principe che si potrebbe trarre dalla letteratura brasiliana del Novecento per rintracciare un utilizzo importante dello *skaz* è quello del *Grande Sertão: Veredas* di João Guimarães Rosa (1956), dove il racconto in prima persona avviene in una forma anti-letteraria e in una lingua socialmente e geograficamente connotata: nella narrazione di Riobaldo sono presenti tutte le sette condizioni dello *skaz* richieste da Wolf Schmid nel descrivere il procedimento:

Nonada. Tiros que o senhor ouviu foram de briga de homem não, Deus esteja. Alvejei mira em árvore, no quintal, no baixo do córrego. Por meu acerto. Todo dia isso faço, gosto; desde mal em minha mocidade. Daí, vieram me chamar. Causa dum bezerro: um bezerro branco, eroso, os olhos de nem ser se viu; e com máscara de cachorro. Me disseram; eu não quis avistar. Mesmo que, por defeito como nasceu, arrebitado de beiços, essa figurava rindo feito pessoa. Cara de gente, carão de cão: determinaram era o demo. Povo pras-cóvio. Mataram. Dono dele nem sei quem for. Vieram emprestar minhas armas, cedi. Não tenho abusões. O senhor ri certas risadas... Olhe: quando é tiro de verdade, primeiro a cachorrada pega a latir, instantaneamente depois, então, se vai ver se deu mortos. O senhor tolere, isto é o sertão. Uns querem que não seja: que situado sertão é por os campos-gerais a fora a dentro, eles dizem, fim de rumo, terras altas, demais do Urucaia. Toleima. Para os de Corinto e do Curvelo, então o aqui não é dito sertão? Ah, que tem maior! Lugar sertão se divulga: é onde os pastos carecem de fechos; onde um pode torar dez, quinze léguas, sem topar com casa de morador; e onde criminoso vive seu cristo-jesus, arredado do arrocho de autoridade.⁴²

La lingua e le modalità di espressione diventano creazione di un particolare mondo nei confronti del quale la lingua standard, portatrice di una visione universale delle cose, sarebbe inadeguata. Il mondo del Grande Sertão nasce in primo luogo dalla lingua che lo modella nel racconto di Riobaldo. Altri sono i concetti rispetto al mondo comunemente accettato dal lettore. Non a caso Riobaldo si rivolge con insistenza al suo narratario, il contatto è richiesto ed esplicito, e coinvolge non un lettore, ma un ascoltatore, come osserva il critico Márcio Seligmann-Silva:

42 GUIMARÃES ROSA, 2001, p.23-24.

O senhor a quem ele se dirige é uma construção complexa e essenziale na situação testimonial e confessionale. Trata-se de um “outro” a quem ele se dirige. Este outro vai tornare-se testimonia secundária das histórias. Daí a espressione recorrente na pontuação do testo, quando o narrador se volta para este senhor e afferma: “Mire veja”. Nós todos estamos mirando e vendo, traduzindo o teatro de palavras em immagini. Toda confissão deve voltar-se para una outra pessoa [...]. Este senhor é descritto como molto istruído, como alguém do sexo masculino e paciente. A matéria do libro, a memória de Riobaldo, é apresentada a este ouvinte paciente de modo não lineare. Trata-se da apresentação e simultânea construção de um *espaço mnemônico intenso*, sem começo ou fim, com una temporalidade apenas parzialmente cronológica e molto mais emocional.⁴³

Il narratore crea un mondo in cui passato, presente e futuro coincidono in un presente a-storico, il presente della memoria e del narrare, che è rivivere la realtà e starci nel mezzo, in uno spazio che non parte da premesse e non attende un giudizio conclusivo e risolutivo: «Digo: o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia».⁴⁴ In questa considerazione di Riobaldo possiamo focalizzare forse l'aspetto essenziale dello *skaz*, quello più necessario e caratteristico: la funzione del presente, eterno ma fluido, non cristallizzato in un meccanismo storico e ordinato di cause-effetti.

Sicché, una delle funzioni maggiori dello *skaz* consiste nel creare nel lettore l'illusione di poter fare esperienza diretta della vita “reale”, in un suo specifico luogo e momento, con quel particolare colorito, di potere entrare nel sistema circoscritto dei personaggi “come uno di loro” (in russo sarebbe «как свой»), e di sentirsi messo a parte del loro intimo codice di comportamento e di espressione. Questa illusione è tanto più attraente quanto più è ampia la separazione culturale, linguistica e cronologica fra il lettore e i personaggi (non a caso, lo *skaz* si presta ad attacchi e tende a suscitare diffidenze e scetticismo soprattutto da parte di quei lettori che, condividendo

43 SELIGMANN-SILVA, 2009.

44 GUIMARÃES ROSA, 2001, p.80.

almeno in parte le coordinate linguistico-culturali dei personaggi, possono rilevarne l'aspetto artefatto e innaturale: per il lettore di origine contadina lo *skaz* può apparire un artificio innaturale e falso, mentre il lettore colto lo percepisce come naturalezza e verità contadina⁴⁵). Nel fissare un determinato segmento di spazio-tempo, lo *skaz* di solito riflette usanze e situazioni del passato, e in tal modo sprigiona un sentimento di nostalgia per ciò che non può più tornare, persino quando si parla di epoche infauste e di strati di popolazione che vivevano in condizioni di miseria, non certo meritevoli di essere rivissute.

Quando invece si rivolge all'attualità, lo *skaz* può a volte ricordare certe forme di giornalismo moderno, soltanto con obiettivi e procedimenti differenti. Sotto questo aspetto ha senso domandarsi se un equivalente moderno dello *skaz* non sia la maniacale messa in scena, perlopiù televisiva, della vita quotidiana, per esempio nelle vesti del *reality show*, o, in una variante assai più nobile, in quei film documentari che ricorrono ad una camera inserita dentro all'azione, facendone una sorta di soggetto-testimone interno e in movimento. L'obiettivo rimane essenzialmente uguale: produrre un'illusione di realtà, fissare il presente. La variante più primitiva di questa ricerca di "sincerità", "autenticità" e "ingenuità" è forse quella delle *candid cameras*, che producono un effetto straniante sullo spettatore: infatti, grazie all'occhio nascosto della camera lo spettatore accoglie quanto sta avvenendo "per davvero" davanti ai suoi occhi *con ironia*, poiché la primitiva comicità della situazione esclude di per sé una sua autoidentificazione e solidarietà con le "vittime" della situazione stessa. Al contrario, lo spettatore si identifica con la camera, ovvero con l'agente che marchinge la situazione scabrosa e attende nascosto di poterne osservare l'andamento: più o meno come il lettore attua un patto implicito con l'autore, quando questi si è eclissato dalla narrazione lasciando campo libero alla voce

45 Proprio su questo aspetto verteva la famosa polemica fra Dostoevskij e Leskov a proposito della lingua di espressione dei loro personaggi: una lingua socialmente e lessicalmente indifferenziata per i personaggi di Dostoevskij, una lingua parcellizzata in molteplici varianti di *skaz* dialettale e gergale per quelli di Leskov.

“non filtrata”, cioè allo *skaz*, dei personaggi. Coticchè, a seconda della posizione occupata dalla parola autoriale, lo *skaz* è in grado di avvicinare o allontanare enormemente il lettore, da un lato dai personaggi, dall’altro lato dal narratario.

Partiti per quest’analisi dal richiamo ad un testo antico-russo, con l’esempio delle *candid cameras* e dei *reality shows* sembra di potere ora approdare di nuovo ad un analogo livello di ingenuità narrativa. E se così fosse davvero, ci troveremmo di fronte ad una sorta di fine tragicomica della cultura, almeno in quelle forme in cui noi la riconosciamo. Fortunatamente, il ritorno alla “ingenuità primordiale”, come ci dimostra anche lo *skaz*, è possibile soltanto nella forma di una ingenuità costruita e artefatta, e quindi finisce per esserne l’opposto. Questi ultimi esempi allora non riguardano altro che delle semplificazioni estreme, tipiche della odierna cultura di massa, nelle quali, come avviene con lo *skaz*, si manipolano i concetti di verità e di autenticità, con finalità che non sono artistiche e poco hanno a che vedere con i capolavori letterari a cui ci si è accostati in questo saggio.

Referências bibliográficas

ALBERTAZZI, Silvia, POSSAMAI, Donatella (ed. by). *Postmodernism and postcolonialism*. Padova: Il Poligrafo, 2002. AMADO, Jorge. *Capitães da areia*. Alfragide: Leya, 2010.

ANDRUSZKO, Czesław. *Сказ в повести и романе 20-х годов (Л. Леонов, И.Неверов, И. Бабель)*. Poznań: UaM, 1987.

ANDRUSZKO, Czesław. *Жизнеописание Бабея Исаака Эммануиловича*. Poznań: UaM, 1993, p.35.

BABEL', Isaak. *L'armata a cavallo e altri racconti*. Torino: Einaudi, 1969.

BACHTIN, Michail. *Dostoevskij. Poetica e stilistica*. Torino: Einaudi, 1969.

_____. *Estetica e romanzo*. Torino: Einaudi, 1979, p.83-230.

- CESERANI, Remo. *Raccontare il postmoderno*. Torino: Bollati Boringhieri, 1997.
- DI SALVO, Maria. "Ancora sullo skaz di Leskov". In Id., *Italia, Russia e mondo slavo. Studi filologici e letterari*, a cura di A. Alberti [et alii] Firenze: Firenze University Press, 2011.
- DUARTE, Eduardo de Assis. *Jorge Amado: romance em tempo de utopia*. Rio de Janeiro: Record, 1996.
- EJCHENBAUM, Boris. "L'illusione dello skaz". In: *Sguardo mobile*, 2010, <http://www.sguardomobile.it/spip.php?article311>
- GOMIDE, Bruno. "Isaac Babel, mestre di frammento". In *Estadão*, 13 de dezembro 2008, <http://www.estadao.com.br/noticias/impresso,isaac-babel-mestre-do-fragmento,293465,0.htm>
- _____. *Da estepe à Caatinga. O romance russo no Brasil (1887-1936)*. São Paulo: edusp, 2011.
- GUIMARÃES ROSA, João. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2001.
- HOLQUIST, Michael. "Glossary". In BACHTIN, Michail. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
- JACKSON, Rosemary. *Fantasy: The literature of subversion*. London-New York: Taylor & Francis, 1981.
- LE GOFF, Jacques. *Il meraviglioso e il quotidiano nell'Occidente medievale*. Bari: Laterza, 1983.
- LYNCH, Paul. "Not trying to talk alike and succeeding: the authoritative word and internally-persuasive word in *Tom Sawyer* and *Huckleberry Finn*". *Studies in the Novel*. Denton: University of North Texas, Vol.38, No.2, 2006, p.172-186.
- NIKITIN, Afanasij, *Il viaggio al di là dei tre mari*, a cura di Carlo Verdiani. Firenze: Le Monnier, 1963.
- ODGEN, J. Alexander. "The impossible peasant voice in Russian culture: stylization and mimicry". *Slavic Review*. Champaign (IL): University of Illinois, vol.64, no.3, 2005, p.517-537.
- POSSAMAI, Donatella. *Che cos'è il postmodernismo russo? Cinque percorsi interpretativi*. Padova: Il Poligrafo, 2000.
- SCHMID, Wolf. *Narratology: An Introduction*. Berlin-New York:

de Gruyter, 2010.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. "Grande Sertão: Veredas como gesto testemunhal e confessional". *Alea: Estudos neolatinos*. Rio de Janeiro, vol.11, no.1, Jan./June 2009, http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1517-106X2009000100011&script=sci_art-text#nt4.

TAMASI, Susan. "Huck doesn't sound like himself": consistency in the literary dialect of Mark Twain". *Language and Literature*. London: Sage, 2001, vol.10, No.2, p.129-144.

TITUNIK, Irwin Robert. *The Problem of "Skaz" in Russian Literature*. Berkeley: University of California, 1963.

VINOGRADOV, Viktor V. *Stilistica e poetica*. Milano: Mursia, 1972.

БАХТИН, Михаил М. *Проблемы поэтики Достоевского*. Москва: Советская Россия, 1979а.

_____. *Эстетика словесного творчества*. Москва: Искусство, 1979б.

БАБЕЛЬ, Исаак Э. *Избранное*. Москва: Изд. Всесоюзного заочного политехнического ин-та, 1989.

ВИНОГРАДОВ, Виктор В. *Проблема сказа в стилистике. Поэтика. Временник Отд. слов. искусств. Гос. ин-та истории искусств, Ленинград, 1926, № I (ristampa: ВИНОГРАДОВ, Виктор В. О языке художественной прозы. Москва: Наука, 1980)*.

ДАШКЕВИЧ, Юрий. "Певец народа. К 50-ию Ж. Амаду". *Литературная газета*. Москва, 23 августа 1972 г., p.15 (prima ed. in *Труд*. Москва, 10 августа 1962).

ЛЕМ, Станислав. *Мой взгляд на литературу*. Москва: Аст, 2009, p.113-146.

ЛИПОВЕЦКИЙ, Марк. *Русский постмодернизм: очерк исторической поэтики*. Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т, 1997.

ПОЛОНСКИЙ, Вячеслав. "Бабель". In ID. *О литературе*. Москва: Советский писатель, 1988.

ТОЛСТАЯ, Татьяна. *Кысь*. Москва: Подкова, 2002.

ТЫНЯНОВ, Юрий Н. "Литературное сегодня". In ID. *Поэтика. Теория литературы. Кино*. Москва: Наука, 1977, p.150-166 (prima ed.: *Русский современник*, 1924, № 1, p. 292-306).

Хождение за три моря Афанасия Никитина. Ленинград: Наука, 1986.

ШМИД, Вольф. *Нарратология*. Москва: Языки славянской культуры, 2003. ЭЙХЕНБАУМ, Борис М. "Иллюзия сказа". *Книжный угол*, 1918, № 2, p.10-13 (ristampato in ID. *Сквозь литературу*. Ленинград: Academia, 1924, p.152-156).

_____. "Как сделана *Шинель* Гоголя". *Поэтика*. Петроград, 1919.

_____. "Лесков и современная проза". In ID. *Литература: теория, критика, полемика*. Ленинград: Прибой, 1927 (la prima pubblicazione del saggio è del 1925).

Chklóvski e Tolstói: uma moral do estranhamento

David Lopes Villaça**

Resumo: Ao utilizar em “A arte como procedimento” alguns trechos de Tolstói como exemplo do que definiu como processo de “estranhamento”, Viktor Chklóvski deu-nos uma chave importante para a compreensão da obra do autor. Mas embora tenha tentado explicar a função geral do estranhamento na literatura, não especificou qual o seu papel em Tolstói. Neste trabalho, refletirei sobre alguns aspectos e passagens da obra do autor, buscando compreender as funções do que nela Chklóvski identificou como “estranhamento”, à luz das considerações mais amplas que o crítico desenvolveu em seus ensaios.

Abstract: When in his essay “Art as Procedure” Viktor Chklovski used some excerpts from Tolstoy as an example of what he defined as a process of “estrangement”, he gave us an important key to understand his work. However, while he tried to explain the function of estrangement in literature, he did not specify its role in Tolstoy. In this paper, I will reflect on some aspects and passages of the author’s work, seeking to understand the functions of what Chklovski identified in it as estrangement, in light of the broader considerations that the critic has developed in his essays.

Palavras-chave: Tolstói; Chklóvski; Estranhamento.

Keywords: Tolstoy; Shklovsky; Estrangement.

*Artigo submetido em 20 de setembro de 2019 e aprovado em 06 de outubro de 2019.

**Aluno de doutorado do departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. E-mail: dlvil-laca@uol.com.

Antes mesmo que Viktor Chklóvski elaborasse seu conceito de estranhamento cunhado em “A arte como procedimento”, suas bases já estavam dadas em “A ressurreição da palavra”. Neste ensaio, o crítico pensava sobretudo na relação da poesia com a palavra:

The most ancient human poetic creation was the creation of words. Today words are dead, and language resembles a graveyard, but new-born words were alive and vivid. [...]. And often, when you get through to the lost, effaced image which was the original source of the word, you find yourself struck by its beauty – the beauty witch existed once, and is no more.

When words are used as general concepts, when they serve, so to speak, as algebraic symbols devoid of imagery, when they are used in everyday speech, when they are neither fully spoken nor fully heard – then they become familiar, and neither their internal forms (images), nor the internal one (sounds) are experienced anymore. We do not experience the familiar; we do not see but only recognize it. We do not see the walls of our rooms, we find it hard to spot a misprint in a proof, particularly in a familiar language – because we cannot make ourselves see, read a familiar word instead of “recognizing” it.¹

Para Chklóvski, a poesia, ou mais genericamente as artes, têm como objetivo voltar a nos fazer *experienciar* as formas deste mundo, *vê-las*, ao invés de meramente *reconhecê-las*. Tudo o que se *reconhece*, tudo o que se tornou usual foi submetido, na visão do crítico, a uma automação da percepção e já não é propriamente nem visto nem sentido.

Tal como a palavra foi a primeira criação poética do homem, o próprio mundo nalgum momento teria constituído uma manifestação poética para toda a humanidade. É o que se pode deduzir das seguintes observações de Chklóvski:

¹ CHKLÓVSKI, 2016, p. 63-64.

Nowadays, old art has already died, new art has not yet been born, and things have died. We have lost our awareness of the world; we resemble a violinist who has ceased to feel the bow and strings; we have ceased being artists in everyday life, we do not love our houses and our clothes, and we easily part with life, for we do not feel life. Only the creation of new arts forms can restore man the experience of the world, can resurrect things and kill pessimism.²

Essa noção a respeito de uma antiga experiência poética do mundo (que Chklóvski, então com pouco mais de vinte anos, parece desenvolver de forma bastante intuitiva) adequa-se muito bem às considerações posteriores de Mircea Eliade acerca da relação do homem primitivo com os mitos, que subsistiria de algum modo na relação do homem moderno com a literatura. Diz o mitólogo, no final de *Mito e realidade*, empregando termos que fazem inclusive lembrar Chklóvski:

De modo ainda mais intenso que nas outras artes, sentimos na literatura uma revolta contra o tempo histórico, o desejo de atingir outros ritmos temporais além daquele em que somos obrigados a viver e a trabalhar. Perguntamo-nos se esse anseio de transcender o nosso próprio tempo, pessoal e histórico, e de mergulhar num tempo “estranho”, seja ele extático ou imaginário, será jamais extirpado. Enquanto subsistir esse anseio, pode-se dizer que o homem moderno ainda conserva pelo menos alguns resíduos de um comportamento “mitológico”. Os traços de tal comportamento mitológico revelam-se igualmente no desejo de reencontrar a intensidade com que se viveu, ou conheceu, uma coisa *pela primeira vez*; de recuperar o passado longínquo, a época beatífica do “princípio”.

Como era de se esperar, é sempre a mesma luta contra o Tempo, a mesma esperança de se libertar do peso do “Tempo morto”, do tempo que destrói e que mata.³

É importante não perder de vista o caráter em parte nostálgico desse processo poético que, em “A arte como procedimento”, Chklóvski chamará de *ostranênie*. Para Eliade, nosso desejo de mergulhar num tempo *estranho* tem sua origem na expectativa de recuperar a sensação de estar vivo, de “conhecer ou

² Ibidem, p. 70.

³ ELIADE, 2013, p. 164-165.

viver algo pela primeira vez”. Assim é também para Chklóvski, o ato de estranhar só tem valor para o crítico na medida em que nos reconduz à experiência original que possuíamos da realidade e suas formas. Nesse sentido, todo estranhamento implica também a ideia de um reencontro – estranha-se para poder ver de novo.

And so, what we call art exists in order to give back the sensation of live, in order to make us feel things, in order to make the stone stony. The goal of art is to create the sensation of seeing, and not merely recognizing, things; the device of art is the “ostranenie” of things and the complication of the form, which increases the duration and complexity of perception, as the process of perception is its own end in art and must be prolonged. Art is the means to live through the making of a thing; what has been made does not matter in art.⁴

Embora a tradução desse ensaio para o inglês esteja mais próxima do original russo, a versão feita para o português revela, no último período do parágrafo, uma modificação que contém já, a meu ver, uma interpretação bastante interessante da teoria de Chklóvski: “A arte é um meio de experimentar o devir do objeto, o que é já ‘passado’ não importa para a arte”.⁵ O processo de automação transforma o objeto em realidade *passada*, morta, ainda que estejamos nos referindo ao presente. Quando Eliade afirma que o tempo histórico, cronológico, é o tempo que destrói e que mata, não tem em mente apenas o fato de ser esse o tempo que nos aproxima do término da vida. Importa muito mais o fato de esse ser o tempo que instaura a morte no próprio presente, na própria vida em desenvolvimento, na medida em que favorece o seu desgaste, o seu automatismo – ou seja, a *não* percepção do seu manifestar-se.

A ação do tempo cronológico confere à repetição um caráter tedioso, promove o esmaecimento da vida em função da sua monotonia. Por outro lado, no tempo mítico, o tempo do “eterno retorno”, não existe tédio, porque nele também não existe desgaste. A experiência é vivida infinitas vezes com a mesma

4 CHKLÓVSKI, Op. cit., p. 80.

5 CHKLÓVSKI, 1976, p. 45.

intensidade, pois o tempo não age sobre ela. Embora Chklóvski não pondere tão objetivamente quanto Eliade a relação da experiência com a passagem do tempo, essa noção se mostra fundamental para ele, uma vez que, a seu ver, em arte a forma não deve ser vista como algo “já feito” (passado) mas como uma manifestação, um *devir* cuja percepção é *prolongada* pelo processo de Estranhamento. Nesse sentido, para Chklóvski, a procura por novas formas literárias significou, antes de mais nada, uma *revitalização* da experiência humana, e não a busca por novas imagens poéticas ou, mais genericamente, por novas experiências, visto que para ele as experiências, assim como as imagens poéticas, se revelariam no fundo sempre as mesmas. O que se busca, em última instância, é a anulação ou ao menos a relativização do efeito do tempo sobre a expressão poética das formas. Esse o sentido “mítico” (e nalguma medida até “religioso”) da literatura, de que Chklóvski mostrou-se plenamente ciente ao chamar seu primeiro ensaio de “A ressureição da palavra”.

