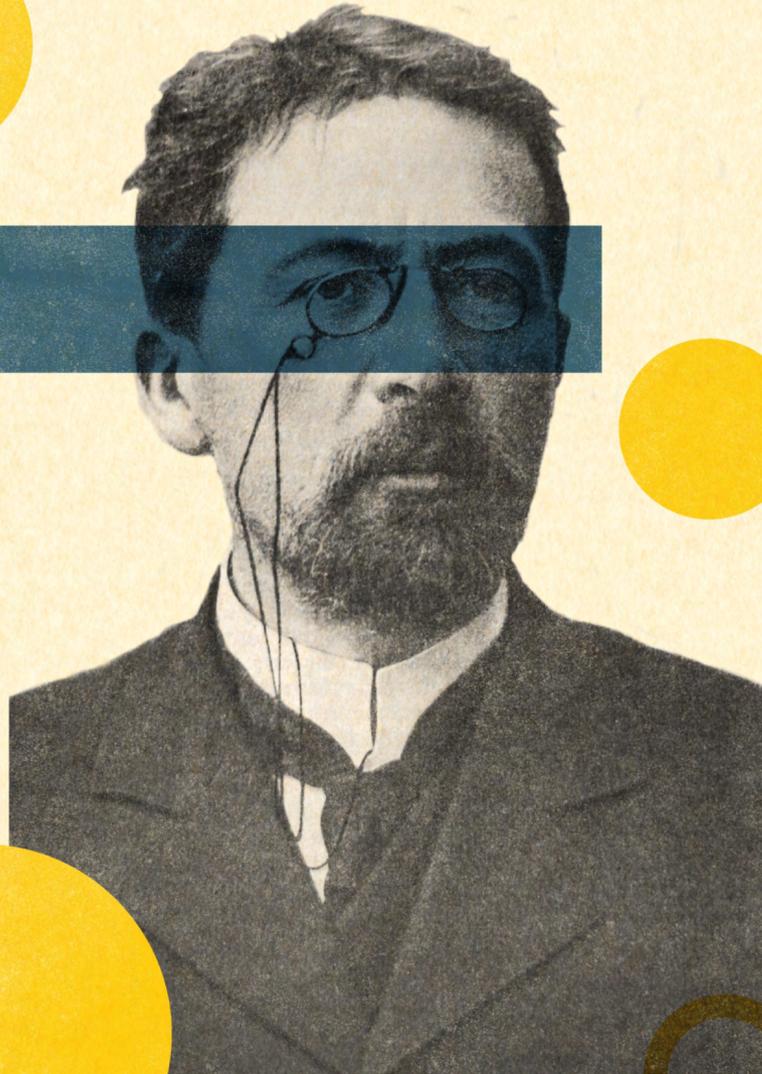


rUS

REVISTA
DE LITERATURA
E CULTURA
RUSSA



Junho de 2020
Volume 11 N° 15
ISBN: 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

Editor responsável Fátima Bianchi, Universidade de São Paulo.

Assistência editorial Jéssica de Souza Farjado e Rafael Bonavina,
Universidade de São Paulo.

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

Conselho Editorial

Arlete Cavaliere, Universidade de São Paulo, Brasil

Bruno Barretto Gomide, Universidade de São Paulo, Brasil

Denise Regina Salles, Universidade Federal do Rio Grande do Sul,
Brasil

Dmitri Lvovitch Gurievitch, Moskovski Gossudarstveny Universitet
im. Lomonossova, Rússia

Ekaterina Volkova Américo, Universidade Federal Fluminense,
Brasil

Elena Nikolaevna Vassina, Universidade de São Paulo, Brasil

Mario Ramos Francisco Junior, Universidade de São Paulo, Brasil

Noé Oliveira Policarpo Polli, Universidade de São Paulo, Brasil

Omar Lobos, Universidad de Buenos Aires, Argentina

Sonia Branco Soares, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Conselho Científico

Andrei Kofman, IMLI Rossískaia Akadémiia Nauk, Rússia

Aurora Fornoni Bernardini, Universidade de São Paulo, Brasil

Daniel Aarão Reis Filho, Universidade Federal Fluminense, Brasil

David Mandel, Université du Québec a Montréal, Canadá

Georges Nivat, Université de Genève, Suíça

Paulo Bezerra, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Rubens Pereira dos Santos, Universidade Estadual Paulista, Brasil

Vassili Mikhailovitch Tolmatchoff, Moskovski Gossudárstvieni
Universitiét im. Lomonossova, Rússia

Yuri Nikolaievitch Guirin, IMLI Rossískaia Akadémiia Nauk, Rússia

Editores Honorários

Boris Schnaiderman, Universidade de São Paulo

Jerusa Pires Ferreira, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

ISSN: 2317-4765



REVISTA
DE LITERATURA
E CULTURA
RUSSA

Junho de 2020
Volume 11 Número 15

Índice

		1. Editorial Fatima Bianchi	1
	artigos	2. La fotografía rusa durante la NEP. Un campo experimental y revolucionario (1921-1929) Renata Carla Finelli	5
		3. Pelo prisma de violência: percurso pelo universo artístico de Ivan Búnin Márcia Vinha e Elena Vássina	40
		4. Monteiro Lobato e Samuel Marchak através de seus ilustradores Daniela Mountian	63
		5. Púchkin e Machado, o ser negro, formas de ouvir o <i>outro</i> Susana Fuentes	90
		6. Ironia e seriedade no romance russo: anotações para ler Dostoiévski sob o ponto de vista de Kierkegaard Jimmy Sudário Cabral	119
		7. Retratos da vida: Uma visada sobre o Impressionismo do dramaturgo Anton Tchekhov Hugo Lenes Menezes	144
	tradução	8. Um Tchékhov tal, que nunca havíamos visto antes!": ecos tchekhovianos pós-soviéticos Cássia Regina Marconi Marcançoli	173
		9. Textos de Velimir Khlébnikov em tradução anotada Tradução de Ludmila Menezes Zwick.	190
	ensaios	10. Epos e lírica na Rússia contemporânea. Vladímir Maiakóvski e Boris Pasternak Marina Tsvetáeva / Tradução de Aurora Bernardini	217

poema

homenagem

conto

- | | |
|--|-----|
| 11. Boris Eikhenbaum, uma (auto)biografia
Tradução de Raquel Abuin
Siphone | 235 |
| 12. Recordações sobre L.A. Sulerjítски.
Mikhail Tchekhov / Tradução de Daniela
Simone Terehoff | 244 |
| 13. Ele e Ela Anton Pávlovitch Tchékhov
/ Tradução de Melissa Teixeira Siqueira
Barbosa | 259 |
| 14. “Meu caminho” Serguei Iessiênin /
Tradução de André Nogueira | 271 |
| 15. A Homero Freitas de Andrade Aurora
Bernardini | 281 |

Editorial

É um prazer apresentar ao nosso leitor esta edição N. 15 da RUS – Revista de Literatura e Cultura Russa, que reúne trabalhos desenvolvidos por docentes e pesquisadores de várias regiões do Brasil e do exterior dedicados aos estudos russos. A edição apresenta sete artigos, com uma certa confluência para o campo comparatista e para os estudos tchekhovianos, e traduções de quatro ensaios, um conto e um poema.

Abre este número o artigo “La fotografía rusa durante la NEP. Un campo experimental y revolucionario (1921-1929)”, no qual Renata Carla Finelli procura mostrar o papel da fotografia no contexto da Nova Política Econômica, implementada por Vladimir Ilitch Lênin em 1921, em termos dos distintos usos e formas de circulação desta arte no referido período.

Em seguida, no artigo “Pelo prisma de violência: percurso pelo universo artístico de Ivan Búnin”, Marcia Vinha e Elena Vássina, apoiadas nas perspectivas de G. Bataille, H. Arendt, J. Derrida, I. Tyniánov e I. Lotman com relação à violência e à criação da imagem da violência no texto artístico, buscam compreender a relação entre a mesma e a escritura, bem como sua imagem artística tal como construída por Búnin.

Na sequência, dando início a uma série de artigos voltados para o campo comparatista, em “Monteiro Lobato e Samuel Marchak através de seus ilustradores”, Daniela Moutian aponta os anos de 1920, início da revolução global da arte do livro, como o momento em que começaram a atuar estas duas figuras-chave para o desenvolvimento da literatura infantil moderna de seus respectivos países: Marchak na Rússia, Lobato no Brasil, que, além de escritores e tradutores, foram importantes editores e reuniram em torno de si artistas gráficos e pintores de escolas variadas.

A contribuição de Susana Fuentes para este número, o artigo “Púchkin e Machado, o ser negro, formas de ouvir o outro”,

procura abordar, numa perspectiva comparada, o lugar de visibilidade da herança afrodescendente em A. Púchkin na literatura russa e Machado de Assis na literatura brasileira.

Em sua contribuição para este número da RUS, o artigo “Ironia e seriedade no romance russo: anotações para ler Dostoiévski sob o ponto de vista de Kierkegaard”, Jimmy Sudário Cabral propõe que o conceito kierkegaardiano de “ironia dominada” pode ser utilizado como uma chave de interpretação da estética de Dostoiévski, bem como de seu diagnóstico e de sua tentativa de superação do niilismo estético dos românticos.

Em seguida, ainda numa perspectiva comparada, mas já abrindo uma série de materiais que focalizam a obra de A. Tchékhev, no artigo “Retratos da vida: uma visada sobre o Impressionismo do dramaturgo Anton Tchekhov”, Hugo Lenes Menezes procura abordar o gênero dramático, sobretudo na Modernidade, em relação à pintura impressionista, por meio da leitura de criações tchekhovianas para representação no palco, detendo-se numa abordagem da peça *As três irmãs*.

No artigo “Um Tchékhev tal, que nunca havíamos visto antes!': ecos tchekhovianos pós-soviéticos”, Cássia Regina Marconi Marcançoli busca refletir sobre releituras dramatúrgicas de peças do autor, surgidas principalmente na época da Perestroika, após a queda da URSS, por dramaturgos russos contemporâneos, como Alekséi Slapóvski, Liudmila Petruchévskaja e Viktor Slávkin.

Na seção Traduções, os “Textos de Velimir Khlébnikov em tradução anotada”, traduzido por Ludmila Menezes Zwick, expressam a reverência do autor à natureza e à inventividade, suas querelas com as gerações passadas, com vozes de autoridades de sua época, e clamam pela liberdade dos povos, pela extirpação do conservadorismo instituído e pelo advento do Futurismo.

Em seguida apresentamos a parte I do ensaio “Epos e lírica na Rússia contemporânea. Vladímir Maiakóvski e Boris Pasternak”, de Marina Tsvetáeva, traduzido por Aurora Bernardini (A parte II será publicada no próximo número da RUS), em que

Tzvetáeva pontua a razão pela qual, na poesia russa contemporânea, ambos os poetas devem ser colocados lado a lado.

No ensaio “Boris Eikhenbaum, uma (auto)biografia”, traduzido por Raquel Abuin Siphone, o autor russo fala sobre sua infância provinciana, a mudança para Petersburgo e sua formação acadêmica.

Em “Recordações sobre L. A. Sulerjitski”, de Mikhail Tchékhov, traduzido por Daniela Simone Terehof, o autor traz à tona algumas das principais experiências vividas por ele dentro do pequeno espaço experimental conhecido como Primeiro Estúdio do Teatro de Arte de Moscou (TAM).

No conto “Ele e Ela”, de Anton Pávlovitch Tchékhov, traduzido por Melissa Teixeira Siqueira Barbosa, acompanhamos o relacionamento conflituoso entre uma cantora famosa e seu marido em meio ao ritmo agitado de banquetes e de figuras do meio teatral.

Para fechar a seção Traduções, apresentamos o poema “Meu caminho”, de Serguei Iessiênin, traduzido por André Nogueira, uma espécie de pequena autobiografia em verso do poeta que, em seu poema de despedida, “escrito com o sangue das veias abertas”, causou grande comoção na sociedade soviética de então.