Também não me parece sem relação com todas estas noções a respeito do poético – mais particularmente do poético como meio de revitalização da experiência – que o último grande romance de Tolstói se chamou *Ressureição*. Em “A arte como procedimento”, Chklóvski cita várias vezes o autor, fazendo dele o mais expressivo exemplo do que compreende como processo de “estranhamento”. Mas se Chklóvski acha importante frisar que a arte encontra formas diferentes de desautomatização, não aborda o fato de que formas diferentes (ou mesmo formas semelhantes) podem atender a objetivos inteiramente distintos. Seria estranho, a meu ver, compreender o “estranhamento”, como às vezes parece propor Chklóvski, como uma finalidade artística em si mesma, uma vez que em cada autor ele atende a um ou a vários propósitos distintos. O crítico se mostra consciente disso ao afirmar que Tolstói nem sempre se vale desse processo para criticar o que ele desaprova, mas não se detém mais longamente sobre a função do *ostranênie* na obra do autor. É o que tentarei realizar aqui.

Uma das formas mais típicas de estranhamento em Tolstói consiste, segundo Chklóvski,

in not calling a thing or event by its name but describing it as if seen for the first time, as if happening for the first time. While doing so, he also avoids calling parts of this thing by their usual appellations; instead, he names corresponding parts of other things. Here is an example. In the article “Ashamed”, L. Tolstoy estranges the concept of flogging: “people who have broken the law are denuded, thrown down on the floor, and beaten on their behind with sticks,” and a couple of lines later: “lashed across their bare buttocks”.⁶

A forma como Tolstói torna estranha a noção de chicotear obviamente não pretende devolver a ela sua “beleza perdida” (como se diz em “A ressurreição da palavra”, quando o poeta faz estranhar a palavra cujo emprego se banalizou). Pretende, sim, estender para o leitor o período da captação do seu sentido, e com isso torná-la mais *visível*. Mas a função final, quando o autor torna estranha a noção de chicotear (usando, no lugar do verbo, a descrição do seu significado), é pôr em evidência o que ele próprio considera grotesco nesse castigo e com isso torná-lo repugnante também ao leitor. O autor, dessa forma, oferece-nos uma nova estruturação da realidade, ou melhor, de nosso modo de percebê-la, sem alterar, no entanto, a sua essência.

E da mesma forma como esse processo pode restituir o sentido perdido da palavra, pode também privá-la do seu sentido existente. Quando, por exemplo, em *Guerra e Paz* Tolstói afirma que “a vitória obtida pelos russos em Borodinó não foi o tipo de vitória determinada por pedaços de pano hasteados em varas”, sua intenção ao tornar estranha a ideia de “bandeira” é, na verdade, desvalorizá-la, e para isto ele a priva de uma parte do seu sentido (afinal, não importa qual a definição, uma bandeira sempre é, dado o seu caráter simbólico, algo mais do que um pedaço de pano hasteado numa vara). Tolstói emprega aqui o processo de estranhamento como artifício retórico para corroborar seu argumento de que existem na guerra vitórias a um só tempo mais sutis e mais significativas do que aquelas observáveis pelos parâmetros habituais. Oficialmente, os russos perderam a batalha de Borodinó, mas, para o autor, nela fe-

⁶ CHKLÓVSKI, 2016, p. 82.

riram de tal modo a moral do exército francês que é este o verdadeiro momento em que tem início a derrocada de Napoleão.

Já no exemplo mais extenso utilizado por Chklóvski, o do conto *Kholstomer*, Tolstói torna as coisas estranhas, como diz o crítico, não pela nossa própria percepção, mas pela de um cavalo. A propósito desse conto, vale observar que ele se divide em dois momentos bastante distintos: o primeiro, narrado na primeira pessoa, e o segundo, em que o narrador é o próprio cavalo Kholstomer. Não se trata de uma simples mudança de perspectiva, mas de uma mudança também na própria constituição do protagonista. O Kholstomer do primeiro momento é retratado de forma ainda bastante realista, isto é, dentro dos limites de ação e percepção que seriam (ou que ao menos Tolstói retratou como sendo) próprios de um cavalo. Já o Kholstomer do segundo momento não só é capaz de falar (ainda que apenas com outros cavalos) e de narrar sua história, como também de compreender e analisar, num nível inclusive moral, o funcionamento da sociedade e das instituições humanas. O efeito do estranhamento no segundo momento da narrativa não pode ser atribuído, portanto, apenas ao deslocamento de perspectiva do homem para o animal, porque o olhar de Kholstomer é mais do que um olhar animal, e não somente porque ele é capaz de contar sua história. Claro que esse olhar é, em parte, o olhar do próprio Tolstói, que se vale da perspectiva do cavalo para demonstrar a forma não natural e em muitos aspectos irracional como, a seu ver, a sociedade está organizada. Mas não é só isso. Vejamos o exemplo citado por Chklóvski, em que se dá o estranhamento da noção de propriedade – mais especificamente, da noção de “seu” (*svoy*), que o cavalo afirma ter custado a entender e por fim descreve do seguinte modo:

Os homens não dirigem a vida com fatos, mas com palavras. Não os preocupa tanto a possibilidade de fazer ou deixar de fazer alguma coisa, como a de falar de objetos diferentes mediante palavras convencionais. Essas palavras, que consideram muito importantes, são, sobretudo, *meu* ou *minha*, *teu* ou *tua*. Aplicam-nas a todas as espécies de coisas e de seres, inclusive à terra, aos seus semelhantes e aos cavalos.

Além disto, convencionaram que uma pessoa só pode dizer *meu* a respeito de uma coisa determinada. E aquele que puder aplicar a palavra “meu” a um número maior de coisas, segundo a convenção feita, considera-se a pessoa mais feliz. Não sei por que as coisas são desse modo, mas sei que são assim. Durante muito tempo procurei compreender isso, supondo que daí viria algum proveito direto; mas verifiquei que isso não era exato.

Muitas pessoas das que me chamavam *seu* cavalo nem mesmo me montavam; mas outras o faziam. Não eram elas as que me davam de comer, mas outros estranhos. Também não eram as pessoas que me faziam bem, mas os cocheiros, os veterinários e, em geral, pessoas desconhecidas. Posteriormente, quando ampliei o círculo de minhas observações, convenci-me de que o conceito de *meu* – e não só com relação a nós, cavalos – não tem qualquer outro fundamento além de um baixo instinto animal, que os homens chamam sentimento ou direito de propriedade. [...]. As pessoas não procuram, em sua vida, fazer o que consideram o bem, e sim a maneira de poder dizer do maior número possível de coisas: *é meu*. Agora estou persuadido de que nisso reside a diferença essencial entre nós e os homens. Portanto, sem falar de outras prerrogativas nossas, só por este fato podemos dizer, com segurança, que entre os seres vivos, nos encontramos em nível mais alto que o dos homens. A atividade dos homens, pelo menos a dos homens com os quais tenho tratado, se traduz em palavras, ao passo que a nossa se manifesta em fatos.⁷

Creio que seria um erro supor na personagem do cavalo apenas uma máscara para os pontos de vista do próprio Tolstói. Kholstomer é uma construção do autor, e como tal é também parte de uma busca – a busca de Tolstói pelo delineamento de uma certa perspectiva moral. Tão importante quanto a crítica ao conceito de propriedade é a análise do cavalo sobre a linguagem: “a atividade dos homens, pelo menos a dos homens com os quais tenho tratado, se traduz em palavras, ao passo que a nossa se manifesta em fatos”. Mas os fatos da vida de Kholstomer, ou seja, seu passado, bem como sua própria crítica à linguagem, não se dão a conhecer senão pelo uso de palavras. Essa ironia consiste, a meu ver, não apenas de uma licença

7 CHKLÓVSKI, 1976, p. 46-47.

que o autor toma para que o cavalo possa contar sua história. Nela também haveria uma tentativa de conciliar duas formas diferentes de olhar o mundo: a do homem e a do animal. Há, por trás da personagem do cavalo, um olhar humano – isto é, o olhar de um ser que se afastou da natureza, o que nas narrativas de Tolstói geralmente implica uma degeneração –, que busca de algum modo resgatar a sua forma de sentir animal ou natural, sem abdicar, no entanto, da sua consciência.

No plano psicológico, é graças à linguagem que para o homem se institui a noção e a própria percepção de *tempo*, o tempo cronológico, “que destrói e que mata”, como disse Eliade. Há uma afinidade na forma como Tolstói representou a animalidade inerente ao homem com algumas teorias de Nietzsche, que, de acordo com Jeanne Marie Gagnebing, não constrói, em oposição à tradição metafísica clássica, “uma antropologia a partir do ser humano enquanto ser da linguagem, mas a partir do ser *animal* do homem”. Diz ela:

É com uma descrição do animal em geral (*das Thiers*) que se inicia a reflexão genealógica sobre a ciência histórica [...] e sobre as instituições de direito [...]. Esse animal genérico, que não sabe falar, não sabe senão viver no presente. A ausência da linguagem é também a condição de uma felicidade que não pode saber de si por si mesma. Quando o animal específico “homem” aprende a falar, essa serenidade se esvai: a linguagem entrega o homem à consciência de sua temporalidade, isto é, à consciência de sua transitoriedade e de sua finitude. “Ela [a criança] apreende a compreender a palavra ‘isso era’, fórmula que entrega o homem aos combates, ao sofrimento e à náusea, e lhe recorda que sua existência, no fundo, não é nada mais do que um eterno imperfeito”, declara Nietzsche que joga com a ambiguidade do termo “imperfeito” (*Imperfektum*): falta de perfeição e tempo verbal do passado.⁸

A linguagem torna o homem consciente de que o tempo existe e de que ele está fadado a morrer. Mas não é só isso: ela possui o poder de instaurar a morte no próprio presente, na medida em que petrifica sua dinâmica natural, espontânea, pela instituição de uma série de convenções. É o caso do direi-

8 GAGNEBING, 2006, p. 189-190.

to de propriedade, como o vemos em *Kholstomer*, que não seria possível sem o estabelecimento de uma série de contratos, os quais por sua vez dependem do uso da memória e da palavra. Algo só pertence a alguém porque *em algum momento* se convencionou *dizer* que é assim. A linguagem projeta o passado sobre o presente, substitui os fatos pelas palavras, o “devir” pelo “já feito” e destrói a maleabilidade da vida. Essa é a visão do herói do conto. Não uma visão que busca descobrir a realidade tal como ela é, mas uma que deforma nossa percepção habitual da realidade e nos faz perceber que essa percepção não é de modo algum natural, e sim convencionada.

É importante compreender que, embora o cavalo Kholstomer se considere, como animal, num nível superior ao dos homens, Tolstói não prega qualquer retorno do homem a um estado *anterior* à noção de propriedade, à linguagem ou à civilização. O autor não pretende que voltemos a viver como animais e tampouco lamenta a impossibilidade desse retorno. O seu Kholstomer não é só uma perspectiva, um artifício retórico para o autor promover sua crítica à sociedade. Ele é um herói a quem em determinado momento é concedida a fala pois ele mesmo precisa contar sua história. No começo do conto, como já dissemos, Kholstomer não fala, é um cavalo como qualquer outro, mesmo com suas peculiaridades. Ele faz parte ainda daquele ingênuo mundo inconsciente e atemporal, cujos integrantes não sabem viver senão no presente, como concebeu Nietzsche. Nesse mundo, ele, um velho castrado de pelo malhado, é uma espécie de pária entre os seus companheiros de estábulo, todos cavalos fortes, jovens e pertencentes à mesma boa estirpe. Todos bulem com ele, e quando um dia as provocações se transformam em violência, Kholstomer finalmente pede a palavra. Os outros param para escutá-lo, e ele lhes conta sua história. Mais precisamente, o herói conta a verdade sobre ele: não era o que parecia ser e tampouco fora sempre aquele velho pangaré em que se tornara. Provinha também de linhagem nobre e fora em seu tempo o melhor dos cavalos de corrida. Quando Kholstomer chega ao fim do relato de suas muitas desventuras, já ninguém o vê da mesma forma. É somente pela linguagem e pela memória que o herói recupera e dá a co-

nhecer aos outros sua “verdadeira” identidade. É em função da linguagem que ele analisa e critica as instituições humanas – e ele as critica, como vemos, não só pelo seu caráter antinatural, mas pelo que ele considera uma imoralidade.

Tolstói não nos deu com Kholstomer simplesmente o mundo visto pela perspectiva de um animal. Deu-nos um personagem em que procuram se harmonizar duas perspectivas distintas: a de uma *natureza* e a de uma *consciência moral*. Encontramos com muita frequência, na obra de Tolstói, a descrição de seres totalmente “naturais”. No geral são homens, quase sempre jovens, que agem por impulso e conhecem aquela felicidade animal de uma vida toda voltada para o presente, na fácil e ingênua adequação entre o seu desejo e a sua ação; uma vida que não conheceu ainda qualquer relativização profunda, que ainda não se permitiu cercear por quaisquer preceitos morais. É assim que Tolstói descreve a experiência de vários de seus oficiais militares no contexto da guerra (como em *Guerra e Paz* e *Khadji Murát*). Trata-se da vida que o próprio autor conheceu, em sua experiência no Cáucaso e na Criméia, e que em muitos de seus textos veio depois a abominar, como um velho cristão que se arrepende dos pecados de sua juventude. Entretanto, ao retratá-la, o autor raramente o fez sem acentuar nela o seu caráter alegre, jovial e espontâneo – como um velho cristão que, se esquecendo momentaneamente de sua conversão, recorda com nostalgia os pecados de sua juventude, do momento anterior à consciência do pecado.

Ler a obra de Tolstói é deparar-se continuamente com a contradição gerada por duas “morais”, isto é, dois conjuntos de valores, que coexistem mas jamais se harmonizam: uma moral da razão (muito marcada pelo cristianismo), preocupada em compreender o bem, e outra da natureza, que valoriza sobretudo a força, a intrepidez, a espontaneidade, a vitalidade. Em seu ensaio “Dostoiévski, com moderação”, Thomas Mann apontou essa contradição em Tolstói, referindo-se às suas “tentativas imensamente desajeitadas e jamais bem-sucedidas da espiritualização moral de sua corporalidade pagã”⁹. Contudo, embora Mann pareça colocar, numa escala de valor, a “força épica” e

⁹ MANN, 2012, p. 114.

“o imenso frescor natural” de Tolstói acima de suas tentativas de aperfeiçoamento moral, parece-me impossível pensar o autor sem essa contradição interna, que lhe confere inclusive sua riqueza e complexidade. O próprio Chklóvski compreendeu, em *The Energy of Delusion*, livro inteiramente dedicado ao autor, essa obra, ao longo de toda a sua trajetória, como a busca pelo delineamento de uma moral própria.

Essa contradição pode ser sentida também em *Kholstomer*, no próprio exemplo de Chklóvski citado acima. O cavalo de Tolstói possui a noção do *bem*, dessa abstração da consciência humana, e também a noção de Deus, como se esta constituísse no fundo uma noção natural. O mais inusitado, no entanto, é a condenação que Kholstomer faz do “sentimento ou direito de propriedade”, qualificando-o como “um baixo instinto animal”. A palavra “animal” (tradução do adjetivo russo *jivotnii*, também compreensível como “bestial” ou “animalesco”) tem aqui um valor negativo. No entanto é um animal – e um animal que considerará, poucas linhas adiante, o ser humano moralmente abaixo dos outros animais – quem a emprega. Além disso, Tolstói se empenha em desmascarar o artificialismo por trás da noção humana de propriedade, e de fato, ao analisá-la, ele a faz soar para nós absolutamente antinatural. Não é também estranho, então, que o autor arremate essa crítica ligando a noção de propriedade justamente às ideias de “instinto” e de “animal”? É preciso considerar que muitas vezes, na obra do autor, a ideia de natureza possui conotações contraditórias. Em *A Sonata a Kreutzer*, por exemplo, quando deseja condenar o ato sexual, o personagem de Tolstói se refere pejorativamente a ele como uma prática animal; quando, porém, critica a ideia de matrimônio, observa que nenhuma criatura da natureza segue esse hábito, e que, portanto, tampouco o homem o deveria seguir. É como se, para Tolstói, o homem devesse estar, a um só tempo, *com* a natureza e *acima* dela, ou como se devesse retornar à natureza mas não se rebaixar a ela. O próprio autor parece não atentar a essa contradição, tamanha a rapidez e facilidade com que ele se desloca de uma perspectiva moral para a outra, como se fosse inconscientemente conduzido por impulsos contrários que se alternam no seu comando.

Se o considerarmos apenas pelo seu desenvolvimento na história, Kholstomer é um cavalo a quem, em dado momento, é atribuída uma consciência. Mas enquanto *criação* (e isto me parece o mais importante) Kholstomer é expressão de uma consciência humana que procura resgatar para si certa naturalidade. Não é só o autor descrevendo o mundo pelos olhos de um cavalo, mas o autor acreditando, ao menos nalguns momentos, que, para compreender a vida, é preciso fazê-lo com olhos naturais – os olhos do animal que o homem no fundo ainda é. Pensando ainda naquela contradição fundamental do autor, poderíamos representá-la nos seguintes termos: é preciso voltar à natureza, é preciso voltar a Deus – ao Deus moral do cristianismo. Tolstói buscou muitas vezes (e *Kholstomer* é um dos exemplos disso) conceber uma visão de mundo em que Deus e a natureza são a mesma coisa, em que voltar a um é necessariamente voltar ao outro. E há, de fato, muitos pontos de contato entre a sua concepção de Deus e a de natureza, a ponto de ambos parecerem, nalguns momentos, perfeitamente identificáveis. Mas a isto se opõe um problema: Deus, ou ao menos Cristo, é moral, e a natureza, amoral. E embora Tolstói esteja definitivamente comprometido a delinear para si mesmo uma perspectiva moral, não há como deixar em seus escritos uma enorme nostalgia da amoralidade. Se, por exemplo, em *Anna Karênina* a protagonista é fatalmente ferida pelo sentimento de seu crime de adultério – significando que Anna é, no fundo, uma criatura moral e capaz, portanto, de arrepender-se – seu irmão, Stepan Arkaditch, trai a própria mulher inúmeras vezes com a mais tranquila consciência e é visto por todos como um homem amável. Mais do que isso, o próprio autor não deixa de demonstrar sua simpatia por ele. Trata-se, pois, de um personagem no mais pleno acordo com sua natureza e para quem a moral e o pecado ainda não existem.

Mas se Tolstói jamais parece chegar a um consenso satisfatório quanto àquilo que para ele representa o bem, parece muito mais preciso em demonstrar onde para ele se encontra o mal. O mal, importante notar, nunca (ou ao menos muito raramente) considerado como uma força independente em oposição ao bem, como o consideraram tantos outros autores,

e sim como o “não bem”, como um desvio do bem. Dostoiévski, que muitas vezes retratou e pensou o mal como uma força autônoma, inerente ao espírito humano e portanto *natural* do homem, parece conferir a essa figura maior complexidade. Ou talvez o correto seja dizer que Tolstói compreendia como mal algo diferente, muito mais específico – e provavelmente, para ele, muito mais danoso. Em sua visão, ou melhor, em seu próprio sistema de valores, o mal é antes de mais nada um desvio da natureza humana, ou da natureza em sentido mais amplo, decorrente sobretudo da civilização.

No percurso da História, o processo civilizatório pode ser compreendido como o estabelecimento de uma série cada vez mais complexa de convenções e instituições. Significa que a civilização é reguladora da vida do homem e em grande parte responsável pela mecanização de sua experiência em sociedade. É neste ponto, a meu ver, que a moral de Tolstói (não aquela pregada pelo autor em seus textos mais moralistas, mas a que muitas vezes subjaz ao seu próprio retrato do mundo) mais se aproxima do pensamento de Chklóvski. Em “A ressurreição da palavra”, o crítico, ao pensar na morte da palavra, pensava no fundo na morte mais ampla da experiência humana, como ficaria claro depois em “A arte como procedimento”. Apenas não levou tanto em consideração o sentido moral dessa morte, como Tolstói o fez e como mais tarde fariam ainda, de forma muito mais direta, alguns intelectuais do século XX, como Albert Camus e Hannah Arendt, ao se depararem com as atrocidades cometidas no período das duas grandes guerras e compreenderem o quanto a violência estava ali banalizada, o quanto ela estava em boa parte reduzida a uma burocracia. Este já era na obra de Tolstói um dos pontos principais de sua crítica à civilização.

O que o autor compreende como mal está geralmente ligado a uma incapacidade de perceber ou, como diria Chklóvski, a uma incapacidade de ver. É, nesse sentido, quase uma forma de ignorância. Mesmo a respeito de uma das mais cruéis e mais detestáveis personagens de Tolstói, o tsar Nicolau I de *Khadji Murát*, não se pode falar propriamente numa maldade essencial. No fundo, trata-se apenas de um homem grossei-

ro, medíocre demais e, em função disso, inconsciente demais para atentar às suas próprias contradições, à sua absoluta falta de ética. De forma bem semelhante é descrita a atitude de Napoleão em *Guerra e Paz*. Neste romance Tolstói se empenhou em demonstrar como aquilo que se compreende como intrepidez e sagacidade naqueles que a História se habituou a chamar de “grandes homens” está ligado, muito mais do que a qualquer virtude, à *falta* de alguma coisa: sobretudo à incapacidade de relativizar o valor de suas próprias ações e de enxergar o *outro* (as centenas de milhares de soldados que Napoleão enviara à morte no campo de batalha, por exemplo). Já no que tange às “pessoas comuns”, ou mais precisamente à sociedade aristocrática a que Tolstói pertencia e de onde ele retirou a maior parte de seus personagens principais, o autor retratou como mal sobretudo as violências e injustiças regulamentadas e naturalizadas dentro dessa sociedade. A bem dizer, não são propriamente as violências e injustiças o que mais revolta o autor, mas a completa apatia daqueles que as praticam, incapazes sequer de percebê-las e de sentirem-se responsáveis por elas.

O título do primeiro artigo de Chklóvski, “A ressurreição da palavra”, torna ainda mais sugestivo para nós o título do último romance de Tolstói, *Ressurreição*. Nele se trata do renascimento moral e espiritual de suas duas personagens principais: do príncipe Nekhliúdov e da prostituta Máslova. Duas figuras corrompidas. Após estuprar e engravidar Máslova, antiga criada de sua casa e amor de sua adolescência, Nekhliúdov a abandona com algum dinheiro, depois do que ela sofre uma série de desventuras até finalmente chegar à prostituição. Cerca de dez anos mais tarde, ignorando o destino da moça, o príncipe a reencontra como ré num julgamento do qual ele participava como jurado, injustamente acusada de roubo e assassinato. Por uma série de falhas e descuidos no processo de julgamento, Máslova acaba sentenciada aos trabalhos forçados. Reconhecendo-se culpado pelo destino de sua velha amiga e firmemente decidido a resgatá-la e casar-se com ela, tem início para Nekhliúdov (e também para Máslova) sua longa jornada de redenção.