E, por fim, apresentamos uma homenagem da Professora Aurora Bernardini ao Professor Homero Freitas de Andrade, falecido em 07 de março de 2020, a quem dedicamos este número da RUS.

Fátima Bianchi

artigos

La fotografía rusa durante la NEP.

Un campo experimental y revolucionario (1921-1928)

Renata Carla Finelli*

Resumen: La Nueva Política Económica (NEP), implementada por Vladímir Illich Lenin en 1921, produjo nuevas preocupaciones dentro del campo artístico. Las opiniones de los soviets en cuanto a la NEP estuvieron divididas a favor y en contra de ésta. Para muchos de ellos, la NEP amenazaba su trabajo debido al fomento de la producción de las empresas privadas y la introducción de nuevas tecnologías; mientras que, para otros, significaba el punto de partida de la reanudación económica que permitiría la entrada de bienes de poco alcance hasta entonces. La importación de productos tecnológicos abrió un nuevo panorama artístico que estimuló y colocó a la fotografía en el centro de la escena. El presente trabajo se propone contar los distintos usos y formas de circulación que tuvo la fotografía durante los años revolucionarios de la NEP.

Abstract: The New Economic Policy (NEP) implemented by Vladimir Illich Lenin in 1921 produced new concerns in the artistic field. The soviet's opinions as for the NEP were been divided for and against it. For many of them, the NEP threatened their work due to the promotion of the production of private companies and the introduction of new technology; as long as, for others, it meant the starting point of the economic resumption would allow the entry of artistic products of little scope until then. The importation of technological products opened a new artistic outlook that stimulated and placed photography in the center of the scene. The present work intends to tell the different uses and forms of circulation that photography had during the revolutionary years of the NEP.

Palabras clave: Fotografía; Nueva Política Económica; Arte ruso
Keywords: Photography; New Economic Policy; Russian Art

Introducción

* Profesora y Licenciada en Filosofía por la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina. Doctoranda en Filosofía por la Universidad Nacional de San Martín, Argentina. Miembro investigador y becaria del proyecto de investigación "Historia de las ideas estéticas en Argentina" (PICT- 2016-0204), radicado en el Centro de Investigaciones Filosóficas (CIF/CONICET). E-mail: renofinelli@hotmail.com

Una vez que los bolcheviques llegaron al poder en 1917, comenzó en Rusia un período de Guerra Civil de cuatro años, aproximadamente, que sumó más pobreza a la que ya traía el pueblo ruso con las políticas del zarismo. La hambruna en las ciudades y en los pueblos había avanzado notablemente, había decaído la siembra, se produjeron muertes por epidemias y el Ejército Rojo, constituido principalmente por proletarios –columna vertebral del Partido bolchevique–, había sufrido numerosas bajas.¹ La mayoría de la población se había concentrado en ámbitos rurales –el 84% vivía en el campo– y éstos habían regresado a un modo de vida precario, con un bajo nivel de producción que sólo lograba cubrir el consumo doméstico y “dejaba poco para las ciudades y el Estado”.² Estos hechos fueron determinantes a la hora de tomar medidas económicas.

Como sostienen distintos intelectuales tanto del campo de las humanidades como de las ciencias económicas,³ cuando los bolcheviques llegaron al poder no sólo tomaron el aparato administrativo, sino que también comenzaron una tarea de *construcción* del Estado socialista tanto a nivel económico y administrativo como social y cultural. Sin embargo, como afirma Stephen Cohen, “los bolcheviques no tenían una política económica definida al llegar al poder en 1917. Existían unos objetivos y preceptos generales (...) pero se expresaban de una forma muy imprecisa y con interpretaciones de lo más dispar dentro del partido”.⁴ De este modo, la ejecución de la Nueva Política Económica (*Nóvaya Ekonomícheskaya Polítika*: NEP) que se inició luego de la Guerra Civil, en 1921, hasta 1928 fue

¹ FITZPATRICK, 2005.

² LEWIN, 1990, p. 117.

³ Puede consultarse en el campo de las ciencias humanas el estudio de Buck- Morss, 2004 y en ciencias económicas la investigación de Dohan, 1991.

⁴ COHEN, 1990, p.105.

una “respuesta improvisada a circunstancias económicas desesperadas”,⁵ pero también tuvo como fin la continuación de ese proceso de construcción que se había iniciado en 1917. Como sostiene Sheila Fitzpatrick, las revueltas de Kronstadt y de Tambov alimentaron los reclamos de los trabajadores en contra de los bolcheviques e “hicieron patente la necesidad de una nueva política económica para reemplazar el comunismo de guerra”.⁶

Al interior del Partido, la NEP provocó opiniones a favor y en contra, dando lugar a uno de los debates más fervorosos de los años veinte conocido como la disputa entre bujarinistas y troskistas. Los primeros estaban a favor de la política evolutiva y moderada propuesta por Nikolai Bujarín (1888-1938) –teórico principal de la NEP–, basada en la planificación y en la vinculación, mediante el mercado, en un sector industrial estatal y un sector agrícola privado. Los segundos –seguidores de León Trotsky (1879-1940)–, como los bujarinistas, también prestaban atención a la industria pesada y a la planificación, pero estaban más preocupados por los *kulaks* o *propietarios rurales*. Según Stephen Cohen, contaban con éstos para un “futuro previsible”⁷ y discutían desde la planificación general hasta los impuestos agrícolas. Pese a las diferencias en el campo político y social, ya en 1924, la NEP había sido aceptada por la mayoría de los líderes del Partido bolchevique y hasta finales de los años veinte la NEP contó con la aprobación de la mayoría de los bolcheviques. “Ni siquiera Stalin se atrevió a desafiar dicha legitimidad, en su contienda final con los bujarinistas en 1928-1929”.⁸

⁵ FITZPATRICK, Op. cit., p.124.

⁶ Ibidem, p. 123.

Entre 1920 y 1921 se produjeron levantamientos campesinos en contra del Ejército Rojo y del gobierno bolchevique. El epicentro de estos levantamientos se produjo en la ciudad de Tambov. En 1921, los marineros de la fuerza naval de Kronstadt se enfrentaron con las fuerzas del Ejército Rojo. Ambas revueltas pusieron al descubierto las disputas al interior de la población revolucionaria y mostraron las inestabilidades del nuevo Estado. Ver Avrich, 1991 y Landis, 2004.

⁷ COHEN, Op. cit., p.106.

⁸ Ibidem, p. 108.

La NEP consistió en una serie de medidas que relajaban algunos controles en la importación y permitían ciertas libertades a algunos grupos del mercado. Significó la reactivación de las industrias -privadas y públicas- y de las economías familiares, pero también fue un estímulo para la vuelta de una visión capitalista de la vida, en contra de los ideales comunistas. En este sentido, el clima social de los años veinte fue confuso y hubo una actitud ambivalente respecto a la NEP, ya que, por un lado, parecía necesaria para restaurar la economía y continuar hacia el socialismo, pero, por otro, significaba una vuelta parcial a antiguos hábitos capitalistas. El resultado fue un clima de desconcierto e insatisfacción por el miedo a la pérdida de las conquistas hasta aquí obtenidas, sobre todo para los jóvenes revolucionarios.⁹

En el campo de la cultura, los años anteriores a la NEP habían provocado el exilio de dos millones de personas pertenecientes a la “elite educada”¹⁰ de Rusia, dada la difícil situación económica. Luego de 1921, junto con la economía, comenzó a reanudarse la vida cultural del país y se reabrieron algunas editoriales que habían caído en la ruina, surgieron editoriales nuevas (públicas y privadas), exposiciones de diferentes tipos, talleres privados de pintura y arte en general.¹¹ Sin embargo, como señala Anatoly Strigaliyov (1990), estos nuevos acontecimientos reanudaron también un nuevo culto al objeto poniendo al descubierto el gusto por el arte burgués, el conservadurismo y el carácter consumista que todavía conservaba la sociedad rusa. Ante esta situación, los artistas más avanzados y comprometidos con los ideales revolucionarios -como Alexander Ródchenko (1891-1956), Vladímir Mayakovsky (1893-1930) y Boris Arvatov (1896-1940), entre otros- se levantaron en contra de estas nuevas prácticas capitalistas, señalando el rebrote de los gustos burgueses -burlándose del “pequeñoburguesus vulgaris”¹²-, defendiendo la propuesta

⁹ FITZPATRICK, Op. cit.

¹⁰ Ibidem, p.121.

¹¹ DOBRENKO, 2011.

¹² FAUCHEREAU, 1990, p.9.

de un nuevo arte revolucionario e impulsando a la sociedad a nuevas formas de relacionarse con los objetos¹³ mediante obras artísticas, exposiciones o la publicación de posters callejeros o revistas.

La NEP modificó el escenario cultural al permitir la reanudación de la importación de artefactos e insumos artísticos, entre ellos los cinematográficos y fotográficos.¹⁴ Si bien a finales del siglo XIX la fotografía ya contaba con prestigio entre los rusos y se habían creado la Sociedad Rusa de Fotografía (RFO) y la Sociedad Rusa de la Técnica –ambas instituciones oficiales y de gran estima por su contribución en el arte fotográfico– los años revolucionarios le dieron un nuevo empuje a esta disciplina, ya que el Partido bolchevique había manifestado su apoyo a la actividad desde el inicio de su mandato. El 27 de agosto de 1919, por medio de un decreto, Vladimir Ilich Lenin (1870-1924) declaró la transferencia del comercio del cine y la fotografía al Comisariado Popular para la Educación (Narkomprós) dirigido en ese momento por Anatoly Lunacharsky (1875-1933),¹⁵ y apoyó la actividad fotográfica mediante distintas organizaciones durante la Guerra Civil.¹⁶ Pese a esto, el campo fotográfico también sufrió el empobrecimiento económico y productivo de los años de la guerra, recuperándose en los años veinte con las condiciones comerciales de la NEP.

En 1926, Anatoly Lunacharsky encargado de dirigir el Narkomprós –institución donde nacían y se debatían las nuevas políticas culturales de Rusia–, dijo: “cada ciudadano progresista ha de tener no sólo un reloj, sino también una máquina fotográfica. Con el mismo derecho que la educación general, tendremos en la Unión Soviética una educación fotográfica”.¹⁷ Como explica Wolf, el Partido bolchevique dio un lugar sobresaliente a la fotografía frente a los demás formatos de repre-

¹³ Ver ARVATOV, [1925] 1997.

¹⁴ WOLF, 2010.

¹⁵ TSCHUDAKOW, 1990.

¹⁶ WOLF, Op. cit.

¹⁷ Citado en LEGMANY Y ROUILLÉ, 1988, p.129.

sentación y “mostró un interés activo en el potencial de la fotografía como herramienta para la persuasión de las masas”.¹⁸

La fotografía, junto a la radio y el cine, fue una de las actividades que se ofrecían a los obreros en los sindicatos para elevar el nivel cultural. La fotografía “encajaba a la perfección en el programa de los clubes puesto que se encargaba de una actividad cultural positiva con una gran relevancia social”.¹⁹ El impacto que tuvo en toda la sociedad rusa fue significativo, no sólo se formaron círculos de aprendizaje en los sindicatos y fábricas, sino también como formación académica, ya que en 1923 se abrió la sección de Fotografía en la Academia Estatal de Bellas Artes.²⁰

La actividad fotográfica rusa surgida durante los años de la NEP fue, sin duda, uno de los capítulos más importantes de la historia de la fotografía. A partir de 1921 hasta 1928, no sólo se reactivaron las actividades que ya se venían llevando a cabo a fines del siglo XIX, se crearon revistas exclusivas y creció la fotografía *liubitel* –o de aficionado– y de prensa, sino que también se renovó el arte a través de las obras de importantes fotógrafos como Alexander Ródchenko, Mikhail Kaufman (1897 – 1980) y Dziga Vertov (1896 – 1954). El periodo ha sido poco estudiado por historiadores del arte y estetas; sin embargo, resulta significativo volver sobre éste por la influencia que ejerció en la imagen de prensa de los años treinta²¹ y también por el aporte que significó para la fotografía como disciplina artística. El objetivo de este artículo es explorar el campo fotográfico de los años veinte y los diferentes usos que se hicieron de la fotografía. La hipótesis principal sostiene que los fotógrafos de estos años, en medio de un clima revolucionario y de resurgimiento económico provocado por la NEP, volvieron la mirada hacia su propia actividad para ampliar las fronteras compositivas, técnicas y discursivas de la imagen fotográfica.

¹⁸ WOLF, Op. cit., p. 33.

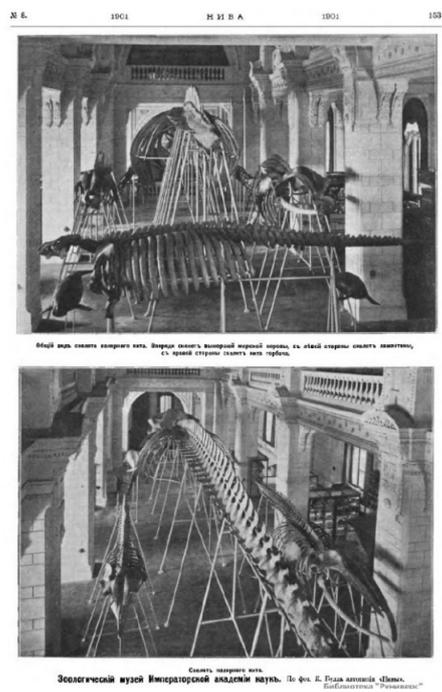
¹⁹ Ibidem, p.33.

²⁰ LEGMANY Y ROUILLÉ, 1988.

²¹ Cf. GLEBOVA, 2019.



Niva, n. 8, 1901.
Fotografías de Karl Bulla.



El campo fotográfico revolucionario de los años veinte

La fotografía llegó a Rusia el mismo año en que fue presentada en la Academia Francesa de las Ciencias. “En octubre de 1839, el coronel ruso Theremin fotografiaba la Catedral de San Isaac en San Petersburgo. En ese mismo año aparecían dos pequeños volúmenes en lengua rusa en los que se describían los principios básicos de esta técnica de reproducción”.²² A comienzos del siglo XX, ya existía la Sociedad Rusa de Fotografía (ROF) –una institución de gran prestigio que en ocasiones prestaba servicios a la corte zarista-, a la que pertenecían reconocidos fotógrafos como Alexander Grinberg (1885–1979) y Moisei Nappelbaum (1863-1958).

La fotografía de prensa se conoció en Rusia a comienzos del siglo XX en las publicaciones de la revista ilustrada *Niva*

²² TSCHUDAKOW, Op. cit., p. 75.

(1870-1918) y *Ogoniok* (1899-1918, 1923-). Las imágenes fotográficas eran un elemento novedoso y moderno que llamaba la atención de la burguesía ilustrada. El retrato y las imágenes de plazas, calles, salones e instituciones eran las más comunes. El eje de la producción fotográfica de prensa fue San Petersburgo. Los estudios fotográficos más importantes de esta ciudad como el de Karl Bulla (1855-1929), Alexandr O. Drankov (1886-1949) y Adolf Denier (1859- ¿?) –hijo de uno de los primeros daguerrotipistas de San Petersburgo, Andrey Denier (1820-1892)– solían colaborar con la prensa durante los primeros años del siglo XX.²³



Ogoniok, n. 1, 1902.

²³ STOLARSKI, 2013.



Otsup, P. Demostración frente a la Duma, febrero, 1917.

Otsup, P. "Demostración de fuerzas", junio, 1917.

Pyotr Otsup (1883-1963) fue uno de los primeros fotorreporteros de Rusia. Su carrera comenzó a comienzos del siglo XX, trabajó junto a sus hermanos Joseph y Alexander realizando fotografías de estudio para la aristocracia; sin embargo, no encontró satisfacción en este tipo de imágenes y se dedicó al fotorreportaje. Fotografió la guerra ruso-japonesa para la revista *Crónica de la Guerra con Japón (Ilustrirovanaia khrinika Russo-Japonskoi voiny)*²⁴ y colaboró en las revistas *Niva* y *Ogoniok*. Entre 1904 y 1917 realizó una importante carrera como fotorreportero participando de numerosos momentos relevantes de la historia de Rusia protagonizados tanto por la corte zarista como por revolucionarios. En 1911, tuvo su primera exposición solista.²⁵

Durante la Guerra Civil, realizó numerosas fotografías y alcanzó fama por los retratos que realizó a los personajes más importantes de la Revolución, entre ellos, las imágenes tomadas a Lenin en su despacho durante el primer año de su gobierno. Así contó Otsup la anécdota de las imágenes:

El camarada Lenin me recibió en su despacho... Le aseguré que no iba a necesitar más que diez minutos. Mientras yo preparaba la cámara, él cogió el *Pravda* y comenzó a leer. Como yo no quería molestarle y tampoco quería perder el tiempo, hice tres fotografías una detrás de otra. Cuando Vladimir Ilich (Ulianov) acabó la lectura, se disculpó por haberme hecho perder el tiempo y me rogó que comenzara a hacer las fotografías, de modo que hice nueve instantáneas. Se trata de esos retratos tan famosos: Lenin en su escritorio y junto a su biblioteca.²⁶

²⁴ SHNEER, 2011, p.17.

²⁵ Idem.

²⁶ Citado en Tschudakow, 1990, p. 76.



Otsup, P. "Fiesta en honor a San Jorge. Zar Nicolas II y su hijo", 1915.



Otsup. P., "Lenin en el Kremlin", 1918.



Otsup, P. "Mijail Kalinin toma un empleado", 1924.
Otsup, P. "Plaza Roja, 1 de mayo", 1925.
Otsup, P. "Partisanos en el desfile de atletas en la Plaza Roja", 1928.

Durante los años de la NEP, Otsup continuó su trabajo como fotorreportero, publicando en revistas nacionales e internacionales.²⁷ En 1926, fue reconocido por la Asociación de Fotorreporteros de Moscú por su trabajo durante más de veinticinco años.²⁸

²⁷ Idem.

²⁸ STOLARSKI, Op. cit.



Bulla, V., "Guerra ruso-japonesa", 1904.

Victor Bulla (1883-1944) fue también un reconocido fotorreportero durante los años veinte. Como Otsup, su carrera había comenzado antes de los años revolucionarios. Su padre fue Karl Bulla, uno de los fotógrafos más importantes de San Petersburgo y uno de los primeros fotógrafos en publicar en la prensa; de este modo, tuvo la oportunidad de formarse desde temprano en el campo de la fotografía. Participó en la revista *Níva*, fotografió la guerra ruso-japonesa y los episodios revolucionarios de febrero y octubre de 1917. Junto a su hermano Alexander y su padre Karl, sacó más de 150.000 negativos sobre la Guerra Civil y la vida revolucionaria rusa.²⁹

Durante los años veinte, Bulla se radicó principalmente en San Petersburgo -Leningrado- y, en 1928, fue homenajeado por su trayectoria en la exposición "Diez años de la Fotografía Soviética".³⁰

²⁹ TSCHUDAKOW, Op. cit.

³⁰ La exposición "Diez años de Fotografía Soviética" tuvo como objetivo reunir la producción fotográfica del momento, conmemorar a los principales fotógrafos e impulsar el campo fotográfico desarrollado durante los años veinte. Se realizó en Moscú durante el mes de marzo de 1928 e incluyó más de ocho mil obras, entre ellas, fotografías de artistas constructivistas, fotorreporteros y fotografías de cubos de obreros.



Bulla, V., "Reunión de soldados en el Palacio Tarvichesky", 1917.
Bulla, V., "Artistas de circo", 1924
Bulla, V., "Arribo de Mijaíl Frunze a la conferencia en Leningrado", 1925.

La vida profesional de los fotorreporteros que se habían formado previo a la Revolución –como Pyotr Otsup, Victor Bulla, Jacob Steinberg (1880-1942) y Pavel Shukov (1870-1942)– alcanzó distinción durante los años de la NEP. Estos fotógrafos fueron tomados como referentes por su larga trayectoria por aquellos jóvenes que comenzaban a desarrollarse en el campo de la fotografía. Los trabajos de sus años más avanzados mostraban el aprendizaje en el campo fotográfico. Como explica Grigori Tschudakow, estos fotógrafos a lo largo de su trayectoria “habían llegado a la conclusión de que la forma artística de un reportaje influye en las emociones del observador, despertando su interés y estimula su capacidad de participación en la imagen”.³¹ Trabajaban junto con editores de revistas para crear grandes historias. Las notas podían tener una o varias imágenes desde diferentes ángulos según el tema.³² A diferencia de las primeras imágenes de prensa del siglo XX, las fotografías que realizaron estos fotorreporteros durante los años veinte contaban con un fuerte poder retórico resultado del dominio de la síntesis y del equilibrio compositivo.

El retrato fotográfico también tuvo un nuevo resurgimiento con la NEP. Su máximo exponente fue Moisei Nappelbaum, quien había comenzado su carrera fotográfica a fines del siglo XIX, en el estudio de fotografía de Osip Boretti en Minsk. Publicó en la revista *Solneste Rossii* y, junto a Victor Bulla, en *Fotograf*, la revista de la Sociedad Rusa de Fotografía que había sido creada a finales del siglo XIX en San Petersburgo.³³ Después de 1917, se convirtió en el fotógrafo de los retratos oficiales del Partido, retratando a artistas, científicos y políticos, como Lenin, Lunacharsky, Maxim Gorky (1868-1936) o Vladímir Mayakovsky.³⁴ Durante los años veinte, Nappelbaum participó como fotógrafo de las actividades organizadas por el Partido y dictó cursos sobre fotografía organizados por el Soviet Municipal de Sindicatos de Moscú (MGSPS).³⁵

³¹ Ibidem, p. 77.

³² STOLARSKI, Op. cit.

³³ LEGMANY Y ROUILLE, Op. cit.

³⁴ SNHEER, Op. cit.

³⁵ WOLF, Op. cit.



Nappelbaum, M.,
"Retrato pequeña joven", 1899.

Nappelbaum apreció la imagen fotográfica por sobre las demás formas de representación artística. Para el fotógrafo, la imagen fotográfica no debía imitar la composición ni la iluminación de la pintura ni tampoco debía reproducirse mecánicamente.³⁶ En toda su obra incorporó la mirada, la pose y el gesto fotográfico -propio del retrato- como elementos compositivos de las imágenes, sin embargo, en las fotografías de los años veinte, utilizó encuadres más cerrados, menor distancia del personaje y, en ocasiones, ligeros movimientos de cámara, logrando situaciones de mayor intimidad. Su estilo y forma de composición fotográfica fue determinante en la Rusia revolucionaria, "ejerció gran influencia en la evolución del retrato fotográfico en la Unión Soviética; no sólo en aquellos fotógrafos que realizaban toda su labor en el estudio, sino también en los fotógrafos de prensa".³⁷

³⁶ TSCHUDAKOW, Op. cit.

³⁷ Ibidem, p.80.