Mas o objeto da narrativa está longe de ser apenas o destino individual dessas personagens, assim como o significado de seu título parece remeter a algo maior. Uma vez convencido de seu erro, Nekhliúdob desenvolve um olhar profundamente crítico para o funcionamento de sua sociedade, a começar por uma denúncia dos sistemas judiciário e penitenciário (devido às enormes dificuldades que o herói encontra para libertar Máslova, mesmo demonstrada a falta de provas para incriminá-la, e à observação das péssimas condições de vida nas prisões russas). Esse olhar se desenvolve ao longo da narrativa e acaba por abranger a própria noção de propriedade. O herói representa, nesse sentido, a perspectiva que, antes habituada a *reconhecer* o mundo, como diria Chklóvski, começa finalmente a *vê-lo*. Nekhliúdob passa a viver em situação de contínuo estranhamento dos processos que antes para ele haviam sido naturais (e que ele, portanto, *não via*). O mais surpreendente para o herói é que antes ele não só não fora capaz de perceber as violências e injustiças de sua sociedade, como também todas as pessoas à sua volta permanecem igualmente incapazes de percebê-las. Os outros personagens representam esse olhar viciado, altamente automatizado, com que a vida em sociedade espontaneamente contamina seus indivíduos, insensibilizando-os para as injustiças e contradições nela presentes.

É importante notar que no romance Nekhliúdob abusa de Máslova não exatamente por desejo pessoal, mas quase simplesmente porque sente que é o que deveria fazer, uma vez que era o que faziam (ou ao menos lhe pareciam fazer), em situação semelhante, todos os jovens oficiais militares como ele. Não é o ato de violência em si mesmo que Tolstói condena, mas o caráter num certo sentido impessoal desse ato. Ninguém do círculo de Nekhliúdob o incriminaria por sua ação, pois ela é vista e legitimada como normal, de maneira que a ninguém se poderia atribuir a culpa pelo destino de Máslova. Do mesmo modo, ninguém se sente culpado pela condenação injusta da moça e de tantos outros presos, e tampouco pelas condições desumanas que estes são obrigados a enfrentar no cárcere e no transporte para os trabalhos forçados. Tolstói compreendeu a fundo as consequências dos processos de legitimação

e burocratização da violência, que acabava, em última instância, por despersonalizá-la (como afirmaria mais tarde Hannah Arendt, em suas considerações a respeito da *banalidade do mal*). O fato de Nekhlíúdiv assumir a responsabilidade por seu crime tem um sentido muito particular dentro do romance e para ele mesmo. Não se trata apenas de um desejo de fazer justiça ou reparar sua falta, mas sobretudo de não abdicar de sua condição de sujeito. Trata-se, em outras palavras, de assumir-se ou mesmo *tornar-se* autor de seus próprios atos; de não desaparecer (Chklóvski talvez dissesse “morrer”) sensivelmente como parte de um mecanismo – a ordem social – em que o indivíduo permite ser privado de qualquer autonomia.

Para Tolstói, essa morte do sujeito tem início com sua dessensibilização, com a automatização da sua forma de estar no mundo e de percebê-lo, no sentido proposto por Chklóvski. Talvez não haja, para o autor de *Ressureição*, maior decadência moral do que a condição de quem não vê ou não percebe. Isto me parece possível de se observar já no primeiro parágrafo do romance:

Por mais que aquelas centenas de milhares de pessoas amontoadas num espaço pequeno se empenhassem em estropiar a terra sobre a qual se comprimiam, por mais que atravancassem a terra com pedras para que nela nada crescesse, por mais que arrancassem cada capinzinho que conseguisse abrir caminho para brotar, por mais que enfumassem o ar com carvão e petróleo, por mais que cortassem as árvores e expulsassem todos os animais e pássaros – a primavera era a primavera, mesmo na cidade. O sol aquecia, a relva crescia, reanimando-se, e reverdejava em toda parte onde não fora arrancada, não só nos gramados dos bulevares, mas também entre as lajes de pedra, e as bétulas, os álamos, as cerejeiras, desdobravam suas folhas viscosas e aromáticas, as tílias estufavam os brotos, que rebentavam; as gralhas, os pardais e os pombos, na alegria da primavera, já preparavam os ninhos e as moscas zumbiam junto às paredes, aquecidas pelo sol. Também estavam alegres plantas, aves, os insetos, as crianças. Mas as pessoas – as pessoas crescidas, adultas – não paravam de enganar e atormentar a si mesmas e umas às outras. Achavam que o sagrado e importante não era aquela manhã de primavera, não era aquela beleza do mundo de Deus, concedida para o bem de todos

os seres – beleza que predispunha para a paz, a concórdia e o amor –, mas sim que o sagrado e o importante era aquilo que elas mesmas inventaram a fim de dominarem umas às outras.¹⁰

Mais uma vez o autor se vale de um deslocamento de perspectiva, de uma reestruturação de nossa percepção habitual da realidade, para torná-la estranha. Assim ele nos faz mergulhar, como diria Eliade, num “tempo estranho”, determinado por uma lógica e por um ritmo diferentes, que nos permitiriam ver de novo “como pela primeira vez”. Claro que essa forma de ver não é (nem poderia ser) de modo algum pura: encontra-se já submetida aos preceitos morais do autor, como facilmente se percebe nos trechos em que ele toca a ideia de Deus. Mas isto absolutamente não aproxima o texto da pobreza de uma pregação ideológica. Porque o essencial não está na forma como o autor percebe o mundo, mas em como ele desautomatiza e desacelera a percepção que temos deles, obrigando-nos a reconfigurá-lo sob uma outra ótica. É interessante observar que quando Tolstói diz que as pessoas não viam a primavera, faz questão de marcar: “as pessoas crescidas, adultas”, isto é, não as crianças, que ele colocara ao lado das plantas, aves e insetos. Em outras palavras, dos seres naturais, como o cavalo Kholstomer. O que o autor evoca positivamente na criança e no animal não é a sua inocência, e sim a sua sensibilidade, que revela o mundo na sua qualidade *presente*, no seu *dever*, que o revela na forma de uma contínua manifestação poética. É esse olhar natural que Tolstói busca recuperar e é a partir dele que tenta tecer – não sem contradições, como já dissemos – o seu pensamento moral.

10 TOLSTÓI, 2013, p. 19.

Referências bibliográficas

CHKLOVSKY, Viktor. "A arte como procedimento", In: *Formalistas Russos 2*. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1976.

_____. "Art as Device", in: BERLINA, Alexandra. *Shklovsky, a reader*. New York: Bloomsbury Academic, 2016.

_____. "The Resurrection of the Word", in: BERLINA, 2016.

_____. *The art of Delusion*. University of Illinois: Dalkey Archive Press, 2007.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

GAGNEBING, Jeanne Marie. "Os prelúdios de Paul Ricoeur", In: *Lembrar escrever esquecer*. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2006.

MANN, Thomas. "Dostoiévski, com moderação", in: *O escritor e sua missão*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

TOLSTÓI, L. N. *Contos Completos*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

_____. *Guerra e Paz*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

_____. *Ressureição*. 2. Ed. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

O suicídio de Maiakóvski: Jakobson, Formalismo russo e *A geração que esbanjou seus poetas**

Raquel Selner**
Carlos Roberto Ludwig***

Resumo: O presente artigo apresenta uma revisão bibliográfica a respeito do movimento de crítica literária conhecido como Formalismo Russo (1915-1916) e um de seus teóricos mais proeminentes, Roman Jakobson (1896-1982). Após breve apanhado histórico e biográfico, analisou-se a obra *A Geração que Esbanjou seus Poetas* (1931), escrita por Jakobson após o suicídio de seu amigo, o poeta Vladímir Maiakóvski (1893-1930). A análise teve por objetivo verificar como Jakobson, em seus comentários sobre os poemas de Maiakóvski, trouxe para a interpretação questões biográficas do poeta, em especial de seu suicídio.

Abstract: This paper presents a bibliographical review of the literary criticism movement known as Russian Formalism (1915-1916) and one of its most prominent theorists, Roman Jakobson (1896-1982). After a brief historical and biographical survey, we analyzed the work *On the Generation that Squandered its Poets* (1931), written by Jakobson after the suicide of his friend, the poet Vladimir Mayakovsky (1893-1930). The analysis aimed to verify how Jakobson, in his comments about Mayakovsky's poems, brought to his interpretation facts of the poet's biography, especially his suicide.

Palavras-chave: Roman Jakobson; Formalismo Russo; *A Geração que Esbanjou seus Poetas*; Biografismo.

Keywords: Roman Jakobson; Russian Formalism; *On the Generation that Squandered its Poets*; Biographism.

1. Introdução

* Artigo submetido em 12 de junho de 2019 e aprovado em 16 de julho de 2019.

** Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Tocantins. E-mail: raquel_selner@hotmail.com

*** Carlos Roberto Ludwig é professor da Universidade Federal do Tocantins. E-mail: carlosletras@uft.edu.br

O Formalismo Russo é definido por Victor Erlich como “uma reação contra as tendências intelectuais dominantes”. Seu surgimento é envolto por eventos históricos importantes na Rússia do início do século XX, como a Primeira Guerra Mundial (1914-1918) e a Revolução Russa (1917), que derrubou o último tsar e estabeleceu, posteriormente, o poder soviético sob controle do partido bolchevique, liderado por Vladímir Lênin.

O Formalismo era, essencialmente, um movimento de crítica literária. Indo na contramão das tendências marxistas de análise crítica da época, que valorizavam fatores externos à obra (questões sociais, biografia do autor, contexto histórico de produção etc.), os formalistas deixavam essas questões de lado para focarem na obra. “O lócus do peculiarmente literário era para ser buscado não na *psyché* do autor ou do leitor, mas na obra em si”.¹

Um dos teóricos mais proeminentes do Formalismo Russo foi Roman Jakobson (1896-1982). Sua extensa pesquisa a respeito das funções da linguagem² garantiu que seu nome fosse lembrado tanto no meio linguístico quanto no literário até os dias de hoje. Publicou diversas obras, a maioria delas dentro das linhas do Formalismo Russo. No entanto, um de seus ensaios trouxe perspectivas diversas em relação a como tradicionalmente se analisava uma obra dentro dos preceitos do Formalismo. Trata-se da obra *A Geração que Esbanjou seus Poetas*, publicada em Berlim, no ano de 1931. Esse ensaio traz uma cuidadosa análise feita por Jakobson dos poemas de Vladímir Maiakóvski (1893-1930). Não por acaso foi publicado um ano após a morte do poeta: Jakobson, em suas análises, busca pistas de que o autor daqueles versos já estaria pensando em suicídio.

¹ Ibidem, p. 628. Tradução nossa.

² JAKOBSON, 2003.

Tendo o Formalismo Russo como preceito básico a análise literária da obra pela obra, sem levar em consideração fatores externos a ela (como, por exemplo, a biografia do autor), *A Geração que Esbanjou seus Poetas* revolucionou a própria crítica literária do Formalismo, abrindo precedente para práticas como o biografismo. Segundo o próprio Jakobson,

A crítica literária rebela-se contra as ligações imediatas, diretas, entre a poesia e a biografia do poeta. Mas é absolutamente impossível concluir por uma necessária desvinculação entre a vida do artista e sua arte. Tal antibiografismo seria o lugar-comum invertido de um biografismo mais que vulgar.³

Percebe-se, nesse instante, que Roman Jakobson assume uma postura teórica diferente da proposta inicial do Formalismo Russo: seu ensaio a respeito dos poemas de Maiakóvski demonstra que o teórico não ignora a biografia do autor, entendendo-a como vinculada à obra por ele produzida:

[...] em “A geração que esbanjou seus poetas”, Roman Jakobson, contrariando, ao menos aparentemente, os princípios autobiográficos do primeiro formalismo, reflete sobre a vida do poeta e seu destino, e não mais sobre o ritmo de seus versos, tratados fora de qualquer fundamento na vida do poeta.⁴

Para que se compreenda melhor essa abertura metodológica, o presente artigo propõe uma revisão bibliográfica sobre o Formalismo Russo, tendo em vista a obra *A Geração que Esbanjou seus Poetas*, de Jakobson, e seu caráter inovador em relação à proposta inicial do movimento. Sendo assim, primeiramente foi realizado um breve apanhado histórico sobre o Formalismo Russo e suas teorias iniciais a respeito da análise crítica de poemas russos. Em seguida, procurou-se situar Roman Jakobson nesse cenário, para finalmente abordar a obra *A Geração que Esbanjou seus Poetas*, procurando entender sua linha de análise e verificar se ela é diferente da que o próprio Formalismo Russo empregava.

³ JAKOBSON, 2006, p. 39.

⁴ GONÇALVES, 2006, p. 61.

2. Formalismo Russo

O Formalismo Russo foi um movimento crítico que surgiu entre os anos 1915 e 1916. Segundo Sonia Gonçalves, o Formalismo Russo foi o

primeiro movimento crítico russo que se preocupou sistematicamente em colocar a obra literária no centro de sua atenção, interessou-se por problemas de ritmo, métrica, estilo e composição, acentuando fortemente a diferença entre literatura e vida e deixando de lado as habituais explicações biográficas, psicológicas, sociológicas e outras.⁵

O movimento surgiu em resposta à *intelligentsia*, grupo composto por

membros bem educados da sociedade que, apoiados na razão e no conhecimento, assumiriam as responsabilidades de defender os interesses da pátria e do povo. Em outras palavras, pressupunha a sensibilidade e a responsabilidade dos cultos no tocante à educação do povo e à afirmação da nação.⁶

Devido a esses ideais, predominava, na Rússia do final do século XIX, uma forte tendência a enxergar as obras literárias como documentos históricos, o que fez com que Aleksánder Vesselóvki (1838-1966) comparasse a ciência literária com uma “terra de ninguém”.⁷ A partir daí, “nas décadas de 80 e 90 [século XIX], a escola de lingüística russa, que até então tinha seguido a orientação dos neogramáticos, estabeleceu-se em torno de Fortunatov, em Moscou, e evoluiu aos poucos em direção ao estruturalismo”.⁸ Em consonância com esses fatores teóricos, surge o movimento simbolista na Rússia, o qual restabeleceu a poesia russa após um longo período dominado pela prosa (inclusive com nomes como Dostoiévski e Gógol). Com a ascensão do Simbolismo e da poesia russa, renasce o estudo do verso.

Nesse contexto, entre os anos 1915 e 1916, o Círculo Lingüístico de Moscou é fundado com a intenção de desenvolver as ideias de Ferdinand de Saussure (1857-1913) sobre o estudo sincrônico da linguagem. Logo em seguida, em 1916, surge a OPOIAZ (sigla russa para a Sociedade para o Estudo da Lin-

guagem Poética), fruto do movimento futurista na literatura russa, que propõe voltar os estudos literários para a obra em si, rejeitando, assim como o próprio Círculo Linguístico de Moscou, elementos extraliterários, como a história, a sociologia e a biografia do autor. Às ideias dessa união foi dado, mais tarde, o nome de Formalismo Russo, entendido por alguns de seus membros como “uma espécie de falácia ou termo pejorativo, criado pelos opositores desta teoria”.⁹ Como tivessem rejeitado a crítica literária vigente até então para criar um método crítico mais científico e prático, “foi essa insistência obstinada que conquistou para os formalistas sua denominação depreciativa, a eles atribuída por seus antagonistas”.¹⁰

Os principais teóricos do Formalismo Russo foram Vítor Chklóvski (1893-1984) e Roman Jakobson (1896-1982). Nas palavras de Ivan Teixeira, Chklóvski, em sua teoria, defendia que:

[...] a finalidade da arte é gerar a desautomatização, mediante o estranhamento ou a singularização da estrutura que o artista oferece à contemplação. Se algo aspira à condição de enunciado artístico, precisa ser dito de forma impressionante. Ao contrário do convívio cotidiano com as coisas, o convívio com a arte deve ser particularizado, dificultoso e lento. Tomando o texto poético como metonímia de arte, o morfologista russo entende que a particularização do texto decorre de técnicas específicas aplicadas às palavras, em seus níveis semântico, sintático e fonológico: instaura-se a consciência linguística da literatura.¹¹

Jakobson, por sua vez, define que “o objeto da ciência literária não é a literatura, mas a *literatúrnost*, isto é, o que faz de determinada obra uma obra literária”.¹² A *literatúrnost*, traduzida para o português como *literariedade*, é entendida como a qualidade própria de uma obra literária, que era justamente o objeto de investigação dos formalistas. Segundo Antoine Compagnon,

⁹ CEIA, 2009, s/p.

¹⁰ EAGLETON, 2003, p. 4.

¹¹ TEIXEIRA, 1998, p. 37.

¹² JAKOBSON, 1921 apud TODOROV, 2006, p. 30.

Eles se opunham abertamente à definição de literatura como documento, ou à sua definição através da função de representação (do real) ou de expressão (do autor) e acentuavam os aspectos da obra literária considerados especificamente literários e distinguiam, assim, a linguagem literária da linguagem não literária ou cotidiana.¹³

Pode-se resumir, então, que o trabalho dos formalistas russos consistia essencialmente em analisar obras literárias, principalmente os versos, com a finalidade de investigar o que fazia delas obras propriamente literárias. Para tanto, era necessário desconsiderar fatores externos às obras, como os contextos social, econômico, cultural, sociológico e até mesmo a própria biografia do autor. Sobre isso, Boris Eikhenbaum, teórico formalista, argumenta: “Nenhuma frase da obra literária pode ser, em si, uma expressão direta dos sentimentos pessoais do autor, ela é sempre construção e jogo”.¹⁴ Eagleton ainda coloca:

Sendo [os formalistas] um grupo de críticos militantes, polêmicos, eles rejeitaram as doutrinas simbolistas quase místicas que haviam influenciado a crítica literária até então e, imbuídos de um espírito prático e científico, transferiram a atenção para a realidade material do texto literário em si. [...] A obra literária não era um veículo de idéias, nem uma reflexão sobre a realidade social, nem a encarnação de uma verdade transcendental: era um fato material, cujo funcionamento podia ser analisado mais ou menos como se examina uma máquina. Era feita de palavras, não de objetos ou sentimentos, sendo um erro considerá-la como a expressão do pensamento de um autor.¹⁵

As ideias do Formalismo Russo “floresceram durante a década de 1920, até serem eficientemente silenciadas pelo Stalinismo”.¹⁶ A razão para essa extinção é esclarecida por Gonçalves: “O assim chamado formalismo [...] [foi] extinto em 1930, tachado de ‘pequeno burguês’ e condenado pelo partido por

¹³ COMPAGNON, 2010, p. 40.

¹⁴ EICHENBAUM, 1972 apud TODOROV, 2006, p. 32.

¹⁵ EAGLETON, 2003, p. 3.

¹⁶ Idem.

seu ‘desvio ideológico’¹⁷. No mesmo ano, Roman Jakobson, que até então residia em Praga (capital da atual República Tcheca), teve de sair do país devido aos regimes totalitários vigentes na época, mudando-se com frequência até fixar morada novamente em 1942, nos Estados Unidos da América.

3. Roman Jakobson

Roman Ossípovitch Jakobson nasceu no dia 28 de setembro de 1896, em Moscou. Durante os anos da Primeira Guerra Mundial (1914-1918), estudou “no Instituto de Línguas Orientais da Universidade de Moscou e doutorou-se em 1930 pela Universidade de Praga”.¹⁸ Participou ativamente na fundação do Círculo Linguístico de Moscou, grupo precursor do Formalismo Russo, atuando como presidente do Círculo até o ano de 1920. Em 1916, quando surgiu a OPOIAZ (Sociedade para o Estudo da Linguagem Poética – grupo já mencionado no segmento anterior deste artigo), Jakobson também esteve presente como membro. De acordo com Gonçalves, “a OPOIAZ propunha uma redefinição do verdadeiro objeto dos estudos literários, recusando categoricamente as interpretações extraliterárias do texto, rejeitando a filosofia, a sociologia, a psicologia e a biografia como ponto de partida para a abordagem literária”.¹⁹

Jakobson é especialmente lembrado no meio linguístico por conta de suas obras *Linguística e Comunicação* (1960), *Linguística. Poética. Cinema.* (1970) e *Fonema e Fonologia* (1967). Entretanto, como Haroldo de Campos (1929-2003) o definiu, Jakobson era o “poeta da linguística”: utilizava-se das teorias da linguística para realizar a análise de poemas. Suas análises recaíam especialmente sobre aspectos fonológicos. Em um artigo intitulado *A novíssima poesia russa* (1919), Jakobson abordou “temas como a primazia do som em relação a outras categorias como ‘conteúdo’, ‘significado’ ou ‘objeto’”.²⁰

¹⁷ GONÇALVES, Op. cit., p. 57.

¹⁸ Ibidem, p. 87.

¹⁹ Ibidem, p. 88.

²⁰ Ibidem, p. 89.

Roman Jakobson conheceu o poeta Vladímír Maiakóvski a partir do contato que teve com a pintura abstrata e a poesia de vanguarda. Sua amizade com ele “teria surgido de uma mútua admiração: Jakobson teria ficado fascinado pelas suas experiências poéticas, ao passo que o poeta logo se envolveria com a abordagem lingüística da poesia, desenvolvida por Jakobson no Círculo Lingüístico de Moscou”.²¹ Jakobson analisou pessoalmente diversos poemas de Maiakóvski, e foi grande admirador de seu trabalho. Quando o poeta se suicidou em abril de 1930, Jakobson, comovido com sua morte, publica, em 1931, a obra *A Geração que Esbanjou seus Poetas*, em que traz análises detalhadas de diversos poemas de Maiakóvski. Dessa vez, no entanto, suas análises transcendem o aspecto fonológico: ele se atém à mensagem que Maiakóvski parecia querer transmitir, buscando, em seus escritos, evidências de que o poeta já estaria pensando em suicídio.