La fotografía rusa durante la NEP



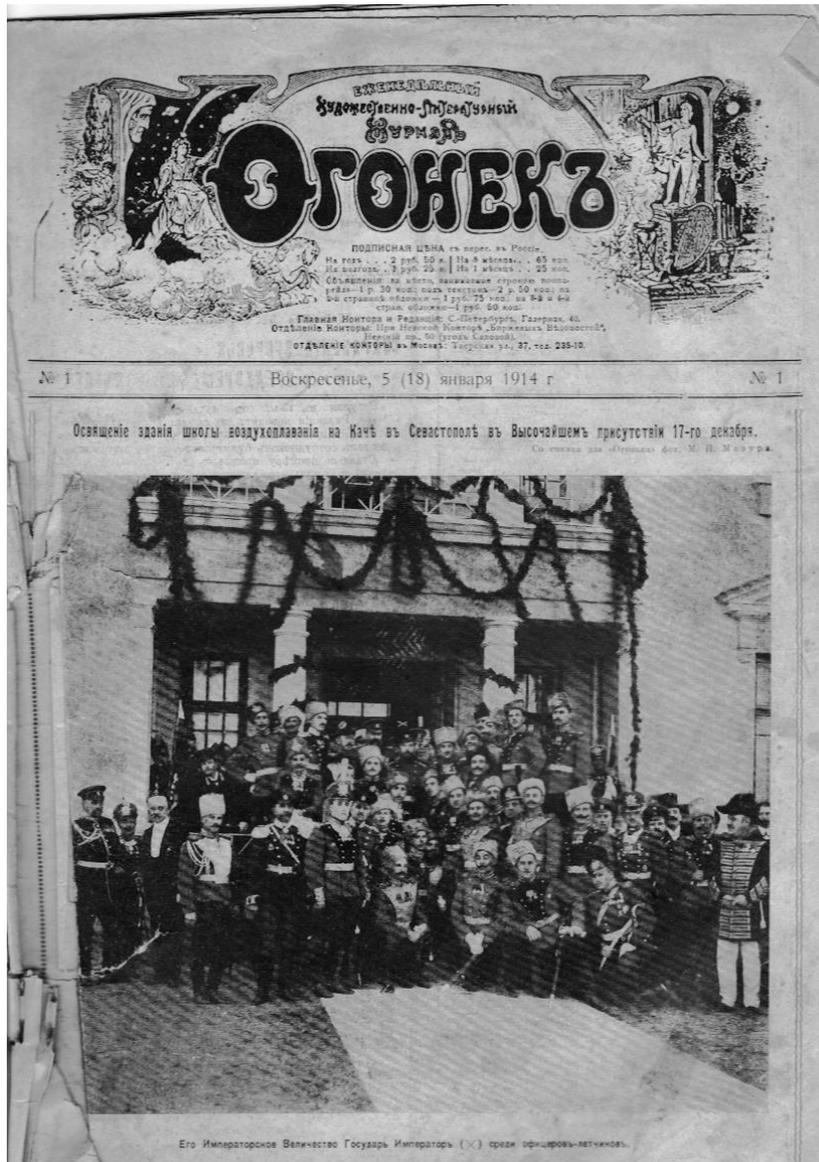
Nappelbaum, M., "Alexandra Dashquevich", 1910.
Nappelbaum, M., "Actor Igor Ilyinsky", 1924.
Nappelbaum, M., "Boris Petersnak", 1926.

Además de quienes se habían formado previamente a la Revolución, en los años veinte, surgieron nuevos fotorreporteros que siguieron la tradición de Otsup, Bulla, Steinberg y Shukov como Seymon Fridliand (1905-1964), Max Alpert (1899-1980) y Arkady Shaiket (1898-1959). Al mismo tiempo, se formaron nuevos espacios y revistas para la publicación de imágenes que se sumaron a las ya conocidas *Plamia*, en Petrogrado, y *Chronika*, en Moscú.³⁸ En 1923, Mijaíl Kolstov (1898-1940), un periodista apasionado por la fotografía, restableció la célebre revista de prensa *Ogoniok* que se había suspendido en 1918.



Ogoniok, n. 22, 1912.

³⁸ Ibidem, p.75.



Ogoniok. n. 1. 1914.



Su lema principal fue “ningún material sin una imagen o fotografía”.³⁹ Bajo esta premisa, Kolstov creó también agencias nacionales e internacionales de fotógrafos corresponsales que captaban la Rusia de entonces desde cualquier lugar del país. *Ogoniok* se volvió una de las más importantes del campo del fotorreportaje, compitiendo con *Prozhektor* (1923-1935) – suplemento ilustrado del diario *Pravda* (1918-1981)– y *Krasnaia Niva* (1923-1931), revista de prensa también creadas durante la NEP.

Desde el punto de vista fotográfico, las imágenes de los nuevos fotorreporteros mantuvieron los planos de la fotografía pre-revolucionaria y conservaron la buena nitidez en las imágenes. No se hicieron grandes innovaciones en la técnica del fotorreportaje, pero si en las composiciones de las imágenes.

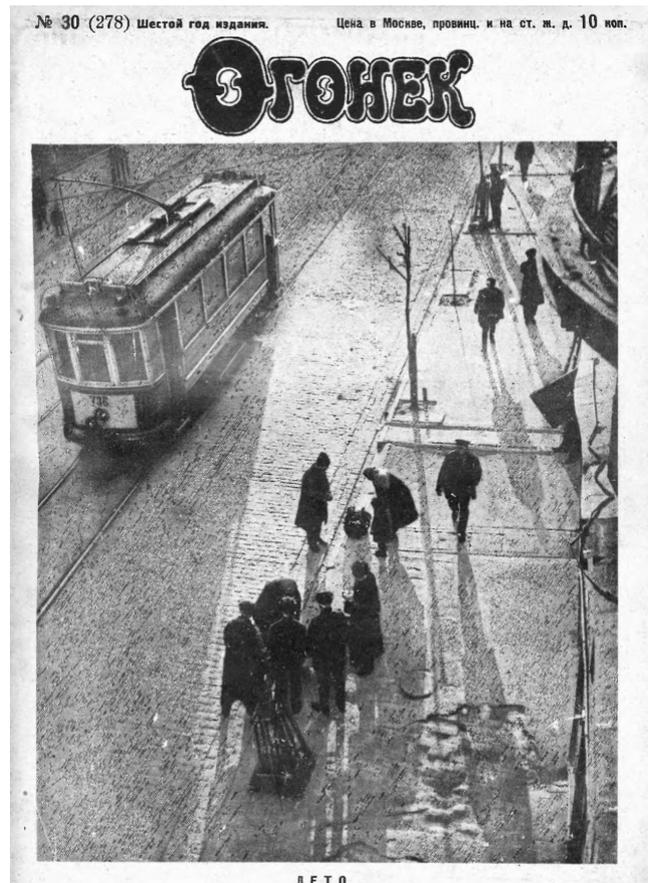
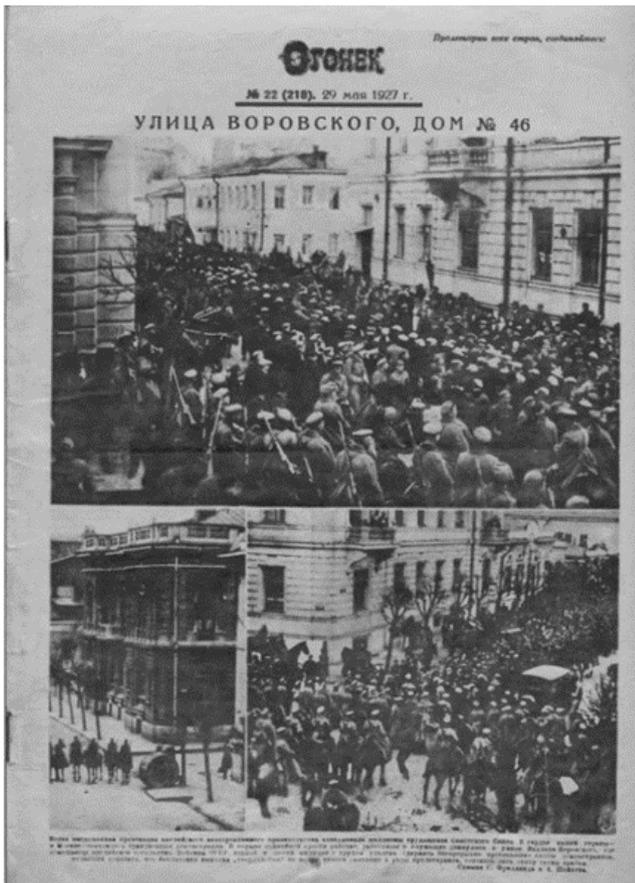
Los nuevos fotorreporteros contaban con las enseñanzas fotográficas de sus predecesores, no retrataban a distancia los hechos, sino que se movilizaban por dentro de la escena tomando a los personajes desde diferentes ángulos, variando las tomas y creando diferentes climas en la imagen. El retrato fotográfico de Nappelbaum y la fotografía constructivista – sobre todo, de Alexander Ródchenko– tuvieron una fuerte influencia en estas imágenes. La fotografía de prensa de estos jóvenes fotógrafos ya no mostraba los hechos de la Revolución con la actitud ajena del operador fotográfico de salón sino desde la proximidad a los hechos. Revelaban la búsqueda de momentos justos, encuadres propicios y hasta efectos.



ShaiKET, A., *Ogoniok*. n. 47. 1924.
Ogoniok. n. 40. 1925.

³⁹ WOLF, 2004, p. 208.

La fotografía rusa durante la NEP



Fridliand, S., *Ogoniok*. n.30. 1926.
Shaiket, A., *Ogoniok*. n. 46. 1927.



Аквариум с насаждениями

ФОТОГРАФИРОВАНИЕ РЫБ

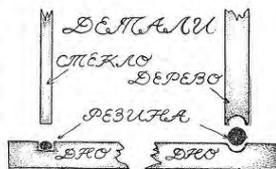
Принадлежности: аквариум, камера с длинным мехом и светосильными объективом.

ФОТОГРАФИРОВАНИЕ рыб и других обитателей вод в их естественной обстановке удается не часто, так как вода является значительным препятствием, а рыбы редко поднимаются очень близко к поверхности и в такой обстановке, чтобы их можно было сфотографировать. Поэтому главная работа по коллекционированию снимков водного населения должна быть перенесена в аквариум, в особый рыбий навильон, куда и будут приглашаться для съемки отдельные экземпляры или группы из баночек и аквариумов, где они живут и развиваются в ожидании съемки.

Рыбий навильон представляет из себя аквариум с двумя стеклянными, двумя деревянными стенками и деревянным дном. Скреплять деревянные стенки с дном следует не прямо, а под стенкой надо сделать желобок, в нижнем краю стенки—такой же, размерами по имеющейся резиновой трубке, которую и положить пред тем, чем пробивается стенка (рис. справа). Совершенно так же следует прижать стекло не непосредственно к дереву, а тоже через резиновую трубку или полосу резины, как показано на том же рисунке (слева). На внутренней стороне боковых деревянных досок надо набить планки таким образом, чтобы поперек навильона, параллельно стеклянным стенкам, можно было устанавливать стекло на различных расстояниях. Деревянные стенки не надо скреплять планками, которые будут бросать тень внутрь,

а лучше ставить их у перегородки и зафиксировать крепкой, скрученной двойной проволокой.

Когда навильон сколочен, все углы промазывают очень маленьким слоем замазки и окрашивают внутри прочным, лучше всего «лодочным», водонепроницаемым и износостойким в воде лаком. Внутри аквариума обычным порядком высаживают водные растения, кладут камешки, но не близко к переднему краю, наливается вода. Аквариум вместе с камерой ставится на стол падающей тени, именно: дна аквариума плюс



Детали аквариума — соединение стекла

En 1926, Mijaíl Kolstov fundó la revista *Sovetskoe foto* (1926-1931) con el objetivo de promover la fotografía soviética y difundir los trabajos de los principales fotógrafos. La revista se enfocó en el mundo del trabajador ruso, abriendo el espacio de publicación para la fotografía de aficionado o *liubitel*. La fotografía de aficionado había nacido antes de la llegada del Partido al poder a través de sociedades de fotógrafos y exposiciones privadas;⁴⁰ sin embargo, durante los primeros años revolucionarios, esta actividad se había puesto en duda ya que se consideró “una afición asociada a los momentos de ocio que sólo individuos acaudalados se podían permitir”.⁴¹ Una vez que ingresaron nuevos productos fotográficos, estas imágenes comenzaron a cobrar interés de la mano de la expansión de la prensa ilustrada⁴² y también, “por los esfuerzos sindicales por alentar una nueva cultura obrera”.⁴³ De este modo, nació la fotografía obrera de aficionado que se promovió en sindicatos, fábricas y algunos salones de fotografía.

Sovetskoe foto realizó un significativo papel fomentando la fotografía obrera y destacando su importancia en la Rusia revolucionaria. Se mostraban imágenes de aficionados que buscaban representar la vida del trabajador ruso. A diferencia de las imágenes de prensa, estas fotografías contaban con una fuerte carga poética por el uso y manejo de las luces, los contrastes y el tipo de composiciones. La revista no sólo se encargó de la exhibición de estas imágenes, sino también de la promoción de su desarrollo profesional a través de artículos sobre técnicas para la realización de imágenes, notas de interés y concursos fotográficos.

⁴⁰ WOLF, 2010.

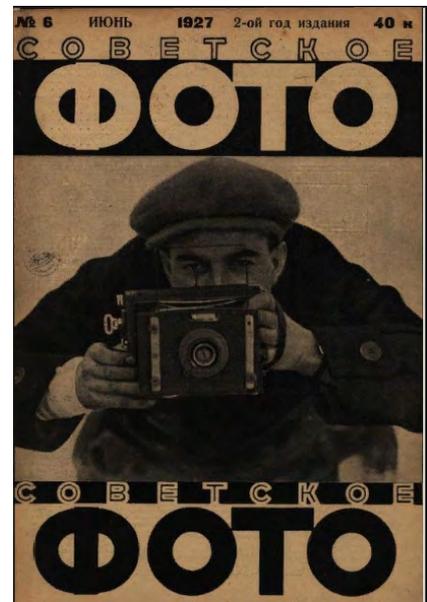
⁴¹ Ibidem, p. 33.

⁴² LEGMANY Y ROUILLÉ, 1988.

⁴³ WOLF, Op. cit., p. 32.



Sovetskoe foto. n. 5. 1926. p. 139
Sovetskoe foto. n. 40. 1927.





КОЛЛЕКТОР...

Рената Гриня

ПО ИНОСТРАННЫМ ЖУРНАЛАМ

Внешние характеры воображения при
различиях

КТО знает, на каком языке вы читаете журналы, выходящие из-за границы? Вы читаете на английском, французском, немецком, итальянском, японском и других языках. Кроме того, вы читаете журналы, выходящие из-за границы на русском языке. Это значит, что вы читаете журналы, выходящие из-за границы на русском языке. Это значит, что вы читаете журналы, выходящие из-за границы на русском языке. Это значит, что вы читаете журналы, выходящие из-за границы на русском языке.

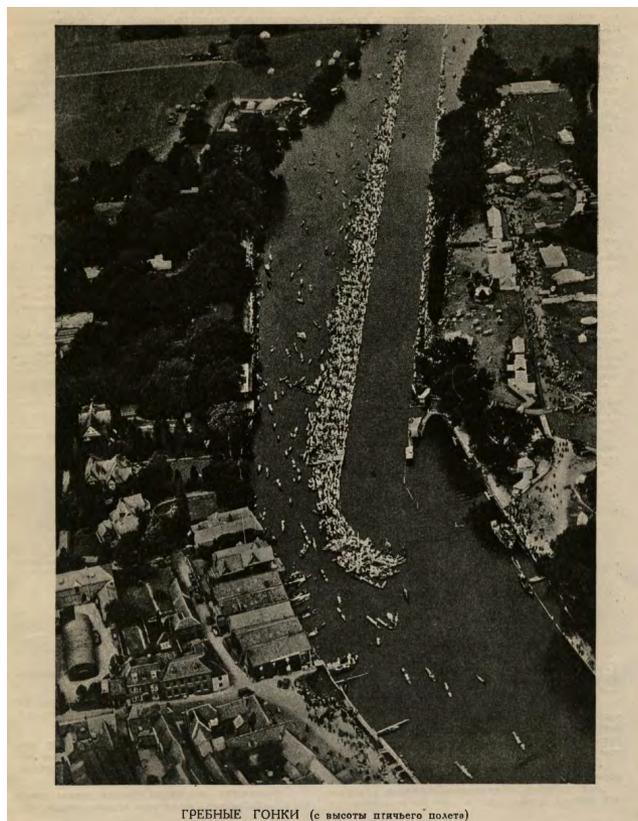
Внешние характеры воображения при различиях. Это значит, что вы читаете журналы, выходящие из-за границы на русском языке. Это значит, что вы читаете журналы, выходящие из-за границы на русском языке. Это значит, что вы читаете журналы, выходящие из-за границы на русском языке.

239

Внешние характеры воображения при различиях. Это значит, что вы читаете журналы, выходящие из-за границы на русском языке. Это значит, что вы читаете журналы, выходящие из-за границы на русском языке. Это значит, что вы читаете журналы, выходящие из-за границы на русском языке.

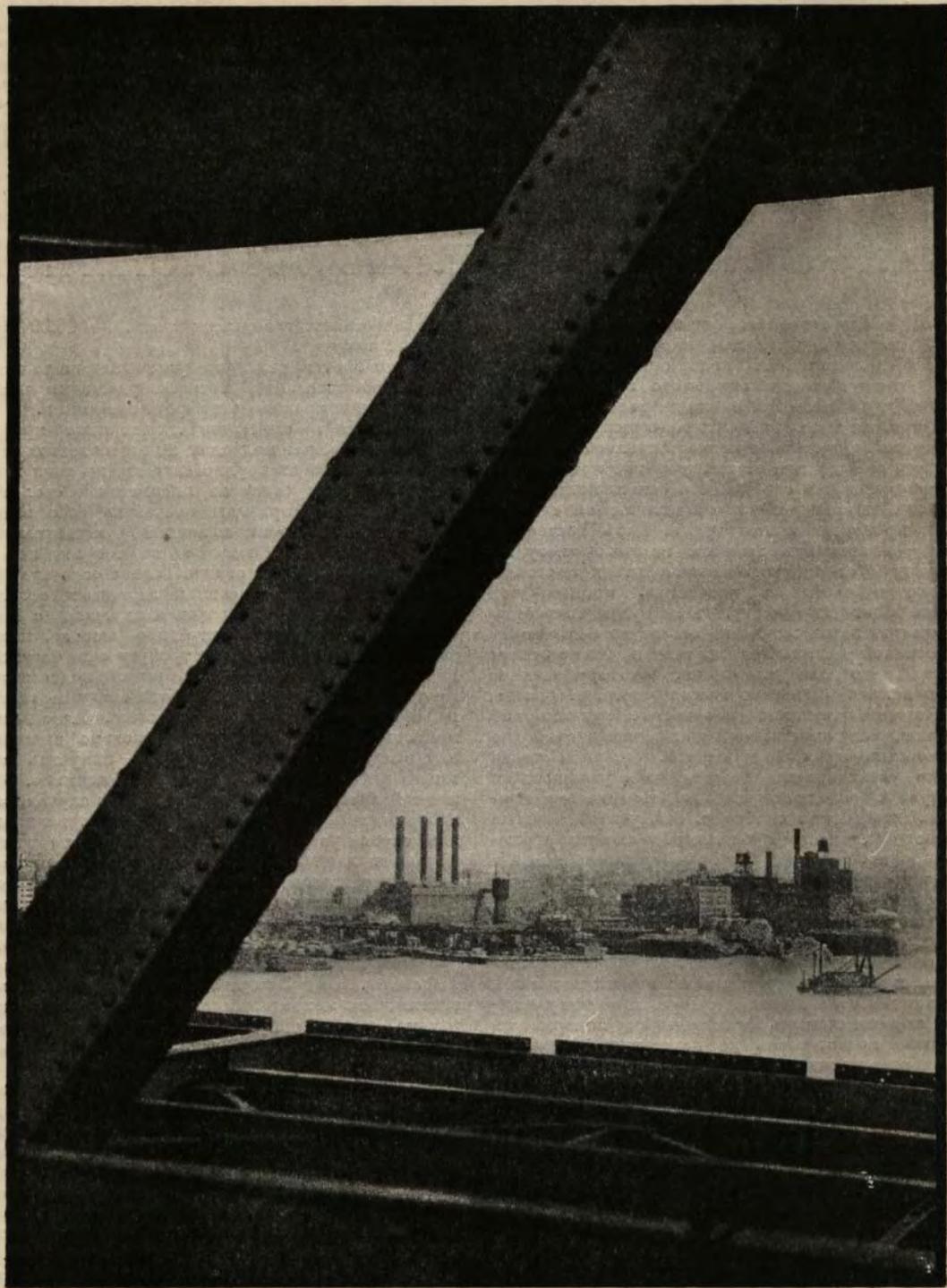
Современные русские писатели

Внешние характеры воображения при различиях. Это значит, что вы читаете журналы, выходящие из-за границы на русском языке. Это значит, что вы читаете журналы, выходящие из-за границы на русском языке. Это значит, что вы читаете журналы, выходящие из-за границы на русском языке.



ГРЕБНЫЕ ГОНКИ (с высоты птичьего полета)

Sovetskoe foto. n. 40. 1927. p. 310.
Sovetskoe foto. n. 7. 1928. p.306.
Sovetskoe foto. n. 7. 1928. p.309.



СОВРЕМЕННЫЙ ПЕЙЗАЖ (Сев. Америка)

La revista *LEF (Levy Front Iskusstv)* ocupó un lugar central en el campo de las artes de los años veinte de Rusia. Tuvo una tirada de 1500 ejemplares, se autoproclamó la encargada de “reunir en un solo bloque todas las fuerzas de izquierda”⁴⁴ y de “reafirmar las conquistas de la Revolución de octubre y reforzar el arte de izquierda”.⁴⁵ Sus miembros concibieron a la fotografía como el nuevo lenguaje artístico de la Revolución y rechazaron la pintura como modo de representación. Uno de sus principales teóricos, Osip Brik (1888-1945), expresó, de este modo, en qué consistía el trabajo del fotógrafo de entonces:

(...) abandonar los principios de la composición pictórica en fotografía y hallar otros principios, leyes específicamente fotográficas que sirvan para realizar y componer imágenes fotográficas. Esto debe interesar a todo aquel que no considera que la fotografía es un oficio lastimoso, sino un sujeto de enorme relevancia social llamado a silenciar la cháchara de la pintura sobre la representación artística de la vida.⁴⁶

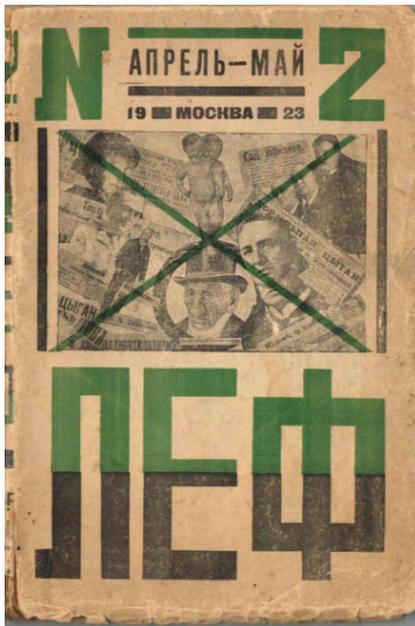
La revista fue creada en 1923 por el poeta Vladímir Mayakovsky con el objetivo de visibilizar y agrupar las nuevas tendencias del arte revolucionario constructivista. Participaron fotógrafos ligados al campo de las artes visuales como el artista Alexander Ródchenko y el cineasta Dziga Vertov (1896-1954) –quienes habían sido parte de otra revista emblemática de la época que se dedicó exclusivamente a la difusión del cine y la fotografía, *Kino-Fot* (1922-1923)– Mijaíl Kauffman, la artista plástica Luibov Popova (1889-1924), el escritor y teórico de arte Sergey Tretyakov (1892-1937), el cineasta Serguei Einsenstein (1898-1948), entre otros.