4. A Geração que Esbanjou Seus Poetas

A Geração que Esbanjou seus Poetas foi um ensaio de Roman Jakobson em que o autor se dedicou a analisar os poemas de Vladímír Maiakóvski. Como formalista, era de se esperar que suas análises fossem centradas nos artifícios determinados pelo Formalismo Russo como responsáveis pela construção da literariedade de uma obra. “Os ‘artifícios’ incluíam som, imagens, ritmo, sintaxe, métrica, rima, técnicas narrativas; na verdade, incluíam todo o estoque de elementos literários formais”.²² Entretanto, o que predomina em sua análise é o biografismo: “Paradoxalmente, para um formalista, é motivado justamente por um fato extra-literário e extra-crítico (a morte do poeta) que Jakobson se propõe a descobrir indícios – até mesmo biográficos – dessa morte na poesia de Maiakóvski”.²³ O próprio Jakobson inicia a obra com esta justificativa: “Mas como escrever sobre [a poesia de Maiakóvski] agora, quando

²¹ *Ibidem*, p. 88.

²² EAGLETON, 2003, p. 4.

²³ GONÇALVES, *Op. cit.*, p. 73.

a tônica já não é mais o ritmo, mas a morte do poeta, quando (para fazer uso de sua terminologia poética) a 'tristeza aguda' não quer mais se transformar em 'dor clara e consciente'?"²⁴

Nas primeiras páginas do ensaio, Jakobson traz um breve apanhado da poesia russa nos anos de 1910 e 1920, e trata de como os seus respectivos poetas foram esbanjados por uma geração de mudanças rápidas e drásticas. O teórico formalista não se demora em entender as razões do suicídio de Maiakóvski e de outros autores que ele cita em seu texto, mas tem por objetivo realizar a leitura de seus poemas sob esse contexto. Segundo ele, "[...] a própria morte de Maiakóvski [está entrelaçada] de modo tão íntimo com sua poesia, que só é possível lê-la nesse contexto".²⁵

Nas páginas seguintes, Jakobson faz uma análise de uma geração inerte utilizando-se dos versos de Maiakóvski como argumento: "A inércia continua a predominar. É esse o inimigo primordial do poeta,²⁶ que não se cansa de voltar ao tema".²⁷ O teórico formalista entende que Maiakóvski angustiava-se com a vida cotidiana. De acordo com Gonçalves, na visão de Maiakóvski, "o cotidiano pressupõe uma inabalável ordem mundial pequeno-burguesa, a propensão ao conforto e a qualquer estabilização dos dias de hoje. A revolução social é apenas a forma metafórica da revolta espiritual, da revolução da alma".²⁸

À medida que avança em seu ensaio, Roman Jakobson traça um paralelo estreito entre os dizeres dos poemas de Maiakóvski e a própria relação do poeta com a vida. Jakobson entende que seu amigo poeta já inscrevia, em seus versos, a inevitabilidade de seu destino mórbido:

[...] ele não chegaria a ver a revelação da plenitude absoluta do ser; o resultado final era inevitável: "Eu não vivi na terra

²⁴ JAKOBSON, 2006, p. 9. Este é o ano da publicação da editora Cosac Naify no Brasil. A publicação original é de 1931, em Berlim.

²⁵ Ibidem, p. 12-13.

²⁶ A palavra "poeta", neste e em outros momentos, refere-se exclusivamente a Maiakóvski, cujos poemas figuram na análise de Jakobson para sua argumentação em relação à geração que esbanjou seus poetas.

²⁷ Ibidem, p. 16.

²⁸ GONÇALVES, Op. cit., p. 67.

o que me cabia até o fim, nem amei o que me cabia até o fim".
Sua sina é a morte expiatória sem conhecer a alegria:

Para todos há uma bala

Para todos há uma faca

Mas para mim, quando haverá?

Para mim, o que haverá?

A esta pergunta, Maiakóvski responde com firmeza.²⁹

Esse trecho demonstra novamente que Jakobson entende a relação entre o eu-lírico e o autor dos versos como sendo o mesmo sujeito. Enquanto o eu-lírico pergunta-se sobre quando, o que haverá para si, Jakobson interpreta que o próprio Maiakóvski respondeu a essa pergunta "com firmeza", ou seja, com seu suicídio.³⁰

Em seguida, Jakobson relata o episódio em que contou para Maiakóvski a respeito da Teoria da Relatividade. O poeta ficou entusiasmado com a ideia. Jakobson assim descreve a reação de seu amigo:

"Você não acha", perguntou-me de chofre, "que é desse modo que adquiriremos a imortalidade?" [...] "Pois eu estou inteiramente convencido de que algum dia não existirá mais a morte. Vão ressuscitar os mortos." [...] Para mim, nesse instante revelou-se um Maiakóvski que eu não conhecia: a exigência da vitória sobre a morte o dominava.³¹

Em sua análise, Jakobson percebe que Maiakóvski abordou o tema da ressurreição e da viagem no tempo em suas últimas obras, mas que seus poemas já vinham citando questões sobre a relação entre presente, passado e futuro havia mais tempo. Uma das evidências que o teórico russo encontrou nos poemas de seu amigo a esse respeito trata do infanticídio. Segundo Jakobson, "a ligação entre o tema do infanticídio e o do suicídio é evidente: são maneiras diferentes de privar o presente de sucessão, de 'interromper o tempo decrépito'".³²

²⁹ JAKOBSON, 2006, p. 28.

³⁰ Vale lembrar aqui que Maiakóvski suicidou-se com um tiro na cabeça. De fato, há quem especule que seu suicídio foi forjado e que, na verdade, ele teria sido assassinado por perseguição política.

³¹ Ibidem, p. 29.

³² Ibidem, p. 35.

Após essa abordagem, Jakobson traz a definição do próprio Maiakóvski a respeito da poesia, tratando-a novamente sob a perspectiva formalista:

A concepção de Maiakóvski sobre a função do poeta está ligada à crença na superação do tempo, na vitória sobre sua marcha contínua. *A poesia não é uma superestrutura mecânica que se acrescenta ao edifício acabado da vida cotidiana (não por acaso, Maiakóvski estava estreitamente ligado aos críticos formalistas); um poeta genuíno “não se alimenta da vida cotidiana; seu focinho não está voltado para o chão”.*³³

Logo em seguida, Jakobson afirma: “O poeta sente a coerção de seus próprios versos, e seus contemporâneos, a fatalidade de seu destino. Será que alguém não teria hoje a sensação de que os livros do poeta são um roteiro por meio do qual ele representa o filme da sua própria vida?”.³⁴ Nesse instante, o crítico formalista admite a inserção biográfica de Maiakóvski em seus poemas. Segundo Jakobson, “o motivo do suicídio na poesia de Maiakóvski foi, um dia, considerado um simples procedimento literário. Pensariam assim até hoje, se Maiakóvski [...] tivesse morrido de pneumonia aos 26 anos”.³⁵ Percebe-se que a forma como Maiakóvski morreu foi primordial para a transformação na metodologia de leitura crítica de seus poemas.

Mais adiante, Jakobson postula:

Um resumo da *autobiografia poética* [...] de Maiakóvski: a alma do poeta cultiva a dor extraordinária da geração atual. Não será por isso que seu verso está carregado de ódio contra as fortalezas da vida cotidiana e que essas palavras trazem as “letras dos séculos futuros”?³⁶

Utilizando-se do termo *autobiografia poética*, Jakobson confere às poesias de Maiakóvski não mais seu valor estético, sua literariedade, mas seu caráter autobiográfico. Para o formalista, era indubitável que o poeta imprimira sua própria história em seus versos, não necessariamente preocupado com a esté-

³³ JAKOBSON, Op. cit., p. 35. Grifos nossos.

³⁴ Ibidem, p. 35-36.

³⁵ GUINDIN, 1999 apud GONÇALVES, Op. cit., p. 64.

³⁶ JAKOBSON, Op. cit., p. 36. Grifos nossos.

tica literária. Percebe-se isso no trecho:

O poeta está condenado ao “exílio do presente”.

Mamãe!..

Diga às minhas irmãs, Liúdia e Ólia,

Que não há para onde fugir.

Este motivo *perde, pouco a pouco, seu caráter literário*. Passa, inicialmente, dos versos à prosa: “Não há para onde fugir” (...) e da prosa para a vida: “Mamãe, irmãs e camaradas, perdoem-me – este não é o melhor modo (não o aconselho aos outros), mas eu não tenho saída” (da carta de despedida de Maiakóvski).

Ele já estava preparado há muito tempo.³⁷

Poucos parágrafos depois, Jakobson cita diversos autores que, diante do suicídio de Maiakóvski, demonstraram não compreender como isso poderia ter vindo do poeta, alegando ser um evento totalmente imprevisível. A esses autores Jakobson indaga: “Será possível que todos esses homens de letras tenham se esquecido de tudo a tal ponto, ou a tal ponto não tenham entendido ‘tudo que Maiakóvski criou’? Ou era tão forte a convicção geral de que tudo não passava, afinal, de ficção, de invenção?”.³⁸ Daqui em diante, Jakobson desconstrói a recusa da fase inicial do formalismo a uma análise poética que levasse em consideração fatores externos à obra, demonstrando que tal recusa é inconsistente. A esse respeito, ele faz uma comparação entre a poesia autobiográfica de Maiakóvski e uma cena de teatro: “(...) o público aplaudia e vaiava a acrobacia artística seguinte (...), e quando, em vez do teatral suco de mirtilo, viu derramar-se o verdadeiro sangue viscoso, ficou perplexo: é incompreensível, não tem nada a ver com nada!”.³⁹ Para o crítico, a prática de desvincular a realidade poética da realidade presente resultou em uma incompreensão da própria obra, de modo que, quando Maiakóvski finalmente cumpriu o que já vinha anunciando em seus versos, os demais autores de sua época ficaram chocados.

³⁷ Ibidem, p. 37. Grifos nossos.

³⁸ Ibidem, p. 39.

³⁹ JAKOBSON, Op. cit., p. 41.

É interessante notar que Jakobson relata que o próprio Maiakóvski negava estar permeando seus versos com seus próprios anseios sobre a vida e o que ela se tornara. Ao ser lembrado pelo crítico de determinados versos que davam essa ideia, o poeta retrucou: “Bobagem! É só o fechamento formal! É só uma imagem. Iguais a este se pode fazer quantos se queira”.⁴⁰ Ao se recordar dessa conversa, Jakobson reflete: “O rígido credo literário dos formalistas conduzia inevitavelmente a poesia dos futuristas russos à antítese do formalismo – ao ‘grito bruto do coração’, à sinceridade despuorada”.⁴¹

Jakobson vai além do biografismo e trata também do contexto social impresso na obra poética de Maiakóvski. Ele afirma: “[...] em relação ao contexto social, os versos jornalísticos de Maiakóvski são uma passagem do impetuoso ataque frontal para a estafante guerra de posições”.⁴² Utilizando-se da metáfora da guerra, o teórico compara os versos do poeta às estratégias adotadas pelos exércitos europeus durante a Primeira Guerra Mundial: primeiramente, ataques frontais, e em seguida a guerra de posições ou de trincheiras. Para o Formalismo Russo, o contexto social não era necessário para a construção de uma forma literária. “Longe de considerarem a forma como a expressão do conteúdo, eles inverteram essa relação: o conteúdo era simplesmente a ‘motivação’ da forma, uma ocasião ou pretexto para um tipo específico de exercício formal”.⁴³

Encaminhando-se para o fim de seu ensaio, Jakobson traz à tona as interpretações acerca da morte de Maiakóvski. As notícias oficiais apontavam que o motivo do suicídio seria de ordem estritamente pessoal. O teórico menciona outra hipótese:

O folhetinista satírico Kolstov apressa-se em explicar: “Maiakóvski estava envolvido até o pescoço com seus assuntos práticos, e de grupo, e literários e políticos. Foi um outro quem disparou o tiro, um oportunista, que dominou momentaneamente o psiquismo debilitado do poeta mili-

⁴⁰ Ibidem, p. 42.

⁴¹ Idem.

⁴² Ibidem, p. 43.

⁴³ EAGLETON, Op. cit., p. 4.

tante e revolucionário. Foi o resultado de um acúmulo momentâneo de circunstâncias.”⁴⁴

A partir dessa interpretação de Kolstov, poder-se-ia entender que Maiakóvski teria disparado a arma num assomo de loucura devido a uma carga emocional momentânea muito intensa, que o teria transformado em outra pessoa, e que essa, sim, disparara a arma. Jakobson não crê nessa teoria, pois, assim como observa ao longo de todo o seu ensaio, entende que o poeta já pensara no assunto diversas vezes e por muito tempo, renunciando-o em sua antologia.

O teórico formalista finaliza, então, seu ensaio, retomando a desolação da geração de poetas a que ele assistiu sucumbir às mazelas de seu tempo. Ele traz suas previsões quanto ao futuro literário de sua própria geração:

O futuro também não nos pertence. Daqui a algumas dezenas de anos, seremos chamados, sem qualquer piedade, de gente do milênio passado. Tínhamos apenas cantos apaixonantes sobre o futuro e, de repente, esses cantos, frutos da dinâmica do presente, transformaram-se em fatos da história literária. Quando os cantores são assassinados e as canções, arrastadas ao museu e presas ao passado, a geração atual torna-se ainda mais desolada, mais abandonada e mais perdida, mais deserdada, no sentido verdadeiro da palavra.⁴⁵

5- Conclusão

A arte deve ligar-se estreitamente com a vida [...].

Fundir-se com ela ou perecer.

*Vladimir Maiakóvski*⁴⁶

De acordo com Galuchkin, assim reagiu Chklóvski, principal teórico formalista ao lado de Jakobson, ao ler *A Geração que Esbanjou seus Poetas*:

A consciência do pesquisador é fragmentada e arcaica;

⁴⁴ JAKOBSON, Op. cit., p. 45.

⁴⁵ Ibidem, p. 53.

⁴⁶ Conclusão do *Resumo da palestra “Abaixo a arte, viva a vida!”*, de 16 de janeiro de 1924 (MAIAKÓVSKI, 2014, p. 114).

é difícil reconhecer Roman Jakobson – autor de pesquisas interessantes, em trabalhos sobre o verso de Maiakóvski. O excepcional lingüista, que fez tanto pela vanguarda científica, de repente volta à análise biográfica, [...] para o encontro de protótipos.⁴⁷

Essa reação é justificada pela crítica do Formalismo Russo à prática do biografismo, conforme foi mencionado no início deste artigo. Surpreendeu a muitos que Roman Jakobson, um dos mais renomados críticos literários do Formalismo, realizasse uma análise dos poemas de Maiakóvski permeada por um fator biográfico do poeta, a saber, seu suicídio. No entanto, outros teóricos contemporâneos a Jakobson receberam seu ensaio com entusiasmo. De fato, em uma carta redigida em 1977, Jakobson menciona que, a respeito de seu texto, a escritora russa Lilia Iúrievna Brik (1891-1978) disse-lhe: “você percebeu o que ninguém reparou”.⁴⁸

Apesar de o suicídio ter sido um tema recorrente na obra de Maiakóvski, os críticos literários contemporâneos ao poeta não enxergavam em seus versos intenções necessariamente reais por parte do seu autor. Devido aos preceitos teóricos preconizados pelo Formalismo Russo, a leitura que se fazia dos versos de Maiakóvski se concentrava nos procedimentos literários empregados e não objetivava identificar possíveis rastros autobiográficos. Por esse motivo, diversos autores e críticos literários da época ficaram surpresos quando o poeta se suicidou. Por outro lado, “em ‘A geração que esbanjou seus poetas’, Jakobson fala da poesia de Maiakóvski como um guia para ser interpretado na vida real”.⁴⁹ Mesmo tendo o crítico encabeçado os movimentos intelectuais que levaram ao surgimento do Formalismo Russo, sua postura teórica modificou-se diante de um evento que ilustrou a relação entre bibliografia e biografia de um autor: “Para alguns, o suicídio de Maiakóvski, que Jakobson considerou simbólico de toda a geração, parece

⁴⁷ GALUCHKIN, 1999 apud GONÇALVES, Op. cit., p. 65.

⁴⁸ Trecho da carta de Jakobson redigida a Hugh McLean e publicada por ele na revista *Slavic Review* em março de 1977. Original: “You perceived what no one noticed” (MCLEAN, 1977, p. 155).

⁴⁹ GONÇALVES, Op. cit., p. 66.

ter sido o primeiro alerta que o levou a pensar no problema do 'mito poético', ou seja, a relação específica entre a vida e a obra de um escritor".⁵⁰

O Formalismo Russo, inicialmente ortodoxo na postura de evitar interpretações externas à obra literária, passa por transformações: "Por volta de 1928 Jakobson já havia ampliado suas perspectivas, acreditando que somente a correlação da série literária com outros aspectos da cultura pode explicar o movimento histórico".⁵¹ Assim, percebe-se que Roman Jakobson, um dos fundadores do Formalismo Russo, também seguiu conduzindo o movimento de crítica literária para novas configurações, transformado ele próprio por sua história inter cruzada com a história de outros autores.

Referências bibliográficas

CEIA, Carlos. "Formalismo Russo." 26/12/2009. In: _____. *E-Dicionário de Termos Literários*. Disponível em: <<http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/formalismo-russo/>>. Acesso em 27/03/2019.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum* (Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago). 2. ed. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução* (Tradução de Waltensir Dutra). 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ERLICH, Victor. "Russian Formalism." *Journal of the History of Ideas*, v. 34, n. 4, p. 627-638, out./dez. 1973.

GONÇALVES, Sonia Regina Martins. "Posfácio." In: JAKOBSON, Roman. *A geração que esbanjou seus poetas* (Tradução de Sonia Regina Martins Gonçalves). São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 57-74.

⁵⁰ Ibidem, p. 68.

⁵¹ Ibidem, p. 66.

JAKOBSON, Roman. *A geração que esbanjou seus poetas* (Tradução de Sonia Regina Martins Gonçalves). São Paulo: Cosac Naify, 2006.

_____. "Linguística e poética". In: _____. *Linguística e comunicação*. 19. ed. São Paulo: Cultrix, 2003, p. 118-162.

MAIAKÓVSKI, Vladimir. Resumo da palestra "Abaixo a arte, viva a vida!". In: SCHNAIDERMAN, Boris. *A poética de Maiakóvski*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014, p. 113-114.

MCLEAN, Hugh. "Smert' Vladimira Maiakovskogo" (Review). *Slavic Review*, v. 36, n. 1, mar. 1977, p. 154-155.

TEIXEIRA, Ivan. Fortuna Crítica 2: "O Formalismo Russo." *Cult*, São Paulo, nº 13, ago. 1998, p. 36-39. Disponível em: <http://www.usp.br/cje/depaula/wp-content/uploads/2017/03/Formalismo-Russo_Ivan-Teixeira-1.pdf>. Acesso em 03/04/2019.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2006.

VIEIRA, Carlos Eduardo. "Intelligentsia e intelectuais: sentidos, conceitos e possibilidades para a história intelectual." *Revista Brasileira de História da Educação*, Maringá, n. 16, p. 63-85, jan./abr. 2008.

traduções

Arte como procedimento (1917)*

Viktor Chklóvski
Tradução de David G. Molina**

Resumo: Segue-se uma nova tradução para o português do ensaio *Iskússtvo kak prióm* (1917), de Viktor Chklóvski. A versão opta por manter o termo *ostranênie*, do original russo, embora discuta soluções e alternativas a partir dos estudos de Alexandra Berlina e outros autores (ver nota 19). Ademais, o texto procura remontar às fontes das citações de Chklóvski, muitas vezes não explicitadas no original russo.

Abstract: What follows is a new Portuguese translation of Viktor Shklovsky's seminal essay *Iskusstvo kak priom* ("Art as Device"). This version opts for maintaining the term *ostranenie* in the original Russian, although it discusses Portuguese alternatives with reference to the work of Alexandra Berlina and other authors (footnote 19). Furthermore, the text seeks to recover the sources of Shklovsky's often not too explicit references and citations.

Palavras-chave: Viktor Chklóvski; Tradução; "Arte como procedimento"; *Ostranênie*; Formalismo Russo.

Keywords: Viktor Shklovsky; Translation; "Art as Device"; *Ostranenie*; Russian Formalism.

Arte como procedimento¹

* Tradução submetida em 14 de outubro de 2019 e aprovada em 29 de novembro de 2019.

** Doutorando em literatura e cinema russo no Committee on Social Thought e Departamento de Literatura Comparada da Universidade de Chicago (EUA).
E-mail: davidmolina@uchicago.edu

“Arte é pensamento em imagens”. A frase, que pode ser ouvida também entre secundaristas, é o ponto de partida do filólogo que começa a produzir nos domínios da teoria literária. Essa ideia entranhou-se na consciência de muitos, mas entre os seus numerosos precursores devemos destacar o nome de Potebniá: “Não há arte e, em particular, não há poesia sem imagem”,² ele escreve. “Como a prosa, a poesia é, sobretudo e em primeiro lugar, um certo modo de pensar e conhecer”,³ diz ele em outro trecho.

A poesia é um modo especial de pensar: um pensamento por imagens. Esse modo permite certa economia de esforços mentais, uma “sensação de relativa leveza do processo”, e o reflexo dessa economia é o sentimento estético. É assim que o acadêmico Ovsianiko-Kulikóvski⁴ compreendeu e resumiu – provavelmente de maneira fiel – as ideias de seu professor, cujos livros ele, indubitavelmente, leu com todo cuidado. Potebniá e sua escola de numerosos discípulos consideram a poesia um tipo especial de pensamento – pensamento por

1 A tradução do termo *príom* (приём) no título do ensaio apresenta certas dificuldades. No original, ele se refere tanto a um objeto físico (um equipamento ou dispositivo) como a um modo de fazer as coisas (uma técnica ou procedimento). A palavra poderia ser usada tanto para denotar uma manipulação psicológica quanto para descrever uma bomba. O termo inglês “device” desempenha bem ambas as funções. A escolha foi por manter o título tradicional do artigo em língua portuguesa. Em sua recente tradução para o inglês, Alexandra Berlina sugere também a possibilidade de um jogo de palavras: “*kak príom?*” no original pode significar, no contexto de uma conversa telefônica, algo como “está me ouvindo?” ou “como está a conexão?” Para uma discussão completa acerca do título do ensaio, ver BERLINA, 2017, p. 55. (*N. do T.*)

2 POTEBNIÁ, Aleksáedr. *Iz zapísok po teórii slovésnosti* [Notas sobre a teoria da linguagem]. Kharkov: 1905, p. 83.

3 *Ibidem*, p. 97.