En su primera plataforma de los años 1923-1925, la revista destacó el fotomontaje y la yuxtaposición de imágenes, letras o líneas por sobre la fotografía directa. En sintonía con su visión más futurista del arte, los trabajos fotográficos intentaban dar un mensaje a los trabajadores rusos y el fotomontaje fue la mejor forma ya que permitía la manipulación del material y el agregado de frases y líneas.

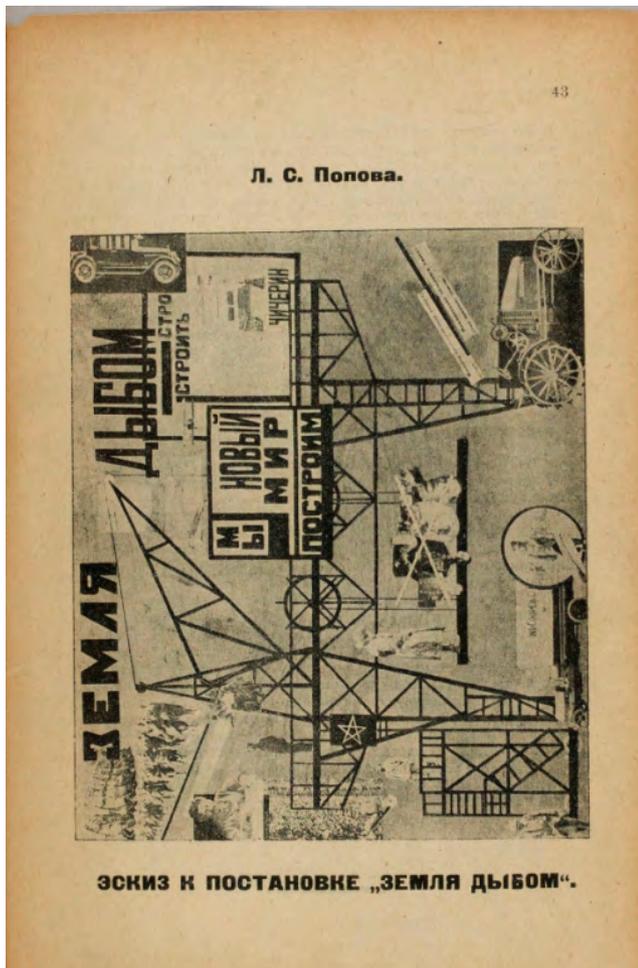
⁴⁴ SHERWOOD, 1971, p.35.

⁴⁵ FERNANDEZ BUEY, 1973, p. 92.

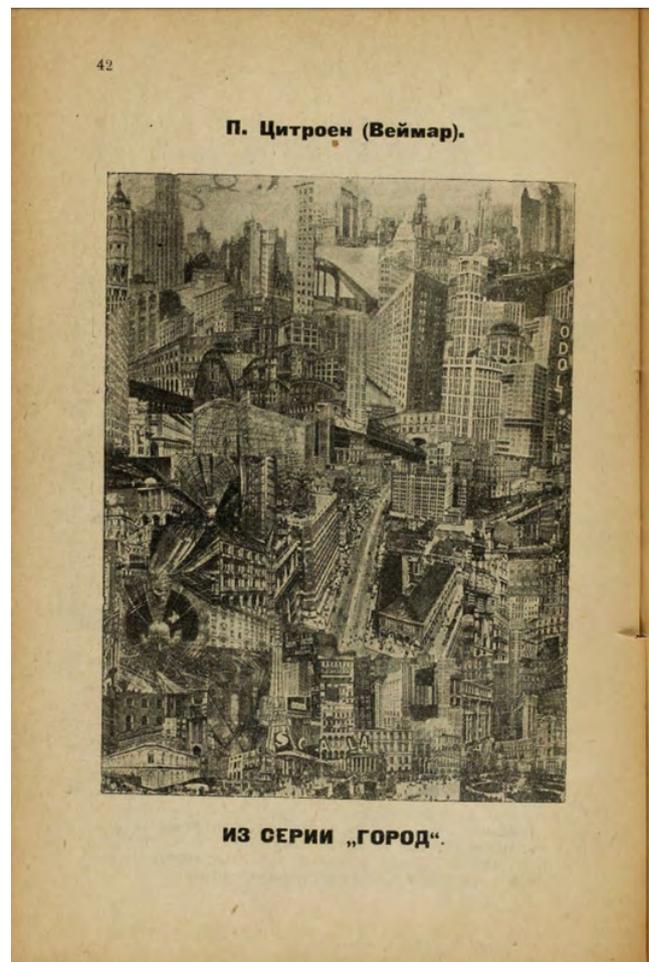
⁴⁶ BRIK, [1926] 2003, p. 127.



Ródchenko, A., LEF. n. 3. 1923.
Ródchenko, A., LEF. n. 2. 1923.



Popova, L., LEF. n. 4. 1923. p.43
Citroen, P., LEF. n. 4. 1923. p.42.



En su segunda plataforma, llamada *factográfica* o *escritura de los hechos* de *Novy LEF* (1927- 1928), el grupo abandonó la escritura ficcional del futurismo y la reemplazó por obras basadas en hechos de la realidad social y política, una idea que ya contemplaba Tretyakov en el último número de *LEF*. Como explica Halina Tephán: “En el último número de *LEF* en 1925, Tretyakov publicó notas sobre su viaje a Pekín. Estas notas marcan claramente el inicio de la ‘literatura fakta’ que finalmente se desarrolló en *Novy LEF* con Tretyakov como su principal teórico y practicante”.⁴⁷ En esta nueva plataforma, las notas de viajes y los diarios tomaron mayor relevancia que la poesía. La fotografía tuvo mayor protagonismo y comenzó

⁴⁷ STEPHAN, 1981, p.185.



Ródchenko, A., *Novy LEF*. n.1, 1927.

Ródchenko, A., *Novy LEF*. n.4. 1927.

Tretyakov, S., *Novy LEF*. n. 11-12. 1928. p.31.

Tretyakov, S., *Novy LEF*. n. 11-12. 1928. p. 32.

a publicarse en las páginas centrales de la revista, se dejó de lado el fotomontaje y se prefirió la fotografía directa.

Al interior del grupo, hubo diferencias respecto a la composición de la fotografía *factográfica*. Los fotógrafos más experimentales – como Alexander Ródchenko– hacían un uso libre de la cámara, jugando con los puntos de vistas, los contrastes, las líneas y las texturas. Mientras que los *factógrafos* más comprometidos por la documentación del hecho, –como Sergey Tretyakov⁴⁸– daban importancia a la acumulación de imágenes –el archivo– y realizaban un tipo de composición tradicional con puntos de vista normales, encuadres abiertos y poco contraste.

A partir de 1929, se vivió en Rusia un radical cambio en las políticas estatales. Una vez derrotada la oposición bujarinista en 1929, Joseph Stalin (1878-1953) dejó de lado la propuesta económica de la NEP y abogó por la industrialización pesada y la hipercentralización de la economía bajo la dirección del Estado. Entre 1929 y 1933 se implementó el Primer Plan

Quinquenal que aparejó una fuerte reorganización estatal, económica y cultural.

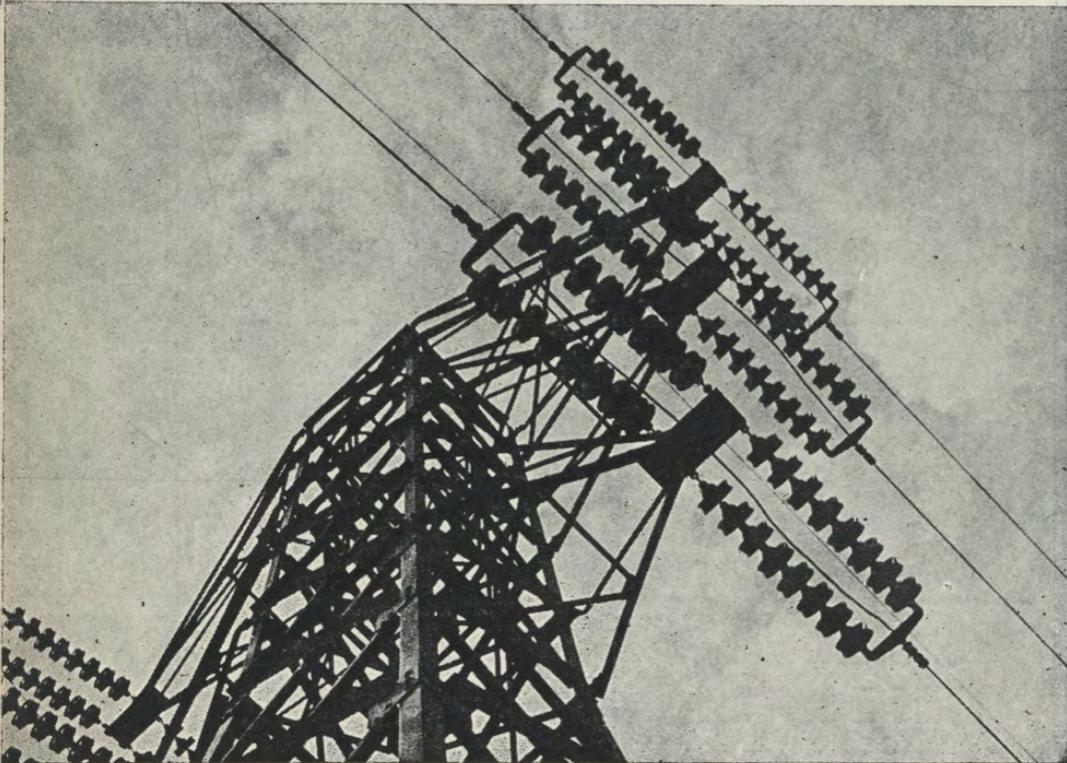
En el campo de fotografía, entre 1928 y 1929 comenzó la persecución social a los estilos fotográficos que no se alineaban bajo la bandera del fotoperiodismo. En 1928, Alexandr Ródchenko fue criticado en *Sovestskoe foto* por su tendencia formalista y, en los años treinta, hubo un fuerte enfrentamiento entre el grupo Octubre (*Oktiabr'*) –formado por Eleazar Langman (1895-1940), Borís Ignatovich (1899-1976) y Ródchenko– y los miembros de la Asociación Rusa de Fotoperiodistas Proletarios (ROFP), formada por fotorreporteros como Max Alpert, Arkadi Shaiket y Semión Fridliand. La principal crítica al gru-

⁴⁸ Cf. TRETYAKOV, [1929] 2006.

5

НОВЫЙ

Лес



ГОСИЗДАТ

1927

Фото С. Третьякова
46 башен времен чуть ли не
царя Интридата сторожевым
каре оцепили взлетающие над
гору ячменные поля. Это—ста-
рая Местия, столица Вольной
Сванетии.



Фото С. Третьякова
Новая Местия теснится к дому
Исполкома ширококошными
зданиями кооператива, сто-
ловой, амбулатории.
Под скрижет саней по июль-
ской дороге отчетливо рапор-
тует начальник милиции пред-
седателю Исполкома.

po Octubre fue de “desviación izquierdista”, es decir, los acusaban de tener una perspectiva pseudo-artística, burguesa e individualista que no se adaptaba la nueva fotografía soviética.

Finalmente en 1932, Stalin proclamó el decreto “Acerca de la reconstrucción de las organizaciones literarias y artísticas” que anunciaba al Realismo Socialista como el único movimiento artístico de la URSS y la centralización de todas las agencias fotográficas en agencias estatales.⁴⁹ De este modo, las diferentes producciones que hubo en los años veinte debieron alinearse bajo la propaganda socialista y el fotoperiodismo.⁵⁰ La fotografía de aficionado se publicó cada vez menos y se lanzaron leyes para el control de la fotografía en espacios públicos.

Reflexiones finales

El escenario fotográfico que se vivió durante los años de la NEP fue muy variado y colmado de obras de artistas significativos, muchos de ellos con una larga trayectoria dentro del campo y otros, que comenzaban su carrera en medio de un ambiente revolucionario en ebullición. Como se explicó, la fotografía llegó a Rusia al poco tiempo de que fuera presentada en la Academia de Bellas Artes de Francia en 1839 y, en adelante, fue una herramienta que sirvió a los miembros de la aristocracia. Luego de los años de hambruna ocasionados por la Primera Guerra Mundial y la Guerra Civil, en los años veinte, la fotografía volvió a tomar importancia en el país, pero ya no para retratar a la elite zarista sino como una herramienta para el pueblo trabajador ruso. Sin embargo, a diferencia de las imágenes del siglo XX, durante los años veinte hubo una marcada interrelación de estilos fotográficos y una ampliación de las fronteras compositivas, técnicas y discursivas de la imagen fotográfica.

La fotografía rusa de estos años fue considerada por algunos

⁴⁹ WOLF, 2010.

⁵⁰ Idem.

historiadores la antesala de la campaña de propaganda que comenzó en 1930.⁵¹ Sin embargo, desde el punto de vista de la historiografía fotográfica, los años veinte significaron una ruptura respecto a las imágenes del zarismo y del estalinismo, lo que no implica que no haya habido ciertos rasgos en común. Las políticas de importación y promoción de la NEP repercutieron de diferentes formas al interior del escenario fotográfico. Por un lado, provocaron el retorno de la actividad y su inserción en el escenario del trabajador ruso; por otro, fomentaron su profesionalización a través diferentes formatos de enseñanza (foto clubes, sindicatos, Academia Estatal de Bellas Artes y revistas,); y, finalmente, promovieron la circulación masiva de la fotografía y el trabajo en grupo con editores, artistas y cinematógrafos, estimulando la experimentación y la mezcla de estilos, ampliando las formas de registro. De este modo, el clima social y cultural de la NEP impulsó no sólo la masificación de la fotografía sino también, su re-significación como la herramienta artística y documental que podía captar los hechos de la Rusia revolucionaria.

En adelante, su rasgo documental fue tomado por sobre el artístico para impulsar el plan de propaganda del Primer Plan Quinquenal. La ampliación compositiva que se vivió durante los años veinte, fue sometida a nuevas leyes de control de imágenes que dieron inicio un nuevo capítulo en la historiografía de la fotografía en el que la fotografía de prensa ocupó el lugar central.

⁵¹ Se hace referencia aquí a la llamada "tesis de la continuidad" desarrollada por sociólogos y soviólogos de la Escuela del Totalitarismo que sugiere una prolongación entre las prácticas del bolchevismo de los años veinte y el estalinismo. Consultar Baña, 2016/2017. Cohen, 1990.

Referencias bibliográficas

ARVATOV, B. Everyday life and the culture of the thing. (Toward the formulation of the question). *October*. n. 81. [1925] 1997. p. 119-128.

AVRICH, P. *Kronstadt, 1921*. New Jersey: Princeton University Press, 1991.

BAÑA, M. La revolución rusa en su centenario. Perspectivas temáticas y narrativas historiográficas. *Políticas de la memoria*. n. 17. verano 2016/2017. pp. 224-237.

BRIK, O. Fotografía versus pintura. En FONTCUBERTA J. (ed.) *Estética fotográfica. Una selección de textos*. Barcelona: Gustavo Gilli, [1926] 2003. p. 121-128.

BUCK-MORSS, S. *Mundo soñado y catástrofe. La desaparición de la utopía de masas en el Este y el Oeste*. Madrid: Akal, 2004.

COHEN, S. De la revolución al estalinismo. Problemas de interpretación. *Debats*. n. 34. 1990. p. 98-115.

DOBRENKO, E. Marcha a la izquierda, cultura política y política cultural en la Rusia revolucionaria de los años veinte. En FERRE, R. (ed) *La caballería roja. Creación y poder en la Rusia soviética*, Madrid: La Casa Encendida, 2011. p. 22-45.

DOHAN, M.R. Foreign Trade. En DAVIES, W. (ed) *From Tsarism to the New Policy. Continuity and Change in the Economy of the USSR*. Ithaca: Cornell University Press, 1991. P. 212-233.

FERNÁNDEZ BUEY, F. (trad.). *Constructivismo*. Madrid: Comunicación, 1973.

FITZPATRICK, S. *La Revolución Rusa*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.

FAUCHEREAU, S. Moscú. *Debats*. n. 34. 1990. p. 6-9.

GLEBOVA, A. No longer an image, not yet a Concept: Montage and the Failure to Cohere in Alexandr Rodchenko's Gulas Photoessay. *Art History*. n. 2. 2019. p. 332-361.

LANDIS, E.C. Between village and Kremlin: confronting state food procurement in Civil War Tambov, 1919-20. *The Russian*

Review. n. 63. 2004. p. 70-88.

LEGMANY, J. C. y ROUILLÉ, A. *Historia de la Fotografía*. Barcelona: Ediciones Martínez Roca S.A, 1988.

LEWIN, M. La dimensión rural de la historia rusa desde el zarismo hasta Stalin. *Debats*. n. 34.1990.p. 116- 121.

SHERWOOD, R. Documents from Lef. *Screen*. v. 12, n. 4.1971.p. 25-58.

STEPHAN, A. *"Lef" and the Left Front of the Art*. München: Verlag Otto Sagner, 1981.

STRIGALEV, A. Arte y producción. *Debats*. n.34. 1990. p.46-54.

STOLARSKI, C. *The rise of photojournalism in Russia and the Soviet Union, 1900-1931*. Tesis de Doctor en Filosofía. Baltimore, Maryland: Johns Hopkins University.

SHNEER, D. *Through Soviet Jewish Eyes. Photography, War and the Holocaust*. New Brunswick, New Jersey, London: Rutgers University Press, 2011.

TRETYAKOV, S., The biography of the objet. *October*. n. 118. [1929] 2006. pp. 57-62.

TSCHUDAKOW, G. La fotografía rusa 1917-1940. *Debats*. n.34.1990. p.74-83.

WOLF, E. La unión Soviética: de la fotografía obrera a la fotografía proletaria. En RIBALTA, J. (ed). *El movimiento de la fotografía obrera (1926-1939)*. *Ensayos y documentos*. Madrid: TF Editores, 2010. p. 32-50.

Recebido: em 05/02/2020

Aceito: em 20/04/2020

Publicado: em junho de 2020

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

Márcia Vinha*
Elena Vássina**

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1. Aproximações teóricas do conceito de violência

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

³ Arendt, 1994, p. 32.

⁴ Chauí, 1998, pp. 33-34.

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

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

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

2. A função da violência no texto literário

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

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

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

Como elemento caracterizador, ela pode definir os traços:

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

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

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

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

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

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

3. A violência como traço cultural

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4. A paródia agressiva e a violência orgânica

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

5. Imagem da violência e contexto histórico

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

6. Considerações finais

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

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

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

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

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

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

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

8 Reunião extraordinária dos bolcheviques

9 Participantes do comitê extraordinário

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

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

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

Referências bibliográficas

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Recebido: em 22/03/2020

Aceito: em 13/05/2020

Publicado: em junho de 2020

Monteiro Lobato e Samuel Marchak através de seus ilustradores

Daniela Mountian*

Resumo: Nos anos 1920, iniciou-se uma revolução global da arte do livro, momento em que começaram a atuar Samuel Marchak (1867-1964) e Monteiro Lobato (1862-1948), duas figuras-chave para o desenvolvimento da moderna literatura infantil de seus respectivos países: Marchak na Rússia, Lobato no Brasil. Além de escritores, ambos foram tradutores e importantes editores, reunindo ao redor de si artistas gráficos e pintores de escolas variadas. O artigo apresentará a trajetória de Marchak e Lobato através da análise de algumas capas infanto-juvenis da década de 1920 produzidas para eles por Voltolino (1884-1926), Belmonte (1896-1947), K. Wiese (1877-1974), V. Lébedev (1891-1967), V. Konachévitch (1888-1963), M. Tsekhanóvski (1889-1965).

Abstract: In the 1920s began a global revolution in the book art, at this point began to work Samuel Marchak (1867-1964) and Monteiro Lobato (1862-1948), two key authors for the development of modern children literature in each country: Marchak in Russia and Lobato in Brazil. They were writers, translators and important editors, attracting artists and painters from various schools. The article presents the trajectory of Marshak e Lobato through the analysis of some covers of children books of the 1920s produced for them by Voltolino (1884-1926), Belmonte (1896-1947), K. Wiese (1877-1974), V. Lebedev (1891-1967), V. Konachevitch (1888-1963), M. Tsekhanovski (1889-1965).

Palavras-chave: Monteiro Lobato, Samuel Marchak, design, anos 1920, modernismo, mercado editorial

Keywords: Monteiro Lobato, Samuel Marchak, design, 1920s, modernism, book market

– 1 –

**Quem é que bate à minha porta
Levando uma bolsa tão grossa
E um 5 na placa de cobre,
E o quepe azul do uniforme?
É ele,
É ele,
O carteiro de Leningrado!**

(...)

– 2 –

**– Vem registrada de Rostóv
Para o camarada Jitkóv?
– Uma registrada a Jitkóv?
Não tem ninguém assim, perdão!**

– Onde se encontra o cidadão?

– Mas voou ontem para Berlim.

(...)

– 4 –

**Lá vem o carteiro alemão
Com a última carga na mão.
Como um dândi vai assim:
Um boné de aba carmim.**

(...)

**– Carta a Herr Jitkóv agora,
De número seis!**

**– Ontem às onze horas
Jitkóv partiu ao país inglês!**

(...)

– 6 –

(...)

**Pela Bobkin Street, Bobkin Street
Vai ligeiro mister Smith
Azul-correio é seu quepe,
E um palito ele parece.**

(...)

* Pós-doutoranda do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada (FFLCH/USP), com apoio da FAPESP (processo BEPE nº 2019/05678-1). E-mail: dmountian@gmail.com <https://orcid.org/0000-0001-6313-6050>

**Sob os óculos o porteiro
Repara no nome inteiro
E fala: – Boris Jitkóv!
Para o Brasil se mandou!**

– 7 –

**O vapor
Vai partindo
Em poucos momentos
O povo cheio de malas
Ocupa os compartimentos.**

**Mas a uma dessas cabinas
Malas não são conduzidas.
E lá vai justo quem:
O carteiro e sua carta.**

– 8 –

**No Brasil sob as palmeiras,
Do calor vem a canseira,
Sai andando dom Basílio,
O carteiro brasileiro.**

**Na mão leva uma carta,
Amarrotada e extravagante.**

**No selo vai uma marca
Da posta de lugar distante.**

**Sob o nome se vê um lembrete
Dizendo que o destinatário
No Brasil já não está presente
Partiu de volta a Leningrado.**

(...)