4 Dmítri Nikoláevitch Ovsianiko-Kulikóvski (1853-1920): filólogo, seguidor de Aleksáedr Potebniá, também ucraniano. Chklóvski está tentando retomar a teoria literária das mãos dos linguistas históricos. Ver OVSIÁNIKO-KULIKÓVSKI, 1895, p. 35 (*N. do T.*)

meio de imagens. Para eles, imagens têm a função de permitir o agrupamento de diferentes objetos e ações, e de explicar o desconhecido através do conhecido. Ou, segundo as palavras de Potebniá: “A relação da imagem com o que ela explica é a seguinte: a) a imagem é um predicado constante para sujeitos mutáveis, um meio constante de atração de objetos de percepção mutáveis [...]; b) a imagem é muito mais simples e muito mais clara do que aquilo que ela explica”,⁵ isto é, “posto que a imagística tem por finalidade aproximar o sentido da imagem de nosso entendimento, e dado que sem essa qualidade ela não teria nenhum sentido, a imagem deve ser mais familiar do que aquilo que ela explica”.⁶

Seria interessante aplicar esta lei à comparação que faz Tiútchev entre relâmpagos de verão e demônios surdos-mudos, ou à que faz Gógol entre o céu e as vestes do Senhor.⁷

“Sem imagens não há arte”. “Arte é pensamento em imagens”. Em nome dessas definições foram feitas monstruosas extrapolações; quis-se compreender a música, a arquitetura e a poesia lírica como pensamento em imagens. Depois de um quarto de século de esforços, o acadêmico Ovsianiko-Kulikóvski, finalmente, foi obrigado a classificar poesia lírica, arquitetura e música como um tipo especial de arte sem imagens, e a defini-las como artes líricas, que se dirigem diretamente às emoções.⁸ E então descobriu-se que existe um domínio colossal da arte que não é um modo de pensar. Uma das artes que figura neste domínio, a poesia lírica (no sentido estrito da palavra), é, no entanto, bastante semelhante às artes “imagéticas”, já que ela também se utiliza de palavras. Mas o

5 POTEBNIÁ, Aleksáedr. *Ibidem*, p. 314.

6 *Ibidem*, p. 291.

7 Chklóvski se refere aqui aos seguintes versos do poema “Ночное небо так угрюмо...” de Fiódor Tiútchev (18 de agosto de 1865): «Одни зарницы огневые, / Воспламеняясь чередой, / Как демоны глухонемые, / Ведут беседу меж собой». O trecho de Gógol osorre na história «Страшная месть»: «а Бог один величаво озирает небо и землю и величаво сотрясает ризу. От ризы сыплются звезды». O “Senhor” em questão é Deus, o Pai, e não Jesus Cristo. A relação entre os termos é mais antiga, porém: ver Salmo 103. (N. do T.)

8 OVSIÁNIKO-KULIKÓVSKI, Dmítri. “Lírka kak osóbyi vid tvórchestva” [A lírica como tipo especial de criação] em *Sobránie sotchinénii*, T. VI, 3ª edição. São Petersburgo: 1914.

mais importante é o fato de que a arte imagética se torna arte sem imagens de modo totalmente imperceptível, e a percepção que temos de ambas é parecida.

A definição “Arte é pensamento em imagens”, contudo, significa (omito os termos intermediários de equações conhecidas de todos) que a arte é, antes de tudo, criadora de símbolos. Essa última definição, que resistiu e sobreviveu ao colapso da teoria que a fundou, vive, em primeiro lugar, no movimento simbolista. Particularmente em seus teóricos.

Assim, muitos ainda acham que o pensamento por imagens – “os caminhos e as sombras”, “os sulcos e os limites”⁹ – é a principal característica da poesia. Para eles, a história das “artes imagéticas” consiste na história das transformações sofridas pela imagem. Ocorre, porém, que as imagens são quase imóveis: de século em século, de um extremo a outro, de poeta em poeta, elas fluem sem se transformar. Imagens são “de ninguém”, são “de Deus”. Quanto mais conhecemos uma época, mais nos persuadimos de que as imagens que considerávamos criações de um determinado poeta foram tomadas por ele de outro poeta quase sem modificação. Todo o trabalho das escolas poéticas consiste na acumulação e revelação de novos procedimentos de disposição e elaboração do material verbal; ele está muito mais na disposição de imagens do que na sua criação. As imagens estão dadas; na poesia, as imagens são mais recordadas do que utilizadas como forma de pensar.

O pensamento por imagens não é, em todo caso, aquilo que une todos os tipos de arte; ele não é sequer aquilo que une todos os tipos de arte verbal. O câmbio de imagens não constitui a essência do movimento da poesia.

*

Sabemos que se reconhecem como feitos poéticos – concebidos para a contemplação estética –, expressões que foram criadas sem que se esperasse delas semelhante interpretação.

⁹ Alusões à poesia simbolista. *Sulcos e limites* é a tradução em português para Борозды и межи (1916), título de um livro de ensaios do poeta simbolista Viachesláv Ivánov. Já «пути и тени» (“caminhos e sombras”) alude ao título de duas coleções do poeta Valéri Briúsov: Пути и перепутья [Caminhos e cruzamentos] e Зеркало теней [Espelho das sombras]. Ver GALUCHKIN in BERLINA 2017, nota 3. (N. do T.)

Ánnenski, por exemplo, atribuía à língua eslava um caráter particularmente poético; Andrei Biéli admira nos poetas russos do século XVIII um procedimento que consiste em colocar os adjetivos depois dos substantivos. Biéli maravilha-se com esse procedimento como se fosse artístico, ou, mais precisamente, considera-o artístico e intencional, quando, na verdade, não era mais do que uma particularidade geral da língua (influência do eslavo eclesiástico). O objeto pode ser então: 1) criado como prosaico e percebido como poético; 2) criado como poético e percebido como prosaico. Isso indica que o caráter estético de um objeto – o direito de ser vinculado à poesia – é fruto de nossa percepção. Chamaremos de objetos estéticos, no sentido estrito da expressão, somente os objetos criados mediante procedimentos especiais, cuja finalidade consiste em, sempre que possível, atingir uma percepção estética.

A conclusão de Potebniá, que poderíamos reduzir à equação “poesia = imagística”, serviu de fundamento às teorias que afirmam “imagística = simbolística”, isto é, a possibilidade de a imagem se tornar um predicado constante para diferentes sujeitos. (Essa conclusão encontra-se na fundação da teoria simbolista, e simbolistas importantes – Andrei Biéli e Merejkóvski com os seus “companheiros eternos” – apaixonaram-se por ela em virtude da afinidade com as suas próprias ideias). Uma das razões que levaram Potebniá a essa conclusão é que ele não distinguia a linguagem poética da linguagem prosaica. Por causa disso, não pôde perceber que existem dois tipos de imagens: a imagem como meio prático de pensar, como meio de agrupar objetos, e a imagem poética, meio de intensificar uma impressão. Permita-me clarificar com um exemplo: ando pela rua e vejo que um homem de chapéu, que caminha à minha frente, deixa cair uma sacola. Chamo-o: “Ei, chapéu, você perdeu sua sacola!” Trata-se de um exemplo de tropo puramente prosaico. Outro exemplo. “O atacante deu um chapéu no zagueiro adversário”.¹⁰ Essa imagem é um tropo poético. (No primeiro caso, a palavra chapéu foi usada meto-

¹⁰A tradução mantém o termo russo “chapéu” (*chliápa*) recriando a metonímia, no primeiro caso, e a metáfora, no segundo. No original, o segundo sentido da palavra *chliápa* é o de “pessoa desajeitada”. (N. do T.)

nimicamente; no segundo, metaforicamente. Mas isso não é o que quero apontar aqui). A imagem poética é um dos meios para se criar a mais forte impressão possível. Como meio, e com respeito à sua função, ela é equivalente a outros procedimentos da linguagem poética, equivalente ao paralelismo comum ou negativo, à comparação, à repetição, à simetria, à hipérbole, equivalente a tudo o que comumente chamamos de figuras retóricas, equivalente a todos os meios de intensificar a sensação das coisas (em uma obra artística, as palavras e mesmo os sons podem igualmente ser coisas). A imagem poética, porém, não apresenta mais do que uma semelhança exterior com imagens de fábulas, ou com padrões de pensamento, por exemplo, quando uma menina chama uma esfera de “pequena melancia”.¹¹ A imagem poética é apenas um dos meios da linguagem poética. A imagem prosaica é um procedimento de abstração: melancia ao invés de uma luminária redonda, ou melancia ao invés de cabeça, é a abstração de uma qualidade particular do objeto. É como dizer: cabeça = esfera, melancia = esfera. Isso é pensamento, mas não tem nada em comum com a poesia.

*

A lei da economia das forças criadoras pertence também ao grupo das leis admitidas universalmente. Spencer, em sua *Filosofia do estilo*, escreveu: “Na base de todas as regras que determinam a escolha e o emprego das palavras, encontramos a mesma exigência primordial: a economia da atenção [...] Conduzir a mente ao conceito desejado pela via mais fácil é, em muitos casos, o único e, em todos os casos, o seu mais importante objetivo”.¹² E. R. Avenarius:¹³ “Se a alma possuísse

11 OVSIÁNIKO-KULIKÓVSKI, Dmitri. *Iazyk i iskústvo*. [Linguagem e arte]. São Petersburgo: 1895, p. 16-17.

12 Segundo Tihanov, a citação aqui não é original de Spencer, mas retirada de uma análise sobre Spencer conduzida por Aleksandr Veselóvski em “*Tri glavy iz istoricheskoi poétiki*” [Três capítulos da poética histórica]. Ver TIHANOV, 2005, p. 682-683. A passagem original que inspira essa discussão está em SPENCER, 1882, p. 2-3 (N. do T.). A citação de Chklóvski, em russo, mantém a ideia do original de forma reduzida. (N. do T.)

13 AVENARIUS, R. *Filosófiia kak mychlénie o míre soobrázno prínstipu naimiénchei méry sil* [Filosofia como pensamento sobre o mundo de acordo com o princípio de economia de esforços]. São Petersburgo, 1899, p. 8.

forças inesgotáveis, ser-lhe-ia indiferente, é claro, o gasto dessa fonte; só teria importância, talvez, o tempo desperdiçado. Como, porém, suas forças são limitadas, espera-se que a alma busque realizar os processos de apercepção o mais racionalmente possível, isto é, com o menor gasto de energia, ou, o que é equivalente, com o máximo resultado”. Com uma única referência à lei geral da economia das forças mentais, Petrajít-ski¹⁴ rejeita a teoria de James sobre as bases físicas do afeto, uma teoria que tolhia o seu caminho. O princípio da economia das forças criadoras, uma teoria sedutora – particularmente no estudo do ritmo –, foi reconhecido igualmente por Aleksándr Veselóvski, que levou a termo o pensamento de Spencer: “O mérito do estilo consiste em fazer caber o máximo de pensamentos em um mínimo de palavras”. Andrei Biéli, que em suas melhores páginas nos ofereceu muitos exemplos de ritmos que poderíamos chamar de difíceis ou vacilantes, e que nos mostrou (com exemplos de Baratynski) a complexidade dos epítetos poéticos – até ele acredita que é necessário falar da lei da economia em seu livro, o qual representa um esforço heroico de criar uma teoria da arte baseada em fatos não verificados extraídos de livros obsoletos, em um grande conhecimento de procedimentos poéticos, e no livro didático de física de Kraévitch (destinado ao ensino secundário).

A ideia da economia de forças como lei e finalidade da criação talvez seja mais correta em um caso determinado da linguagem, a saber, na linguagem “prática”; mas a ignorância das diferenças entre as leis da linguagem prática e as da poética levou o conceito de economia a se espalhar também nesta última. Quando se descobriu que a linguagem poética japonesa contém sons nunca utilizados no japonês prático – isso foi uma das primeiras indicações, senão a primeira indicação, da não coincidência entre essas duas formas de linguagem.¹⁵ O artigo de Iakubínski¹⁶ sobre a ausência da lei de dissimilação

14 Leon (Liev) Petrazycki (1868-1931), filósofo russo de origem polonesa. Ver PETRAZYCKI, 1908, p. 136. (*N. do T.*)

15 POLIVÁNOV, Evguêni. *Sbórniki po teórii poetícheskogo iazyká* [Compêndios de teoria da linguagem poética] I: 1917, p. 38.

16 IAKUBÍNSKI, Lev. *Sbórniki po teórii poetícheskogo iazyká* [Compêndios de teoria da

de consoantes líquidas na linguagem poética, cujo argumento consiste em afirmar que nesse tipo de linguagem tais combinações de sons de difícil pronúncia são totalmente possíveis, é uma das primeiras críticas científicas que sustenta (digamos, por ora, pelo menos neste caso) a oposição entre as leis da linguagem poética e as da prática.

Devemos, por esses motivos, tratar a lei do gasto de energia e da economia de forças na linguagem poética dentro de seu próprio meio, e não por analogia com a linguagem prosaica.

Se examinamos as leis gerais da percepção, observamos que, quando as ações se tornam habituais, transformam-se também em automáticas. Todas as nossas habilidades se refugiam no meio inconsciente-automático; e, para nos darmos conta disso, basta que recordemos a sensação que temos ao tomar um lápis na mão pela primeira vez, ou ao falar pela primeira vez uma língua estrangeira, e a compararmos com o que sentimos ao fazer isso pela enésima vez. É o processo de automatização que explica as leis de nosso discurso prosaico, com suas frases inacabadas e suas palavras pronunciadas pela metade. É um processo cuja expressão ideal é a álgebra, que substitui os objetos por símbolos. No discurso prático rápido, as palavras não são pronunciadas, e apenas os seus sons iniciais são registrados pela consciência. Pogódin dá o exemplo do menino que imagina a frase: “Les montagnes de la Suisse sont belles” como uma sucessão de letras: L, m, d, l, S, s, b.¹⁷

Essa qualidade do pensamento sugere não somente o caminho da álgebra, mas também a escolha de símbolos (letras, em particular as iniciais). Nesse método algébrico de pensar, os objetos são concebidos em seu número e espaço; não são vistos, são apenas reconhecidos a partir de seus primeiros traços. O objeto passa por nós como se estivesse dentro de um pacote; sabemos que ele existe pelo lugar que ocupa, mas não vemos mais do que a sua superfície. Sob a influência de uma percepção desse tipo, o objeto resseca, primeiro como percepção, e depois como o próprio fazer; é exatamente essa percep-

linguagem poética]]: 1917, p. 15-23.

17 POGÓDIN, Aleksádr. *lazyk kak tvorchestvo* [Linguagem como criação]. Kharkov: 1913, p. 42.

ção da palavra prosaica que explica sua audição incompleta (Cf. o artigo de Iakubínski) e, portanto, também sua pronúncia inacabada (essa é a razão de todos os lapsos linguísticos). No processo de algebrização, de automatização do objeto, obtemos a máxima economia das forças perceptivas: os objetos são dados por apenas um de seus traços, por exemplo, o número, ou reproduzem um tipo de fórmula, sem nunca aparecer à consciência.

Eu estava limpando a sala; ao dar a volta, aproximei-me do divã e não consegui me lembrar se o havia limpadado ou não. Como esses movimentos são habituais e inconscientes, não conseguia lembrar, e tinha a sensação de que seria impossível fazê-lo. Portanto, se limpei e me esqueci, isto é, se agi inconscientemente, é exatamente como se eu não tivesse realizado a ação. Se alguém consciente tivesse me visto, seria possível uma reconstrução. Porém se ninguém viu, se ninguém viu conscientemente, se toda a vida complexa de tanta gente se passa inconscientemente, é como se essa vida não tivesse existido.¹⁸

É assim, transformando-se em nada, que a vida desaparece. A automatização devora objetos, roupas, móveis, sua esposa e o medo da guerra. “Se toda a vida complexa de tanta gente se passa inconscientemente, é como se essa vida não tivesse existido”. O que chamamos arte, então, existe para retomar a sensação de vida, para sentir os objetos, para fazer da pedra, pedra. A finalidade da arte é oferecer o objeto como visão e não como reconhecimento: o procedimento da arte é de *ostranênie*¹⁹ dos objetos, o que consiste em complicar a forma, em

18 TOLSTÓI, Lev. “1º de março de 1897” em Diário [*Dnevnik*]. Ver *Pólnoe sobránie sotchinienii*, T. 46-58.

19 Em sua introdução à edição em inglês do ensaio de Chklóvski, Alexandra Berlina sugere algumas diretrizes para a tradução do termo *ostranênie*, as quais enumeramos aqui em uma ordem quase arbitrária: 1) amparo na tradição dos estudos sobre Chklóvski no idioma em questão; 2) correspondência etimológica com o original russo (raiz *stran*); 3) preservação de uma aura de estranheza e dificuldade; 4) efeito de tornar uma palavra comum, incomum; 5) cuidado com o risco de duplos sentidos com termos relacionados. A partir desses pressupostos, uma solução interessante e nova em português seria *estranhalização* e *estranhalizar* (inspirada no termo *enstrangement* de Benjamin Sher), proposta que recai sobre termos que compartilham uma raiz etimológica com o original, são plausíveis na língua e evitam qualquer confusão com conceitos relacionados (como a “alienação” no sentido brechtiano, que estaria presente em “estranhamento”, por exemplo, expressão já consagrada e um tanto desgastada em português e que, ironicamente, não é, a nosso ver, palavra estranha o

aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O ato da percepção é, na arte, um fim em si, e deve ser prolongado. *A arte é um meio de viver a feitura do objeto; aquilo que já foi feito não interessa em arte.*

A vida da obra poética (da obra de arte) se estende da visão ao reconhecimento, da poesia à prosa, do concreto ao geral, do Dom Quixote – o estudioso e pobre aristocrata que sofre semi-conscientemente humilhações na corte do duque –, ao Quixote de Turguêniev – imagem ampla porém vazia –, de Carlos Magno à palavra *koról*.²⁰ À medida em que a arte perece, suas novas formas passam a abarcar domínios cada vez mais vastos: a fábula é mais simbólica que o poema, o provérbio mais simbólico que a fábula. É por esse motivo que a teoria de Potebniá era menos contraditória na análise da fábula, um gênero que ele, a partir de seu ponto de vista, analisou às últimas consequências. Em sua teoria não cabiam obras de arte “coisificadas”, e por isso o livro de Potebniá não pôde ser terminado. Como se sabe, as *Notas sobre a teoria da literatura* foram editadas em 1905, treze anos após a morte do autor. Nesse livro, Potebniá só conseguiu concluir o capítulo sobre a fábula.²¹

Objetos percebidos muitas vezes passam a ser apenas reconhecidos: o objeto se encontra diante de nós, sabemos dele, porém já não o vemos.²² Por esse motivo, não podemos dizer nada sobre ele. A liberação do objeto do automatismo perceptivo acontece na arte por diferentes meios; neste artigo desejo apontar apenas um dos meios utilizados constantemente por L. Tolstói – o mesmo escritor que, segundo a opinião de Mere-

suficiente para traduzir o efeito da *ostranênie*). “Estranhalização” propositalmente romperia com o uso em português da expressão “singularização”, presente numa tradução anterior, e capturaria o efeito metalinguístico do original: se “estranhar” é um *achar* estranho, “estranhalar” é um *fazer* estranho. Não obstante, nossa opção final foi por manter – tal como Berlina – o termo *ostranênie* no original russo e utilizar “estranhalização” apenas quando a palavra aparece como verbo ou participio. (N. do T.)

20 A referência aqui é à etimologia da palavra *koról* (rei) em russo, que advém do nome “Karl” em “Carlos Magno”. O ensaio de Turguêniev a que Chklóvski se refere é “Hamlet e Dom Quixote”. (N. do T.)

21 POTEBNIÁ, Aleksáandr. *Iz liéktsii po teorii sloviésnosti* [Palestras sobre teoria da linguagem]. Kharkov: 1914.

22 CHKLÓVSKI, Viktor. “Voskrechênie slova” [Ressureição da palavra], 1914.

jkóvski, parecia apresentar os objetos tais como ele os via, que via os objetos completamente, sem alterações.

O procedimento de *ostranênie* em Tolstói consiste em não chamar o objeto por seu nome, mas descrevê-lo como se o estivesse vendo pela primeira vez, em tratar cada acontecimento como se ocorresse pela primeira vez; e mais, na descrição do objeto, não empregar os nomes dados geralmente às suas partes, mas palavras que descrevem partes correspondentes em outros objetos. Tomemos um exemplo. No artigo “Vergonha”, L. N. Tolstói estranhaliza o açoitamento: “Desnudar pessoas que violaram a lei, fazê-las cair no chão e golpeá-las com varas no traseiro” e algumas linhas depois: “chicotear as nádegas desnudas”. Essa passagem está acompanhada de uma anotação: “E por que justamente esse meio tolo e selvagem de causar dor, ao invés de qualquer outro? Furar o ombro ou outra parte do corpo com uma agulha? Apertar as mãos e os pés com torniquetes, ou algo parecido?” Desculpem-me por esse exemplo pesado, porém é um dos meios típicos utilizados por Tolstói para atingir a consciência. O açoitar habitual é estranhalizado tanto por sua descrição quanto pela proposta de modificar sua forma sem alterar o conteúdo. Tolstói usa constantemente o método de *ostranênie*: em um caso (“Kholstomier”), o narrador da história é um cavalo, e os objetos são estranhalizados não pela nossa, mas pela percepção do animal.

Eis como o cavalo encara a instituição da propriedade privada:

O que diziam sobre as feridas de chicote e sobre o cristianismo, isso eu entendi muito bem, mas para mim era completamente obscuro naquela época o significado das palavras ‘meu potro’ e ‘potro dele’, nas quais eu via que as pessoas supunham haver uma espécie de ligação entre mim e o chefe dos estábulos. Em que consistia tal ligação era algo que eu não conseguia entender de maneira nenhuma. Só muito tempo depois, quando me separaram dos outros cavalos, entendi o que aquilo significava. Na época, eu não conseguia entender o que significava me chamarem de propriedade de um homem. As palavras ‘meu cavalo’ aplicadas a mim, um cavalo vivo, me pareciam tão estranhas quanto as palavras ‘minha terra’, ‘meu ar’, ‘minha água’.

Mas aquelas palavras tiveram enorme influência sobre

mim. Eu não parava de pensar no assunto e só muito depois de ter as mais variadas relações com pessoas entendi, afinal, o significado que as pessoas atribuem a essas palavras estranhas. O significado delas é o seguinte: as pessoas não se orientam na vida pelas ações, mas pelas palavras. Amam não tanto a possibilidade de fazer ou de não fazer algo, quanto de fato a possibilidade de falar de diversos assuntos usando palavras convencionadas entre elas. Palavras consideradas muito importantes pelas pessoas são 'meu', 'minha', que aplicam a diversas coisas, criaturas e assuntos, até a terras, a pessoas e a cavalos. Combinaram que, para cada coisa, só uma pessoa pode dizer 'meu'. E, nesse jogo combinado entre elas, quem diz 'meu' sobre o maior número de coisas é considerado a pessoa mais feliz. Por que é assim eu não sei; mas é assim. Passei muito tempo tentando explicar isso por alguma vantagem direta que tivessem; mas esse esforço não deu em nada.

Muitas pessoas que, por exemplo, me chamavam de 'meu cavalo' não montavam em mim, quem montava em mim eram outras, bem diferentes. Quem me dava comida também não eram elas, mas outras pessoas. Quem me tratava bem também não eram elas, as que me chamavam de 'meu cavalo', mas os cocheiros, os ferradores e pessoas estranhas em geral. Mais tarde, depois que ampliei o círculo de minhas observações, me convenci de que não só em relação a nós, cavalos, o conceito de 'meu' não tem outro fundamento que não um instinto baixo bestial das pessoas, chamado por elas de sentido ou direito de propriedade. Um homem diz 'minha casa' e nunca mora nela, só cuida de sua construção e manutenção. Um comerciante diz 'minha loja', 'minha loja de lã', por exemplo, mas não usa roupas da melhor lã que tem em sua loja.

Existem pessoas que chamam a terra de 'minha' e nunca viram essa terra, nunca foram lá. Existem pessoas que outras pessoas chamam de 'minhas', mas nunca viram essas pessoas; e toda a sua relação com aquelas pessoas consiste em lhes fazer mal.

Existem pessoas que chamam as mulheres de 'minha mulher' ou 'minha esposa', mas essas mulheres vivem com outros homens. E, na vida, as pessoas aspiram não a fazer o que consideram bom, mas sim a chamar de 'meu' o maior número possível de coisas.

Agora estou convencido de que nisso consiste a diferença

essencial entre as pessoas e nós. Portanto, sem falar de outras vantagens nossas em relação às pessoas, só por isso já podemos afirmar sem hesitação que, na escala dos seres vivos, estamos acima das pessoas: a existência das pessoas, pelo menos daquelas com que travei contato, é guiada pelas palavras, já a nossa é guiada pela ação.²³

Na parte final da história, após a morte do cavalo, o modo da narrativa, seu procedimento, não se modifica:

Muito tempo mais tarde, depois de andar pelo mundo, comer e beber, o corpo morto de Serpukhóvski foi enterrado. Nem o couro nem a carne nem os ossos serviram para nada. E como já havia vinte anos que seu corpo morto, andando pelo mundo, era um grande peso para todos, foi só um transtorno a mais para as pessoas varrer aquele corpo para debaixo da terra. Fazia tempo que ninguém tinha necessidade dele, fazia tempo que era um peso para todos, mas mesmo assim os mortos que enterravam os mortos acharam necessário pegar aquele corpo, que apodreceu e inchou imediatamente, e vesti-lo num uniforme bonito, calçá-lo com botas bonitas, colocá-lo num caixão novo e bonito, com bordas novas nas quatro pontas, depois colocar o caixão novo dentro de outro, feito de chumbo, e transportá-lo para Moscou, e lá desenterrar ossos humanos antigos e justamente ali esconder aquele corpo apodrecido, fervilhante de vermes, num uniforme novo, de botas engraxadas, e cobrir tudo de terra.²⁴

Assim, vemos que, ao final do conto, o procedimento é aplicado fora de sua motivação (*motiviróvka*) acidental.

Tolstói descreveu todas as batalhas em *Guerra e paz* por meio desse procedimento. Elas são apresentadas, antes de tudo, como estranhas. Dado que as descrições são muito extensas, não as citarei aqui; seria preciso copiar uma parte considerável desse romance de quatro tomos. Dessa maneira são descritos os salões e o teatro:

No centro do palco havia tábuas lisas, nos cantos erguiam-se formas de papelão pintado representando árvores, atrás se estendia uma tela acima das tábuas. No centro do palco, moças estavam sentadas, de corpete vermelho e saia

23 TOLSTÓI, 2015, p. 2047-2127.

24 Idem.

branca. Uma delas, muito gorda, de vestido branco de seda, mantinha-se mais à parte, sentada num banquinho baixo, atrás do qual estava colado um papelão verde. Todas estavam cantando. Quando terminaram a canção, a moça de branco aproximou-se da cabine do ponto, e um homem de calça de seda colante nas pernas grossas, com uma pluma e um punhal, aproximou-se dela e começou a cantar e a abrir os braços. O homem de calça colante cantou sozinho, depois ela cantou. Depois os dois ficaram calados, a música continuou, e o homem começou a contar os compassos com os dedos, tocando na mão da moça de vestido branco, visivelmente à espera do compasso em que, de novo, ia começar a cantar a sua parte junto com ela. Os dois cantaram juntos até o fim, e todos no teatro começaram a gritar e a bater palmas, enquanto o homem e a mulher sobre o palco, que faziam papel de apaixonados, começaram a sorrir, abrindo os braços, curvaram-se para agradecer.

No segundo ato, havia papelões que representavam túmulos e um buraco na tela que representava a lua, tinham suspenso uns abajures na ribalta, as trompas e os contra-baixos começaram a tocar em timbre grave, e da esquerda e da direita vieram muitas pessoas em mantos pretos. As pessoas puseram-se a abanar as mãos, mas nas suas mãos havia uma espécie de punhal; depois entraram correndo mais algumas pessoas e começaram a puxar para a frente a mesma jovem que antes estava de branco, mas que agora usava um vestido azul-claro. Não a levaram de uma vez, em vez disso cantaram junto com ela por muito tempo, só depois a levaram, e nos bastidores bateram três vezes em algum objeto de ferro, todos se puseram de joelhos e entoaram uma prece. Por várias vezes, toda aquela encenação foi interrompida pelos gritos entusiasmados dos espectadores.²⁵

O terceiro ato é descrito do mesmo modo: “[...] Mas de repente se formou uma tormenta, na orquestra ressoaram escalas cromáticas e acordes de sétima diminuta, todos correram e de novo arrastaram uma das pessoas para os bastidores, e a cortina baixou.”²⁶

No quarto ato, “[...] havia uma espécie de diabo que can-

²⁵TOLSTÓI, 2012, p. 1150-1151.

²⁶Ibidem, p. 1155. O original da tradução citada utiliza “sétima menor”, mas tanto musicalmente como dramaticamente é mais exato traduzir a tipologia do acorde descrito por Tolstói como de “sétima diminuta” (a palavra empregada é *umenchítelnyj*).

tava, abanando o braço, até que puxaram as tábuas debaixo dos pés dele, e ele caiu por ali”.²⁷

Tolstói descreve da mesma maneira a cidade e o tribunal em *Ressurreição*. Em *Sonata Kreutzer*, ele descreve o casamento do seguinte modo: “Por quê, se são as almas que têm afinidade, as pessoas devem dormir juntas?”. Mas o procedimento de *ostranênie* não serve somente para permitir que se vejam as coisas com as quais Tolstói se relacionava negativamente.

Pierre levantou-se, afastou-se de seus novos camaradas e seguiu entre as fogueiras rumo ao outro lado da estrada, onde tinha a impressão de que estavam os prisioneiros soldados. Sentia vontade de conversar com eles. Na estrada, um guarda francês o deteve e o mandou dar meia-volta.

Pierre voltou, mas não para a fogueira, para os camaradas, e sim para uma carroça desatrelada, onde não havia ninguém. Sentado sobre as pernas dobradas e de cabeça baixa, Pierre acomodou-se na terra fria, junto à roda da carroça, e ficou imóvel por muito tempo, pensando. Passou mais de uma hora. Ninguém incomodou Pierre. De repente, ele soltou uma gargalhada, com seu riso grosso, alegre, tão alto que, de vários lados e com surpresa, pessoas se viraram para olhar aquele riso estranho e obviamente solitário.

– Ha, ha, ha! – riu Pierre. E exclamou bem alto para si mesmo: -- O soldado não me deixou passar. Me prenderam, me trancafiaram. A quem, a mim? A mim? A minha alma imortal! Ha, ha, ha!... Ha, ha, ha!... – gargalhou, com lágrimas nos olhos. [...]

Pierre lançou um olhar para o céu, para a profundidade onde as estrelas cintilavam e fugiam. “E tudo isso é meu, e tudo isso está em mim, e tudo isso sou eu!”, pensou Pierre. “E tudo isso eles apanharam e puseram dentro de um barracão, fechado com tábuas!” Pierre sorriu e foi se ajeitar para dormir, junto com seus camaradas.²⁸

Todos os que conhecem bem Tolstói podem encontrar nele centenas de exemplos do tipo apresentado. Essa maneira de ver os objetos fora de seu contexto original levou Tolstói a – em suas últimas obras – desmontar dogmas e ritos, aplicando a eles o método de *ostranênie* ao substituir palavras habituais

²⁷Idem.

²⁸Ibidem, p. 2100-2101.

de uso religioso por palavras em seu sentido comum. O resultado é algo estranho, monstruoso, considerado por muitos – dolorosamente feridos – como uma blasfêmia. Porém, tratava-se do mesmo procedimento por meio do qual Tolstói percebia e relatava aquilo que o rodeava. Ao atingir objetos que, durante muito tempo, ele não se atrevera a tocar, as percepções de Tolstói sacudiram a sua fé.

*

O procedimento de *ostranênie* não pertence exclusivamente a Tolstói. Se me apoio nos materiais desse escritor, o faço por uma consideração puramente prática já que esses textos são conhecidos por todos.

Depois de ter esclarecido o caráter desse procedimento, tentaremos determinar com alguma aproximação os limites de sua aplicação. Eu, pessoalmente, acho que *ostranênie* existe praticamente onde quer que haja imagem.

Em outras palavras, a diferença entre o nosso ponto de vista e o de Potebniá pode ser formulada da seguinte maneira: a imagem não é um sujeito constante com predicados variáveis. Sua finalidade não é aproximar nossa compreensão do significado que ela contém, mas criar uma percepção especial do objeto, *criar sua “visão” e não seu “reconhecimento”*.

Mas é na arte erótica que a finalidade da imagem pode ser traçada com mais clareza.

O objeto erótico frequentemente se apresenta como uma coisa vista pela primeira vez. Consideremos a “Noite de Natal”, de Gógol:

E então se acercou mais dela, pigarreou, sorriu, tocou-lhe o braço gordo e nu com seus dedos longos e falou com um ar que tanto expressava malícia como fatuidade:

– O que é isso, magnífica Solókha? – e ao dizer isso recuou um pouco.

– Como o que é isso? É o braço, Óssip Nikíforovich! – respondeu Solókha.

– Hum! O braço! Ah! Ah! Ah! – disse o sacristão e, sinceramente satisfeito com o seu começo, deu alguns passos pela sala.

– E isso, querida Solókha? – proferiu com o mesmo ar,

chegando-se a ela, pegando-a levemente pelo pescoço e do mesmo jeito dando um passo para trás.

– Como se não estivesse vendo, Óssip Nikiforovich! – respondeu Solókha! – É o pescoço, e no pescoço, um colar.

– Hum! Um colar no pescoço! Ah! Ah! Ah! – e tornou a caminhar pela sala, esfregando as mãos.

– E isso aqui, incomparável Solókha?... – Não se sabe o que o sacristão tocaria agora com seus dedos longos.²⁹

Ou em *Fome*, de Hamsun: “Dois milagres brancos saíram de sua camisa”. Ou, alternativamente, objetos eróticos são representados alegoricamente, claramente sem a finalidade de “aproximá-los de nossa compreensão”.

Nessa linha encontramos a descrição de órgãos sexuais como um cadeado e uma chave, como instrumentos de tecer,³⁰ como arcos e flechas, ou como anéis e dardos (*sváiki*) conforme aparece no épico de Stáver.³¹ Nela, o marido não reconhece a mulher vestida de guerreiro. Ela lhe propõe uma charada:

Não se lembra, Stáver, não se recorda
Como íamos pela rua quando éramos crianças
E jogávamos o jogo da sváetchka?
E você tinha uma sváetchka prateada
E eu um anel dourado?
E eu acertava o anel de quando em vez
E você o acertava sempre?”
E falou Stáver, filho de Godín:
“Eu nunca joguei sváetchka contigo!”
E falou Vasilisa, filha de Mikula:
“Não se lembra, Stáver, não se recorda
Como aprendemos a escrever, eu e você,
E eu tinha um tinteiro de prata,
E você uma pena de ouro?
E eu só a molhava de quando em vez,

29 GÓGOL, 2010, p. 105-159.

30 SADÓVNIKOV, Dmitri. *Zagádki rússkogo naróda* [Charadas do povo russo]. São Petersburgo: 1901, N° 102-107 e N° 588-91.

31 GRUZÍNSKII, A. E. ed. *Piésni, sóbrannye P. N. Rybnikovym* [Canções compiladas por P. N. Rybnikov]. Moscou: 1909-1910, N°. 30.

E você a molhava sempre?
Em outra versão, encontramos a solução da charada:
E então o ameaçador embaixador Vasíliuchka
Levantou suas vestes até em cima
E o jovem Stáver, filho de Godín,
Reconheceu o anel dourado.³²

Mas *ostranênie* não é unicamente um procedimento de charadas eróticas ou de eufemismos; é, na verdade, a base e o único sentido de todas as charadas. Toda charada é uma definição do objeto por meio de palavras que não são habitualmente aplicadas a ele (exemplo: “Duas pontas, dois anéis, e um cravo no meio” para a tesoura), ou é um tipo de *ostranênie* fônica, obtida por uma repetição deformante: *tão e cheto – chão e teto* (D. Sadóvnikov) etc.³³

Imagens eróticas que não são charadas também são exemplos de *ostranênie*, como os “martelos de croquet”, “aviões”, “bonequinhas” e “amiguinhos” das canções de cabaré.

Elas têm muito em comum com as imagens populares que descrevem os mesmos atos como o “pisotear da relva” ou “a quebra dos arbustos de junípero”.

O procedimento de *ostranênie* é completamente evidente no motivo da prosa erótica, em que um urso ou outro animal (ou o diabo, outra motivação para o não reconhecimento) não reconhece um homem.³⁴

O não reconhecimento exibido no conto n. 70 da seleção de D. Zeliénin é um caso característico.³⁵

Um mujique trabalha seu campo com uma égua pintada.

32 Ibidem, Nº 171.

33 SADÓVNIKOV, Dmitri. *Zagádki rússkogo narôda* [Charadas do povo russo]. São Petersburgo: 1901, Nº 51. No original, Chklóvski oferece um exemplo adicional “*Slon da kondrik? (Zaslon i konnik)*” tirado da mesma coleção, Nº 177. (N. do T.)

34 Ver “*Besstráchnyi bárin*” em *Velikorússkie skázki Viátskoi gubiérni* [Grandes contos russos da região de Viatka], Nº. 52 e “*Spravedlívyi soldát*” em *Belorússkii sbórník E. Románova*, [Coletânea bielorrussa de E. Románov] Nº. 84.

35 ZELENÍN, D. *Velikorússkie skázki Pérmsskoi gubiérnii* [Grandes contos russos da região de Perm]. São Petersburgo: 1913, Nº. 70.

Um urso se aproxima dele e pergunta: 'Ei, amigo, quem pintou sua égua assim?' 'Fui eu mesmo que pintei.' 'Mas como?' 'Venha e te pintarei também.' E o urso consente. O mujique amarra suas patas, toma nas mãos a grade do arado, coloca-a no fogo e a aplica sobre o flanco do urso. Com a grade vermelho-vivo, queima o urso até dar a ele a cor desejada. Depois o desamarra. O urso parte, distancia-se um pouco, encosta-se debaixo de uma árvore e fica quieto. Então um corvo chega até onde está o mujique para bicar um pouco de comida em seu campo. O mujique o captura e quebra a sua perna. O corvo voa para longe, mas se detém na árvore junto à qual está o urso. Depois do corvo, uma aranha pousa sobre a égua e começa a picá-la. O mujique então caça a aranha, mete uma vara em seu traseiro e a deixa partir. A aranha voa³⁶ para longe e pousa na mesma árvore em já estavam o corvo e o urso. Então os três estavam ali. Porém, eis que chega ao campo a mulher do mujique, trazendo-lhe comida. O mujique come ao ar livre com sua mulher e depois derruba-a no chão. Vendo isso, o urso diz ao corvo e à aranha: 'Meu deus, o mujique quer pintar alguém de novo.' O corvo responde: 'Não, quer quebrar suas pernas.' E a aranha, por sua vez: 'Não, quer meter uma vara em seu traseiro.'

A identidade do procedimento nesse trecho com o do "Kholstomier" é, creio, evidente.

Encontramos *ostranênie* do próprio ato sexual muito frequentemente na literatura, como por exemplo no *Decamerão*: "o raspar do barril", "a captura do rouxinol", e "o alegre trabalho de bater a lâ" (esta última imagem não é desenvolvida no enredo). Órgãos sexuais são estranhalizados com igual frequência.

Toda sorte de enredos tem como base o "não reconhecimento". Os *Contos íntimos* de Afanásiev, como "A dama tímida", oferecem exemplos: todo o conto está baseado no ato de não chamar um objeto por seu nome tradicional, em um jogo de não reconhecimentos. O mesmo ocorre em "A mancha da mulher" de Ontchukóv³⁷ e em "O urso e a lebre" (também dos *Contos íntimos*).³⁸ O urso e a lebre curam uma "ferida".

36 Sic; optou-se por manter todos os absurdos do original, incluindo as aranhas voadoras. (N. do T.)

37 ONTCHÚKOV, N. "Babe piatno" em *Sévernnye skázki* [Contos do norte], Nº. 252.

38 AFANÁSIEV, A. "Medviéd i záiat" em *Zaviétnye skázki* [Contos íntimos].

Construções como “pilão e morteiro” ou “o diabo e o sub-mundo” (*Decamerão*) também pertencem ao procedimento de *ostranênie*.

Trato a *ostranênie* dos paralelismos psicológicos em meu artigo sobre formação de enredos.

Aqui devo repetir que, em um paralelismo, a sensação de não identidade apesar da semelhança é crucial.

A finalidade do paralelismo – a finalidade de toda imagística – é a transferência de um objeto de sua esfera habitual de percepção para uma nova, isto é, efetuar uma espécie de transformação semântica.

Ao examinar o discurso poético – seja foneticamente, lexicamente, sintaticamente ou semanticamente –, encontramos por toda parte a mesma marca do discurso artístico: ele é criado com a finalidade explícita de desautomatizar a percepção. A finalidade do artista é a visão; o objeto artístico é “artificialmente” criado de modo que a percepção se detenha nele e alcance o máximo de sua força e duração. A coisa é, então, percebida não espacialmente mas, por assim dizer, em sua continuidade. A linguagem poética também satisfaz essas condições. Segundo Aristóteles, a linguagem poética deve ter um caráter estrangeiro, surpreendente.³⁹ Ela é, na prática, muitas vezes, uma língua estrangeira: o sumério para os assírios, o latim para a Europa da Idade Média, os arabismos entre os persas e o búlgaro antigo como base do russo literário. Ela pode também ser uma língua elevada, próxima da literária, como é o caso da linguagem das canções populares. Aqui podemos nomear também os arcaísmos amplamente difundidos na linguagem poética, as dificuldades do *dolce stil nuovo* (século XII), o estilo sombrio de Arnaut Daniel, e as formas difíceis (*harte*) que pressupõem dificuldades de pronúncia (Diez, *Leben und Werke der Troubadours*, p. 213). Em seu artigo, L. Jakubínski demonstrou a lei da dificuldade fonética na linguagem poética usando o exemplo da repetição de sons idênti-

39 Alusão ao 1457b da *Poética*. Aristóteles, curiosamente, não diz muito mais sobre palavras raras, além do fato de que elas são capazes de elevar a dicção, e não deveriam ser usadas em demasia. Este último conselho, Chklóvski talvez não seguiria. (*N. do T.*)

cos. Assim, a linguagem da poesia é uma linguagem difícil, dificultada, desacelerada (*zatormojiónnyj*). Em alguns casos particulares, a linguagem poética se aproxima da linguagem prosaica, mas isso não contradiz a lei da dificuldade. Púchkin escreve:

O nome dela era Tatiana...
E com ele a páginas tocantes
Daremos dignidade humana
Pela primeira vez confiantes.⁴⁰

Para os contemporâneos de Púchkin, a linguagem poética era o estilo elevado de Derjávín, enquanto Púchkin, com o seu caráter trivial (para a época), parecia-lhes surpreendentemente difícil. Recordemos o horror de seus contemporâneos diante das expressões grosseiras que ele empregava. Púchkin utilizava a linguagem vernácula como um procedimento especial destinado a reter a atenção, exatamente como o emprego de palavras russas em discursos predominantemente em francês nas obras de seus contemporâneos.⁴¹

Atualmente ocorre um fenômeno ainda mais característico. A língua literária russa – que é originalmente estranha à Rússia – penetrou de tal modo nas massas que nivelou muitos dialetos; a literatura, por outro lado, passou então a manifestar uma preferência por tais dialetos (Riémizov, Kliúev, Essiênin e outros, desiguais em talento, mas próximos em sua linguagem intencionalmente provinciana) e barbarismos (o que possibilitou a aparição da escola de Severiánin). Maksim Górkí também transita hoje da linguagem literária ao dialeto não menos literário, à maneira de Leskóv. Assim, a linguagem popular e a linguagem literária trocaram de lugar (Viatchesláv Ivánov e muitos outros). Além disso, apareceu uma forte tendência que trata de criar uma nova linguagem feita especialmente para a poesia; liderando essa escola, como se sabe, está Vladímír⁴² Khlébnikov. Desse modo alcançamos uma definição de poesia

40 PÚCHKIN, 2018, II.24. Agradeço à professora Elena Vássina a gentileza de ter disponibilizado esses versos em sua tradução ainda no prelo. (*N. do T.*)

41 Cf. exemplos em TOLSTÓI, 2012.

42 O nome real de Khlébnikov é Viktor e não Vladímír. Ele assume Velímír como pseudônimo em 1909. (*N. do T.*)

como um discurso *desacelerado, distorcido*. O discurso poético é *discurso-construção*. A prosa, por outro lado, é discurso comum: econômico, fácil, correto (*dea prosae* é a deusa do parto fácil, correto, da posição “direta” do bebê).⁴³ Em meu artigo sobre a construção do enredo aprofundarei o fenômeno da desaceleração e da lentidão como *lei geral da arte*.

A posição daqueles que acreditam que a economia de esforços é uma constante da linguagem poética, ou mais ainda, é sua determinante, parece, à primeira vista, bem fundamentada no que concerne ao ritmo. A interpretação dada por Spencer acerca do papel do ritmo parece ser incontestável: “Golpes irregulares obrigam os nossos músculos a manterem uma tensão ora excessiva, ora desnecessária, porque não podemos prever a repetição do golpe; quando os golpes são regulares, economizamos forças”.⁴⁴ Essa observação aparentemente convincente comete o habitual pecado de confundir as leis da linguagem poética com as da linguagem prosaica. Em sua *Filosofia do estilo*, Spencer não as diferenciou, mas é possível que existam dois tipos de ritmo. O ritmo prosaico de uma canção que acompanha o trabalho, como a *dubínuchka*, pode substituir uma ordem: “Vamos!”; por outro lado, ele facilita o trabalho, tornando-o mais automático. De fato, é mais fácil caminhar com música do quem sem ela, mas é igualmente fácil caminhar quando estamos engajados em uma conversa animada, quando o ato de caminhar escapa à nossa consciência. Assim, o ritmo prosaico é importante como fator *automatizante*. O ritmo da poesia é diferente. Na arte há “ordem”, porém não há uma única coluna em um templo grego que a encarne exatamente, e o ritmo artístico consiste na transgressão do ritmo prosaico.⁴⁵ Tentativas de sistematizar essas transgressões

43 *Dea prosa* era a deusa invocada pelas futuras mães romanas; era importante que o bebê saísse com a cabeça primeiro, sem complicações, por isso a brincadeira com o termo *priamói*. A palavra latina na era clássica era *prorsus/prorsa* (antônimo de *aversus*). Donato, o gramático, opõe *prorsa oratio* ao verso. (N. do T.)

44 Tihanov é ainda mais específico em relação à fonte desta citação: a frase atribuída a Spencer é uma paráfrase de Spencer feita por Veselóvski e adaptada por Chklóvski. (682-683). Ver TIHANOV, 2005. A passagem original se encontra em SPENCER, 1882, p. 169. (N. do T.)

45 Chklóvski utiliza o termo “ordem” aqui tecnicamente, para apontar o sistema de ornamen-

já foram feitas; elas representam a tarefa atual da teoria do ritmo. É de se prever que essa sistematização não terá êxito: na verdade, não se trata da complicação, mas da transgressão do ritmo, uma transgressão tal que o ritmo se torna imprevisível. Se essa transgressão for canonizada, ela perderá a força que tem como procedimento de desaceleração. Contudo, não discutirei o ritmo mais detalhadamente aqui; a ele será dedicado um livro especial.⁴⁶

1917

Referências bibliográficas

BERLINA, Alexandra in *Viktor Shklovsky. A Reader*. Nova York: Bloomsbury, 2017.

GÓGOL, Nikolai. "Noite de natal". In: *O capote e outras histórias*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2010, p. 105-159.

OVSÍANIKO-KULIKÓVSKI, Dmítri. *Iazyk i iskússtvo*. [Linguagem e arte]. São Petersburgo: 1895.

PETRAZYCSKI, Lev. *Vvedénie v izuchénie pravá i nrávtvennosti* [Introdução ao estudo do direito e da moral]. 3a edição. São Petersburgo: 1908.

PÚCHKIN, Aleksánder. *Eugênio Onêguin*: um romance em versos. Tradução de Alípio Correia de Franca Neto e Elena Vássina. São Paulo: Ateliê Editorial, 2018.

SPENCER, Herbert. *The Philosophy of Style*. Humbolt Library, Vol. XXXIV. New York: 1882.

TIHANOV, Galin. The Politics of Estrangement: The Case of the Early Shklovsky. *Poetics Today*, 26:4, 2005.

TOLSTÓI, Lev. *Guerra e paz* (Tradução de Rubens Figueiredo). São Paulo: Cosac & Naify, 2012.

tos da arquitetura grega (as ordens dórica, jônica e coríntia). Ele parece aludir aqui ao fato de uma única coluna não exibir todas as propriedades de sua ordem, mas o templo em sua totalidade poder combiná-las de maneira única. (N. do T.)

46 Chklóvski nunca chegou a escrever o livro sobre o ritmo. (N. do T.)

_____. "Kholstomier" in *Contos completos* (Tradução de Rubens Figueiredo). São Paulo: Cosac & Naify, 2015, p. 2047–2127.

Texto original: Шкловский, В. Б. «Искусство как прием» in «О теории прозы». Москва: Круг, 1925. P. 7-20.

“Inauguração de uma galeria de arte” e “A Gioconda de Astracã”*

Velimir Khlébnikov

Tradução de Ludmila Menezes Zwick**

Resumo: Os textos *Inauguração de uma galeria de arte* e *A Gioconda de Astracã* foram publicados por Velimir Khlébnikov no jornal político-militar de sua cidade natal, *O soldado vermelho*, entre setembro e dezembro de 1918, durante uma estadia do poeta na casa dos pais, de agosto de 1918 a janeiro de 1919. Na ocasião, ele publicou quatro textos curtos, dentre os quais os dois ora traduzidos.

Abstract: The texts *Opening of an Art Gallery* and *The Astrakhan Gioconda* were published by Velimir Khlebnikov in the political-military newspaper of his hometown, *The Red Soldier*, between September and December 1918, during a stay of the poet at his parents' house from August 1918 to January 1919. At the time, he published four short texts, two of which were now translated.

Palavras-chave: Velimir Khlébnikov; Arte russa; Astracã.

Keywords: Velimir Khlebnikov; Russian Art; Astrakhan.

Inauguração de uma galeria de arte¹

* Tradução submetida em 21 de novembro de 2019 e aprovada em 03 de dezembro de 2019.

** Mestra em Estética e História da Arte pela Universidade de São Paulo e Doutora em Literatura e Cultura Russa pela mesma universidade. E-mail: lincecapelia@gmail.com

Neste domingo, 15 de dezembro, foi inaugurada uma galeria de arte idealizada por P. Dogadín.² A coleção foi composta com um notável bom gosto e abarca muitas correntes da pintura russa, muito embora nada à esquerda, do Mundo da Arte.³

1 O interesse de Khlébnikov pela arte foi formado nos anos do ginásio, quando ele se dedicou à pintura. Outro aspecto relevante é o fato de que sua irmã Vera, que, nos primeiros anos após a Revolução, havia estudado pintura nas escolas e oficinas particulares russas e estrangeiras, estava residindo em Astracã e envolvida diretamente com a vida artística local. (Nota baseada na edição russa, doravante mencionada como *N. da E.*)

2 O engenheiro Pável M. Dogadín (1876-1919) nasceu em uma família de comerciantes de Astracã e recebeu uma refinada educação. A então denominada Galeria Regional de Arte de Astracã surgiu por sua iniciativa no começo da década de 1910. Com este intuito, enviou um depósito em dinheiro a Moscou para que o famoso colecionador A.G. Gólikov adquirisse várias pinturas; em cinco anos, ele possuía cerca de 130 obras. Em 1916, embora já tivesse cogitado fazer a transferência da coleção, ele hesitou, pois não a considerava completa; contudo, os eventos de outubro de 1917 o forçaram a realizar a empreitada. (*N. da T.*)

3 O Mundo da Arte (*Mír iskusstva*), ativo de 1898 a 1927, surgiu entre a denominada sociedade dos Artistas Itinerantes (*Peredvíjniki*) e a vanguarda russa, todos comprometidos com a ruptura das normas acadêmicas. O Mundo da Arte foi o resultado da união dos artistas moscovitas Konstantin Koróvin, Valentin Sérov, os irmãos Vasnetsóv, Mikhail Vrúbel e Mikhail Nésterov aos artistas petersburguenses Aleksandr Benois, Walter Nouvel, Dmítri Filóssofov, Konstantín Sómov, Serguéi Diáguilev e León Bakst, que se autodenominavam os Pickwickianos de Névski, numa alusão a Samuel Pickwick, o protagonista do primeiro romance de Charles Dickens, *Os cadernos de Pickwick* (1836). (Pickwick é um empresário aposentado e o fundador e presidente do Clube Pickwick; ele serve à crítica social de Dickens à sociedade inglesa vitoriana. Com estereótipos, o autor critica os membros "respeitáveis", como os falsos pregadores, os advogados e os magistrados e sua distorção das leis para a promoção da corrupção

Aqui encontramos até o venerável Chíchkin⁴ com seu modo de pintar enxuto e mórbido.⁵ O olhar deste artista apreende de modo servil a natureza tal como a lenticula de um dispositivo fotográfico, servil e precisamente. Ele recompôs a natureza como um escravo desalmado e tácito, recusando a mediação pictórica ou os clamores volitivos.

O audaz e colorido rebelde Maliávin, o “Rázin⁶ das telas es-carlates”, está representado pelo esboço comedido *Mulherio*. Esse artista faculta ao vermelho de suas telas uma liberdade

no sistema carcerário da época – muitos pobres eram presos por crimes ridículos, como dívidas, e terminavam padecendo de fome e frio –, os políticos desonestos, os jornalistas parciais e, por fim, a própria relação que vinha sendo estabelecida entre patrão e empregado, base da burguesia e da Revolução Industrial.) Muitos desses artistas expuseram e se tornaram conhecidos em toda a Europa graças a Diáguilev. Eram artistas de toadas distintas que estavam reunidos a despeito das diferenças; mais tarde se reuniram a eles paisagistas como Issaák Levitán. Benois, juntamente com Diáguilev, atuou como editor na revista mensal *Mundo da arte*, publicada de 1898 a 1904. (N. da T.)

4 Ivan Chíchkin (1832-1898) caracteriza-se por sua precisão técnica, uma expressividade matemática com métrica e planejamento impecáveis; sua arte concretiza-se sem desvios, explosões de cores, excessos de contrastes ou distorções, entre outras práticas, muito associadas à ânsia de expressão instintiva e reivindicadas por uma geração de artistas que queria se expressar independentemente da aprovação da academia. Nesse instante, a arte reivindicava uma expressividade menos passiva e obediente, algo mais capaz de tratar das inquietações de sua época e ultrapassar assim os requisitos oficiais da expressão; ouvia-se o clamor de todos os grupos de artistas formados na Era de Prata – tais como o Mundo da Arte, a Rosa Azul, o Velocino de Ouro, entre outros – além da vanguarda da arte russa. (N. da T.)

5 Acerca do estilo desse reconhecido pintor de paisagens, a classificação de “enxuto e mórbido” coincide com a avaliação de seu trabalho registrada em artigos de Davi Búrluk e Vladímír Maiakóvski, de 1912 a 1914. (N. da E.)

6 Alusão ao líder cossaco Stienka Rázin. A revolta cossaco-camponesa liderada por Stienka Rázin, em 1670-1671, foi o mais longo levante entre os muitos ocorridos nesse período. (N. da T.)

sem precedentes, dessa penumbra pagã emerge uma mulher morena dos campos russos, e ele foi o primeiro a acostumar o olhar dos espectadores ao “estandarte vermelho”. Assim, a chama vermelha de sua alma cortou o caminho ao encontro de nossa época.

Riépin assinou a sua debilidade e a sua peculiar frouxidão adocicada, tocando na temática de *Prometeu*.⁷

Benois, impessoal e medíocre,⁸ como sempre e em todos os aspectos, é exibido numa paisagem de Pequim ao anoitecer. E é essencial que assinalemos as *Rosas murchas* de Sapunóv⁹ e as *Rochas* de Rérikh.¹⁰

Pertence a Nésterov a bela e notável obra *Além do Volga*, repleta de uma formosura ativa e de desânimo taciturno. Em outra de suas obras, *A aparição ao jovem Bartolomeu*,¹¹ se vê

7 Refere-se à aquarela de Iliá Riépin (1844-1930) baseada no poema *Cáucaso*, de Tarás G. Chevtchénko (1814-1861). (N. da E.)

8 A aquarela é na verdade de Albert Benois (1852-1936), embora a avaliação de Khlébnikov seja obviamente dirigida a Aleksandr Benois (1870-1960), com quem os futuristas polemizaram duramente. (N. da E.)

9 Alusão à pertença de Nikolai N. Sapunóv (1880-1912) ao grupo *Rosa azul*. (N. da E.) Tal grupo, representante do simbolismo, muitas vezes elegia a tempera como recurso expressivo e, além de paisagens, pintava naturezas-mortas, preferencialmente flores e porcelana antiga. (N. da T)

10 O interesse de Khlébnikov pelo eslavo arcaico e mais tarde pelo hinduísmo e budismo o aproxima de Nikolai Rérikh (1874-1947), o que motivou a pesquisa que estabelece um paralelo entre ambos, “Rérikh e Khlébnikov”, presente na obra *Rússia encantada* (1990), de Guénrikh P. Gúnkín (1930-2006). (N. da E.)

11 A obra pertence a uma série de narrativas pictóricas vinculadas à narrativa *Vida de São Sérgio*, escrita por seu aluno Epifânio, o Sábio. O jovem Bartolomeu é o futuro Sérgio. A cena refere-se ao instante em que o jovem pede a um monge-anjo do Senhor que realize seu desejo de tornar-se alfabetizado. O primeiro esboço da imagem apareceu durante a viagem de Nésterov à Itália, no caderno de desenhos da ilha de Capri. A pintura, que amalgama a ingenuidade da alma camponesa e sua religiosidade à paisagem campesina, foi consagrada na 18ª Exposição dos Artistas Itinerantes, em Moscou. (N. da T)



Fig. 1. Além do Volga, **Mikhail Nésterov, 1905.**

Galeria de arte de Astracã.

Nos óleos sobre tela, de variados artistas, e na aquarela de Vrúbel da Galeria de Arte de Astracã faltam as medidas das obras, pois, à exceção das obras Remador Cossaco, de Súrikov, e A ceifeira, de Malévitch, o site do museu não as indica. (N. da T)

um menino de calçado camponês, com um azorrague pastoril e uma auréola dourada em torno dos cabelos claros, extasiado ante a aparição de um venerável *stáriets* do além, um monge de *klobúk* recostado a uma árvore. A obra é a joia¹² de toda a coleção.

Pertence a Súrikov a cabeça de um arqueiro, um esboço para o seu *Stienka Rázin* (Fig.1).

Exibem-se algumas obras de Sérov, com sua vigorosa pincelada “fraternal”, e de Sómov, dono de uma “cidadina” pincelada refinada. De Teodoróvitch-Karpovskaia¹³ há uma única e bela obra...

Do grandioso Vrúbel exhibe-se um esboço para sua *Prin-*

12 A qualificação do esboço de M.B. Nésterov (1862-1942), adquirido por Dogadín em 1915, como sendo “a pérola de toda a coleção”, também se encontra num artigo posterior (1919) acerca dessa galeria de arte, publicado nas Notas científicas do Estado de Astracã, escrito por Dmitri S. Ússov (1896-1943). (N. da E.)

13 Refere-se à obra que retrata um ateliê de artista da polonesa Elena T. Teodoróvitch-Karpovskaia (1894-1944). (N. da E.) A artista residiu na Rússia por apenas seis anos; essa obra denominada *Interior* (1917) foi adquirida pelo mosaicista Vladímír A. Frolóv (1874-1942) ao ser exibida na exposição estudantil da competição da Academia de Artes de 1917 e repassada a Dogadín. As obras da artista chegaram a ser exibidas numa exposição dedicada a ela em 1939, em Varsóvia, mas mais tarde se perderam nos bombardeios. A artista perdeu o pai em um desses bombardeios e ela própria e sua mãe foram baleadas durante a repressão fascista da Revolta de Varsóvia, em 1944. (N. da T)



Fig. 2. A aparição ao jovem Bartolomeu, **Mikhail Néstеров**, 1889-1890.

Galeria de Arte de Astracã.

Fig. 3. Remador cossaco (Estudo para a pintura Stienka Rázin), **Vassili Súrikov**, 1906.

Óleo sobre tela, 41x51cm.

Galeria de Arte de Astracã.





Fig. 4. Dama com paisagem primavera, **Konstantín Sómov, 1897.** Galeria de Arte de Astracã.

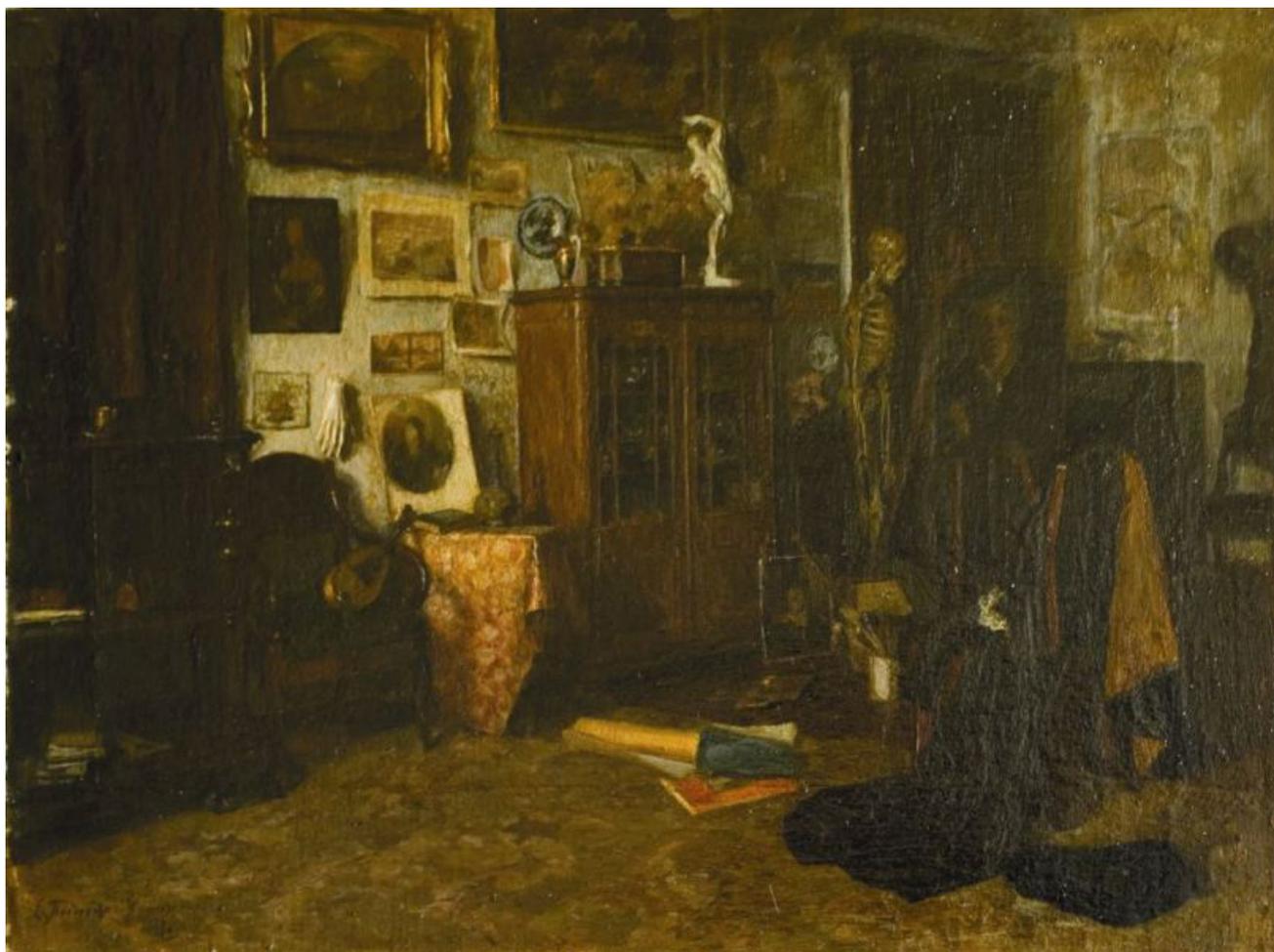


Fig. 5. Interior, Elena T. Teodoróvitch-Karpovskaia, 1917. Galeria de Arte de Astracã.

cesa-cisne. Vrúbel é o Mickiewicz¹⁴ da pintura; à fúria escarlate de Maliávin, à silenciosa renúncia e partida da existência de Nésterov, à austeridade indomável de Súrikov, ele acrescenta sua própria paleta e brio de cores em narrativas pagãs.

As forças artísticas de Astracã estão agora concentradas em um coletivo de artistas, exibidas pelos coloristas Kustódiev, por Máltsev e Kotóv. A *Verochka* de Kotóv,¹⁵ ensolarada e inun-

14 Refere-se ao poeta polonês Adam Bernard Mickiewicz (1798-1855), muito traduzido e apreciado na Rússia. (N. da T)

15 Piotr I. Kotóv (1889-1953) foi retratista e membro titular da Academia de Artes da antiga URSS; trabalhou em Astracã de 1917 a 1922, onde organizou oficinas de arte. (N. da E.). A obra *Verochka* foi apresentada na exposição de artistas de Astracã na primavera de 1918, onde P. Dogadín a adquiriu. (N. da T)



Fig. 6. Princesa-cisne,
Mikhail Vrubel, 1894.
Esboço feito para a produção teatral de Sávia Mámontov da obra de Púchkin
Contos do tsar Saltán.
Galeria de Arte de Astracã.

dada de cores, é uma esperança vultosa. A coleção também inclui cartas de Tolstói, Scriábin, Dostoiévski e outros. A coleção abarca a pintura russa entre os Artistas Itinerantes e os do Mundo da Arte.

Quiçá em algum momento futuro, ao lado de Benois, vejamos o cético indomável Búrluk ou o belo mártir Filônov, um vate pouco conhecido do sofrimento citadino; e haja lugar nessas paredes para o raionismo de Lariônov, para as telas abstratas de Malévitch¹⁶ e para o tatlinismo¹⁷ de Tátlin. É verdade que em

16 Na ala que homenageia Kustódiev há atualmente na galeria, entre outras obras dos vanguardistas, *A ceifeira* (1913), de Malévitch. (N. da T.)

17 Ao lermos as obras pictóricas de Liubón Popóva, Vladímir Tátlin e Lázár

sua obra muitas vezes há tanto menos arte quanto mais uma audaciosa explosão de todos os pilares da pintura; ele zela por esse ou por aquele pilar artístico estourado.

Assim como um químico decompõe a água em hidrogênio e oxigênio, esses artistas decompuseram a arte da pintura em suas forças componentes, às vezes subtraindo os princípios da cor, às vezes, da linha. Essa corrente de investigação pictórica ausenta-se inteiramente da coleção de Dogadín.

Fig. 7. Cabeça de menina,
Boris Kustódiev, 1897.
Galeria de Arte de Astracã.



Lissítzky, enxergamos as mutações do construtivismo, entre as quais o tatlinismo, percebendo as referências industriais que mesclaram a aparência da arquitetura e do design à pintura abstrata com intuito de assimilar o cotidiano da vida soviética. Com isso a posição privilegiada da arte descia do pedestal para integrar-se à vida comum; os materiais utilitários foram integrados à arte e houve uma predominância da engenharia em detrimento da arte clássica. (N. da T.)



Fig. 8. Verochka, **Piotr Kotov**, 1818.
Galeria de Arte de Astracã.

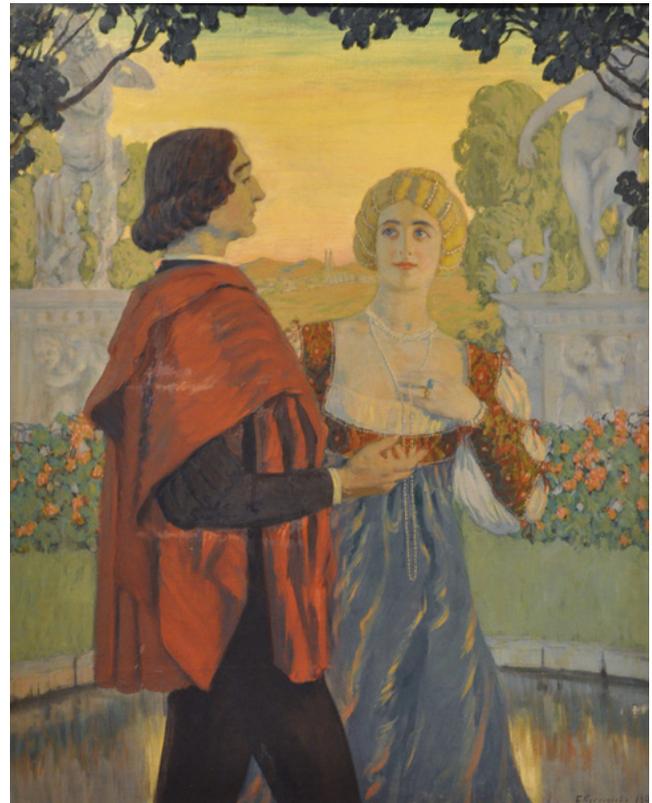


Fig. 9. Poesia, **Boris Kustodiev**,
1908.
Galeria de Arte de Astracã.



Fig. 10. A ceifeira, **Kazímír Malévitch, 1913.**

Óleo sobre tela, 60x68cm.

Galeria de Arte de Astracã.

A Gioconda de Astracã

Seguramente vocês já viram telas antigas obscurecidas em ouro quente, mas que de tempos em tempos se revestem de uma pele sedosa, uma pelugem especial, uma pátina de ouro em pó.

Vocês veem a mão de um grande artista, mas não há uma assinatura na tela.

Na Itália, terra natal da pintura antiga, as cidades salvaguardam tais telas como quem protege seu único olho remanescente.

Os senhores recordam da Gioconda de Leonardo da Vinci? Furtada por algum admirador enlouquecido, mas que, após mil incidentes, foi finalmente recuperada com grande solenidade para sua cidade natal.

As cidades que, ao longo dos séculos, preservaram essas telas antigas tornaram-se a melhor moldura para elas. Uma moldura composta da população citadina e de pessoas vivas – como uma moldura de madeira seria melhor?

Astracã tem uma Gioconda¹⁸ própria. A Madona do grandioso Leonardo da Vinci. Sem qualquer notoriedade e abandonada,

18 As polêmicas que envolvem a atribuição do trabalho de Leonardo da Vinci ainda não se encerraram. Para alguns estudiosos existe um número ainda não determinado de pinturas do artista, para outros existem cerca de quinze de suas obras ao redor do mundo, das quais, além daquelas que estão distribuídas em museus de menor porte, cinco encontram-se no Louvre, uma em Uffizi (Florença), uma na Pinacoteca de Munique, outra no Museu Czartoryski (Cracóvia), outras nas Galerias Nacionais de Washington e de Londres, e duas no Ermitage. A primeira *Madona e o menino*, considerada a obra inaugural de Da Vinci, estava com a família Sapóznikov-Benois, formada pela união entre Leonti Benois e Maria A. Sapóznikova, e chegou ao Ermitage pelas mãos dos herdeiros Aleksiéi e Aleksandr Sapóznikov. Desde então, passou a ser conhecida como a *Madona de Benois*. A segunda permaneceu por muitos séculos na Itália, sendo desde 1813 propriedade da família Litta, até o casamento do conde milanês Giulio Renato Litta com a condessa Ekaterina Skavronskaia, então viúva do embaixador russo na corte de Nápoles. (N. da T.)

ela fazia parte da coleção dos Sapójnikov,¹⁹ depois, foi descoberta pelo conhecido pintor Benois e vendida por ele, por 100 mil rublos, ao Museu do Ermitage. De modo simples e gentil.

Mas essa tela não poderia ser distinguida como um patrimônio público da cidade de Astracã?

Se sim, então essa inestimável tela deve ser restituída à sua segunda pátria.

Petrogrado possui tesouros artísticos suficientes, e subtrair essa Madona de Astracã não seria como arrancar de algum pobre a sua derradeira ovelha?

A propósito, a Galeria de Arte de Astracã²⁰ encontra-se na margem do rio Kutúm, em frente da casa de Lbov.²¹

19 A coleção de obras dos séculos XVIII a XIX pertencera à família de milionários comerciantes de Astracã, piscicultores e proprietários de navios a vapor e barcaças que transportavam mercadorias ao longo do Volga. Os irmãos Sapójnikov foram responsáveis pela construção de templos e pela fundação de instituições educacionais, participando ativamente das esferas da vida citadina e provinciana. Eles pertenceram a uma das maiores e mais ricas dinastias industriais do Império Russo, da época pré-revolucionária. A coleção de arte da família foi iniciada por Piotr S. Sapójnikov (1762-1828), já no início do século XIX. Tal coleção continuou sendo enriquecida por seus descendentes ao longo de um século e possuía arte flamenga, italiana, dentre outras, tendo entre seus artistas obras de Rubens, Ticiano e Van Dyck. Em meio às obras figuravam a *Madona e o menino*, mais conhecida como a *Madona de Benois*. (N. da T.)

20 Quando Khlébnikov a visitou, quase 101 anos atrás, a Galeria estava abrigada na pequena mansão de Pável Dogadín às margens do rio Kutúm, com seus móveis e sua biblioteca. Mais tarde, quando a residência de Dogadín ficou pequena para a crescida coleção, o museu mudou-se para a mansão de três andares construída entre 1906-1908 por Ivan N. Plótnikov (1857-1917), oriundo de uma respeitada família de comerciantes. A mudança realizou-se em 12 de agosto de 1921. (N. da T.)

21 A autora agradece à Prof^a Dr^a Cristina A. Dunáeva, do Departamento de Artes Visuais da UnB – Instituto de Artes, que, a despeito de suas atribuições de final de ano, reservou algumas horas para uma leitura deste texto, contribuindo com revisões e sugestões.

Referência bibliográfica



Хлебников, Велимир. Собрание сочинений в шести томах. Под общей редакцией Р. В. Дуганова. Том шестой книга первая. Статьи (наброски). Ученые труды. Воззвания. Открытые письма. Выступления, 1904-1922. Москва: ИМЛИ РАН, 2005, С. 146-150 [Khlébnikov, Velímír. *Coletânea de obras em seis volumes*. Ed. por R.V. Dugánov. Volume 6, livro 1. Artigos (esboços). Trabalhos científicos. Apelos. Cartas abertas. Discursos 1904-1922. Moscou: IMLI RAN, 2005, p. 146-150].

Dados acerca da história da Galeria de Astracã, das obras e de seus artistas e sobre Pável M. Dogadín. Acervo digital, publicado pela Galeria de Arte de Astracã. <http://agkg.ru/> (acesso de ago. a nov. de 2019).

Fig. 11. Madona e o menino (Madona de Benois), **Leonardo da Vinci, 1478-1480.**

Óleo sobre tela (transferido de óleo sobre madeira), 49,5x33cm.

Coleção de arte europeia – Pintura italiana dos séculos XIII-XVIII.

Adquirido da coleção de M.A. Benois em 1914. Museu do Ermitage.

ensaio

A morte inevitável: cenas de leitura em Svetlana Aleksiévitich*

Isabella Lisboa**

Resumo: O presente trabalho busca relacionar os conceitos de “cena da escrita” e “cena da leitura” no primeiro capítulo do livro “A Guerra não tem rosto de mulher”, da escritora bielorrussa Svetlana Aleksiévitich. Nele a autora se questiona, num primeiro momento, sobre o porquê de estar escrevendo um livro sobre a Guerra. Ao longo do texto, ela se recorda do que havia lido na infância, que poderia ter lhe despertado este desejo.

Abstract: The present work seeks to relate the concepts of “scene of writing” and “scene of reading” in the first chapter of the book “The Unwomanly Face of War”, by the Belarussian writer Svetlana *Alexievich*. The author begins by asking why she is writing a book about the war. Throughout the text, she remembers what she had read as a child that might have been at the source of this desire.

Palavras-chave: Cenas da escrita; Cenas da leitura; Segunda Guerra Mundial; Svetlana Aleksiévitich

Keywords: Scenes of Writing; Scenes of Reading; Second World War; Svetlana *Alexievich*.

* Ensaio submetido em 14 de julho de 2019 e aprovado em 30 de agosto de 2019.

** Mestranda em Literaturas Modernas e Contemporâneas pela Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. E-mail: isabellalisboa@rocketmail.com

O ambiente catastrófico engendrado pelos conflitos ocorridos durante a Segunda Guerra Mundial, entre os anos de 1939 e 1945, compôs algumas das cenas de leitura e das cenas de escrita da jornalista e escritora bielorrussa Svetlana Aleksiévitich, que tem na obra *A Guerra não tem rosto de mulher* uma de suas grandes produções artísticas. O livro de Aleksiévitich foi publicado no Brasil pela editora Companhia das Letras, em 2016. Em suas 381 páginas, reúne relatos sobre a vida, a luta e a dor de centenas de mulheres neste momento fatídico da história da Guerra no século passado, que antes só era narrada sob a perspectiva de generais, soldados, algozes e libertadores.

As várias narrativas das sobreviventes constituem a maior parte do livro, mas em algumas brechas deixadas pela autora em aberturas de capítulos, em descrições de espaços, em interlocuções em meio a algumas falas, o leitor mais atento pode encontrar a “voz” de Aleksiévitich. A jornalista não ocupa apenas um papel de repórter imparcial dessas histórias, realizando na obra a transcrição das falas, mas decide marcar o seu traço e o seu espaço nessa composição do que viria a se tornar o premiado romance-reportagem sobre essas narrativas silenciadas pela história hegemônica mundial.

Em uma primeira brecha deixada logo no início do livro, a autora coloca uma questão para o leitor, e me arrisco a dizer que para si própria, quando diz: “Estou escrevendo um livro sobre a guerra... Eu, que nunca gostei de ler livros de guerra, ainda que, durante minha infância e juventude, essa fosse a leitura preferida de todo mundo”. Neste momento o leitor é transportado para esse tempo distante da infância, em que a pequena Svetlana era uma leitora que não tinha por esse tipo de literatura o interesse que posteriormente viria a adquirir. O tema da guerra e o tema da morte se tornam o foco principal de suas obras.

Além disso, neste seu movimento de recuperação das memórias, começamos a ver o surgimento da leitura neste “*topos da infância*”, que, nas narrativas dos livros de memórias, como aponta a pesquisadora Myriam Ávila, tem uma série de características comuns quando abordam essa época da vida:

Esse topos é de tal forma codificado que faz o restante da experiência lembrada, juventude, maturidade, velhice, parecer completamente destacada, – em termos de representação, de estrutura, de estilo, enfim, – da narrativa da chamada “primeira quadra” da vida. O relato da infância costuma se distanciar tanto das demais lembranças que vários autores preferiram dedicar-lhe um volume separado, quando não resumiram suas memórias a apenas esse período.¹

Ainda de acordo com Ávila, o peso da palavra infância impregna a narrativa de exemplaridade, de autenticidade e sinceridade, “traços do verdadeiro eu”:

Todo relato memorialístico da infância de um escritor (persona social) traz, portanto, uma cena em que um texto literário ou um livro estabelecem a indissolúvel ligação dessa criança com um destino literário. A “cena da leitura” pode ser acompanhada ou combinada com uma “cena da escrita”.

No caso de Aleksiévitich, ao voltar o olhar para o passado e suas reminiscências, esse aspecto ainda adquire mais um tema, que fazia parte do cotidiano, da infância, da vida do pós-guerra, que acabou por ser inevitável em sua obra, o tema da morte:

Qual é minha primeira lembrança da guerra? Minha tristeza infantil entre palavras assustadoras e incompreensíveis. Estavam sempre relembrando a guerra: na escola e em casa, nos casamentos e batizados, nos feriados e velórios. Até nas conversas das crianças. Um menino da vizinhança uma vez me perguntou: “O que as pessoas fazem embaixo da terra? Como elas vivem lá?”. Nós também queríamos decifrar o mistério da guerra. Foi então que comecei a refletir sobre a morte... E nunca mais parei de pensar nela, tornou-se para mim o principal mistério da vida.²

Aleksiévitich ainda nos mostra um pouco de sua própria história, de como a sua família e todo o seu vilarejo haviam sido

¹ ÁVILA, 2006, p.1.

² ALEKSIÉVITCH, 2016, p.9.

afetados pela Guerra. Ela relata sobre os familiares mortos no *front*, ou no exército *partisan*: “Onze parentes distantes, junto com os filhos, foram queimados vivos pelos alemães – uns em sua casa, outros na igreja da vila. Em todas as famílias acontecia o mesmo. Em todas”.³

Após nos ambientar em todo o seu espaço de concepção, a história que ela conhecia muito de perto, a escritora nos oferece a explicação para a motivação, se é que podemos assim expressar, para a criação da obra e de onde surgira; a descrição da sua cena de leitura. Poderíamos dizer que ela realiza um movimento contrário ao esperado, ao nos questionarmos sobre a “inspiração”. Ela não nos conta, logo de início, sobre os seus métodos, inspirações ou fórmulas, o que sempre questionamos em um autor de sucesso para entender de onde surgiram, quase como se quiséssemos uma explicação divina sobre a concepção daquela obra.

Algumas páginas adiante, Aleksiévitich adiciona a essa cena de leitura o ambiente da biblioteca como um “espaço de respostas” para justificar o fato de estar escrevendo um livro de guerra:

Na biblioteca da escola, metade dos livros era sobre a guerra. Tanto na biblioteca rural quanto na do distrito, onde meu pai sempre ia pegar livros. Agora, tenho uma resposta, um porquê. Como ia ser por acaso? Estávamos o tempo todo em guerra ou nos preparando para ela. E rememorando como combatíamos.⁴

Sylvia Molloy em *Vale o escrito – a escrita autobiográfica na América hispânica* destaca o ato de ler nas lembranças dos autobiógrafos hispânicos como uma estratégia frequente para uma “cena primária textual” em que “o encontro do sujeito com o livro é crucial: o ato de ler é frequentemente dramatizado, evocado em uma particular cena de infância que subitamente confere sentido a toda a vida”. Ela continua: “Esta mímica infantil poderia ser vista como a cena de leitura *à le’tat pur*, o gesto básico – a pose teórica – esperando por um objeto

³ Ibidem, p.10.

⁴ Ibidem, p.11.

que irá complementá-lo e dar a ele pleno sentido”.⁵ Em Aleksievitch essa cena é construída aos poucos, primeiro com a ambientação dos lugares e o clima em que esse tempo da infância se passou:

Por muito tempo fui uma pessoa dos livros: a realidade me assustava e atraía. Desse desconhecimento da vida surgiu uma coragem. Agora penso: se eu fosse uma pessoa mais ligada à realidade, teria sido capaz de me lançar nesse abismo? De onde veio tudo isso: do desconhecimento? Ou foi uma intuição do caminho? Pois a intuição do caminho existe...

E então ela nos relata que, após uma intensa agonia em busca de um “gênero que respondesse à forma como vejo o mundo, como se estruturam meus olhos, meus ouvidos”, a leitura, de alguma forma, pode ter desencadeado tal desejo de escrever as histórias que assombravam a sua infância.

O livro *Eu venho de uma vila em chamas* (Я из огненной деревни), do escritor soviético Alés Adamovitch, fala sobre o incêndio de 9.200 aldeias bielorrussas queimadas pelos nazistas durante os anos da Grande Guerra Patriótica, com um total de 4.258 pessoas mortas em suas casas. No livro há fotografias da Grande Guerra Patriótica do Arquivo Central Estatal Bielorrusso de Cinema e Documentos Fotográficos dos fundos do Museu Bielorrusso da História da Grande Guerra Patriótica.

Aleksievitch relata que, anos mais tarde, Adamovich viria a se tornar seu professor. Um importante destaque que a autora decide fazer em seu próprio livro, como se quisesse sublinhar a importância da história construída pelo professor naquele momento de sua vida, a importância de seus ensinamentos sobre o que era preciso para que pudesse fazer seu próprio livro:

Só tinha sentido essa estupefação uma vez, ao ler Dostoiévski. Tinha uma forma incomum: um romance constituído a partir de vozes da própria vida, do que eu escutara na infância, do que agora se escuta na rua, em casa, no café, no trólebus. É isso! O círculo se fechou. Achei o que estava procurando. O que estava pressentindo.⁶

⁵ MOLLOY, 2003, p.33.

⁶ ALEKSIÉVITCH, Op. cit., p.11.

Phillipe Artières, que em *Arquivar a Própria Vida* discute o conceito de “arquivar a própria vida” por meio de lembranças, reúne algumas páginas manuscritas sob um mesmo título: *Minhas lembranças de infância*:

Esse lugar podemos apenas imaginá-lo, pois se, como observava G. Perec, “existem poucos acontecimentos que não deixam ao menos um vestígio escrito. [Se] Quase tudo, em algum momento, passa por um pedaço de papel, uma folha de bloco, uma página de agenda, ou não importa que outro suporte ocasional sobre o qual vem se inscrever, numa velocidade variável e segundo técnicas diferentes, de acordo com o lugar, a hora, o humor, um dos diversos elementos que compõem a vida de todo dia”, não conservamos senão uma parte ínfima de todos esses vestígios.⁷

Artières ainda aborda neste trabalho a intenção autobiográfica, que, no caso de Aleksiévitich, podemos tentar explicar através de toda a ambientação em sua cena de leitura, que daria origem à cena da escrita, já que não são as memórias dessas mulheres que ela escreve, mas as suas próprias:

Numa autobiografia, a prática mais acabada desse arquivamento, não só escolhemos alguns acontecimentos, como os ordenamos numa narrativa; a escolha e a classificação dos acontecimentos determinam o sentido que desejamos dar às nossas vidas.

Dessas práticas de arquivamento do eu se destaca o que poderíamos chamar uma intenção autobiográfica. Em outras palavras, o caráter normativo e o processo de objetivação e de sujeição que poderiam aparecer a princípio cedem na verdade o lugar a um movimento de subjetivação. Escrever um diário, guardar papéis, assim como escrever uma autobiografia, são práticas que participam mais daquilo que Foucault chamava a preocupação com o eu.⁸

Por fim, os temas da morte e da guerra predominam em todos os relatos que constituem a obra de Aleksiévitich. A partir de suas próprias perspectivas, mulheres contam sobre o sofrimento daquele momento, selecionando o que lhes era conveniente relatar para a jornalista e o que merecia ser revisitado, em suas memórias, para ocupar as páginas de um livro que

7 ARTIÈRS, 1998, p.10-11.

8 Ibidem, p.11.

seria lido por diferentes pessoas, pessoas que viveram o mesmo momento histórico, assim como aquelas que não viveram o mesmo momento histórico mas que, de alguma forma, poderiam encontrar Aleksiévitich em meio a todas aquelas “cartas, bilhetes, rasuras, manuscritos”, realizando o mesmo exercício de todas aquelas mulheres:

Nunca tínhamos vivido de outra forma, talvez nem saibamos como fazer isso. Não imaginamos outro modo de viver, teremos que passar um tempo aprendendo. Na escola, nos ensinavam a amar a morte. Escrevíamos redações dizendo como queríamos morrer em nome de... Sonhávamos com isso... Mas as vezes na rua gritavam outras coisas, me atraíam mais.⁹

Então, como assinalado acima por Ávila, o que podemos destacar de muito característico na obra de Aleksiévitich é a sua busca pelo “verdadeiro eu”. Logo no início de sua obra, a autora decide retomar a sua infância e investigá-la, juntamente com o leitor, assinalando um interesse pelo tom memorialístico e, arrisco-me a dizer, testemunhal, ou até mesmo autobiográfico, entrelaçando esses vários discursos para justificar todo o percurso que culminou em *A Guerra não tem rosto de mulher*. A autora implica todo o seu texto em sua infância traumatizada pela Guerra como sendo este o espaço inevitável de concepção e a morte sendo seu principal tema.

Referências bibliográficas

ALEKSIÉVITCH, Svetlana. *A Guerra não tem rosto de mulher*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

ÁVILA, Myriam. “A cena da leitura nas memórias de infância”. *Revista do Centro de Estudos Portugueses*, v. 26, n. 35, p. 29-37, jun. 2006. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cesp/article/view/6639>>. Acesso em: 22 jun. 2019.

MOLLOY, Sylvia. *Vale o escrito. A escrita autobiográfica na América hispânica* (Trad. de Antônio Carlos Santos). Chapecó: Argos, 2003.

ARTIÈRES, Philippe. “Arquivar a própria vida”. *Revista Estudos*

Históricos, v. 11, n. 21, p. 9-34, jul. 1998. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2061>>. Acesso em: 22 Jun. 2019.