**(“O Correio” (A Boris Jitkóv),
Samuel Marchak, 1927)**

Quando o carteiro “mister Smith” foi¹ procurar Jitkóv e soube que este havia partido para o Brasil, Samuel Marchak (1867-1964) já havia escrito obras que lhe renderam o epíteto de um dos pioneiros da moderna literatura russa para crianças, como *O circo* (1925), *O sorvete* (1925) e *A bagagem* (1926). Quando o carteiro “dom Basílio” saiu, “sob as palmeiras”, para procurar Jitkóv, e soube que este havia voltado para Leningrado, Monteiro Lobato (1862-1948) já havia escrito livros como *Narizinho arrebitado* (1921) e *O marquês de Rabicó* (1922), em que aparecem o *Sítio do picapau amarelo* e as personagens que também renderam ao seu autor o epíteto de pai fundador da moderna literatura brasileira para crianças.

O paralelo proposto faz parte do projeto de pós-doutorado “Literatura infantil russa e brasileira: uma análise comparada (1919-1943)”, durante o qual publico uma série de ensaios comparativos, do ponto de vista literário e gráfico, de artistas russos e brasileiros do mesmo período. As leituras são sempre feitas com base em alguns parâmetros (épocas similares, afinidades estéticas, atuações semelhantes, etc.), mas não se trata de estabelecer contatos concretos ou filiações entre essas duas culturas, como preconizavam os primeiros comparatistas franceses. O intuito é, tendo um mesmo problema investigativo, comparar duas *semiosferas* distintas: “Assim, a investigação de um mesmo problema em diferentes

¹ Tradução nossa.

contextos literários permite que se ampliem os horizontes do conhecimento estético ao mesmo tempo em que, pela análise contrastante, favorece a visão crítica das literaturas nacionais”, como pontuou Tania Franco Carvalhal.²

Se na Rússia o nome de Marchak costuma constelar com o de Kornei Tchukóvski (1862-1969) na poesia infantil do início dos anos 1920, no Brasil Monteiro Lobato brilha praticamente sozinho na prosa (nessa década, a produção de poesia para crianças era bem menor do que a de prosa).

Como é sabido, Lobato deu nome a uma cidade, sua vida e obra são temas de exposições, em sua homenagem um museu foi construído, pesquisas e livros são no autor inspirados, suas histórias foram traduzidas para diversas línguas, inclusive para o russo – há duas coletâneas soviéticas, até hoje reeditadas: *Contos da Tia Nastácia (Skáski Tiótuchki Nastáci)*, de 1958, com tradução de G. Guilanov, e *Ordem do Picapau Amarelo (Orden Joltogo Diátla)*,³ de 1961, com tradução de I. Tyniánova. Esse sucesso se deu devido às aventuras do *Sítio do Picapau amarelo*, que marcaram gerações de crianças brasileiras, pelo texto em si e por terem sido adaptadas para a televisão mais de uma vez – a primeira delas, na década de 1950, por Tatiana Belinky (1919-2013), brasileira nascida em São Petersburgo, expoente da difusão das letras russas infantis no Brasil. Foram as obras infantis de Monteiro Lobato que fizeram com que a pequena poliglota se apaixonasse pela literatura brasileira (Belinky tinha dez anos quando se mudou com sua mãe para o Brasil) e depois, já adulta, uma profícua escritora para crianças e tradutora, verteu para o português, entre outros, alguns poemas infantis de Samuel Marchak na antologia *Di-versos russos* (Ed. Scipione, 1992).

2 CARVALHAL, 2006, p. 86.

3 Em russo o título foi alterado: em vez de *Sítio do Pica-pau amarelo*, está *Ordem do Pica-Pau-amarelo*, provavelmente pelo vocábulo “sítio” ter sido considerado, na URSS, “demasiado burguês”, como explicam Marina Darmaros e John Milton. Fazendo o cotejo de *Ordem do Pica-Pau amarelo* com o original, os pesquisadores analisam as adaptações realizadas na tradução, que evoluem mudanças nas características das personagens (a Emília se torna menos sapeca e teimosa, por exemplo), corte da maioria das referências norte-americanas, e omissão dos elementos de teor racista achados na obra lobatiana. (DARMAROS, 2019).

Tão festejado pelos russos como Lobato o é pelos brasileiros, Samuel Marchak, natural de Vorónej e de origem judia, começou a escrever e a recitar poemas na infância, dividida com cinco irmãos, dois dos quais também se tornaram escritores para os pequenos (M. Ilin e Elena Iliná). Impressionado com os dotes literários de Marchak, o mecenas David Guinsburg (1857-1910), amigo da família, apresenta o menino ao crítico de arte Vladímir Stássov (1824-1906), que “o toma sob sua proteção: cuida da transferência de Marchak para um ginásio petersburguês (os estudos são pagos por F. I. Chaliápin), apresenta-o a M. Górkí, fala da criança prodígio a L. Tolstói”.⁴ Górkí convidou Marchak, por este ter tuberculose, para passar uma temporada com ele em Ialta, e lá o jovem poeta ficou de 1904 a 1906, estreitando laços de uma amizade que nunca se desfez. Desde 1904 começou a publicar textos para leitores adultos, mas foi a literatura infantil que mais tarde lhe deu a possibilidade de conquistar uma posição considerável na sociedade soviética.

Em 1911, envolvido na causa judaica, Samuel Marchak esteve com amigos na Turquia, Grécia, Síria e Palestina, tornando-se correspondente de jornais e revistas. Passou ainda uma temporada na Inglaterra, onde surgiu sua predileção pela literatura inglesa (gosto que compartilhou com Tchukóvski), em especial por William Blake, que chegou a traduzir. Além do ritmo, do *nonsense* e do humor inglês, Marchak se impressionou com as ideias educacionais teosóficas de Philip Oyler (1880-1973), em cuja escola (*Simple Life School*) ele trabalhou, em Hampshire e em Wales.⁵ Com um método educacional de vanguarda condizente com os que surgiram na Europa nessa época, Oyler, quase um tolstoiano,⁶ criou um sistema que valorizava a experiência e a autonomia da criança:

Trata-se de um sistema que também dá plena liberdade à criança, que a ensina a não ser preconceituosa, mas tolerante; que não recompensa, nem pune; que não favorece especializações prematuras; que ensina o trabalho doméstico, antes de ensinar a ler e escrever; que educa igualmente os dois sexos; que põe a criança em contato com a natureza; que procura educar pelo exemplo; que valoriza o amor, a religião, a fraternidade entre os povos; que ensina a criança

a fazer seus próprios brinquedos; que preza a autonomia, a independência do educando.⁷

Ao voltar para a Rússia, durante a Primeira Guerra Mundial, Marchak trabalhou com crianças refugiadas. Em Krasnodar (então Ekaterinodar), ajudara a organizar um centro para crianças sem lar em que havia um teatro infantil. Para esse teatro, em 1920, ele escreveu em parceria com a poeta Elizaveta Dmítrieva (nome de batismo de Tcherubina de Gabriak, 1887-1928) algumas peças que, reunidas dois anos mais tarde, transformaram-se na primeira publicação do poeta voltada para o público infantil.

Também em 1920, Monteiro Lobato escreveu seu primeiro livro para crianças, *A menina do narizinho arrebitado*. Comparado com seus antecessores,⁸ o autor usa de um estilo menos arcaico e rebuscado, mais ao gosto infantil da época, produzindo textos “de uma invenção original e moderna, escritos em linguagem da mais encantadora vivacidade”,⁹ observou Antonio Candido. Fantasia e realidade transitam livremente na composição das diversas personagens que povoam o sítio: o mundo rural, revestido de um nacionalismo irreverente, é o cenário lobatiano por excelência.

Desde que o Brasil se tornou independente de Portugal, em 1822, a definição do que é ser brasileiro, do que o diferencia do português, tornou-se uma questão premente, respondida, na esfera da literatura, pelos românticos, que em geral procuravam seus temas na natureza e na figura do índio, tornada símbolo nacional: “Basta dizer que com a Independência desenvolveu-se cada vez mais a consciência de que a literatura

7 BARREIRA, 2014, p. 667.

8 Recentemente, Norma Sandra de Almeida Ferreira, pesquisadora da Unicamp, localizou e estudou um manuscrito do educador João Köpke (1852-1926) intitulado *Versos para os pequeninos* (1886-1897). Trata-se de poemas de forte oralidade e ritmo contagiante. Embora a obra de Köpke não tenha tido a mesma repercussão que teve a obra de Monteiro Lobato, Ferreira mostra que, ao integrar à literatura infantil uma linguagem mais coloquial e mais espirituosa, Lobato não estava completamente sozinho. (FERREIRA, 2014) Na Rússia, antes de Tchukóvski e Marchak, também houve experiências literárias que lidaram com o humor e a paródia, não pautadas em motivos puramente didáticos. Valentin Golovin chama a atenção para a revista *Gralhinha (Galtchónok)* (1911-1913), em especial para os autores S. Gorodiétski e M. Movárskaia. (GOLOVIN, 2014).

9 CANDIDO, 1999, p. 67.

brasileira era ou devia ser diferente da portuguesa (...).¹⁰ Com a abolição da escravatura e a proclamação da república, esse ideal romântico, movido pelos efeitos de uma urbanização acelerada e descuidada, foi de algum modo reavivado e se manifestou em alguns textos da primeira safra de escritores brasileiros que se dedicaram às crianças (fim do século XIX e início do XX), textos marcados, de uma maneira geral, pelo tom didático, patriótico e formal. Lobato não abandona as questões nacionais, mas incorpora a elas o humor, a fantasia e o fantástico, utilizando recursos do conto tradicional, como o antropomorfismo, e criando um diálogo direto com seus jovens leitores. Muitos dos procedimentos explorados por Lobato estão presentes no universo poético de Marchak (humor, antropomorfismo, folclore, etc.), embora eles sejam donos de estilos bastante distintos, escrevam em gêneros diversos (poesia e prosa) e respondam a contextos histórico-sociais específicos. Mas uma coisa é certa: Marchak e Lobato não foram apenas escritores de talento, mas exímios editores.

Em 1922, Marchak retornou de Krasnodar para Petersburgo e começou a dirigir o Estúdio de Literatura Infantil. No ano seguinte passou a editar a revista *O Pardal* (*Vorobei*, 1923-24), depois renomeada por ele *O novo Robinson* (para crianças de 8 a 12 anos), na qual colaboraram nomes do calibre de Boris Pasternak (1890-1960), Óssip Maldelstam (1891-1938) e Víktor Chklóvski (1893-1984), além de novos escritores (Vitáli Bianki, Boris Jitkóv, Evguéni Schwartz, M. Ilin). Impressiona o faro infalível do editor Marchak para talentos singulares – como os formidáveis poetas absurdistas-*oberiuty* Daniil Kharms (1905-1942) e Aleksandr Vvediénski (1904-1941). Marchak levou muitos escritores da década de 1920 para o mundo infanto-juvenil, e essa capacidade de reuni-los e de estimulá-los foi uma de suas grandes contribuições para a formação de um novo tipo de literatura russa destinada à infância:

Marchak edita obras de escritores novatos (V. Bianki, B. Jitkóv, E. Schwartz, G. Belykh, L. Panteléiev, etc.); uma série de escritores já estabelecidos para “adultos” (M. Zóschenko, D. Kharms, A. Vvediénski, A. Slonímski, V. Kaviérin, N.

¹⁰ Ibidem, p. 36.

Tikhonov, etc.), a conselho de Marchak, escreve livros para crianças; além disso, ele atrai para a literatura infantil cientistas que não tinham experiência anterior no trabalho com ela: o classicista S. Lurié (*Carta de um jovem grego*), o crítico literário Iú. Tyniánov (*Kiukhlia*), o físico M. Bronstein (*Substância solar*), e outros.¹¹

Samuel Marchak também compreendeu que, para atrair a atenção das crianças, as revistas e os livros, além de didáticos, deveriam ser divertidos e atraentes e esteve ao lado de grandes artistas gráficos. Sua percepção sobre o livro ilustrado reflete o pensamento de editores contemporâneos voltados para o livro enquanto objeto artístico, ou seja, a ilustração não tem a função de explicar o texto, mas de dar novos significados a ele.

Monteiro Lobato também tinha pudores estéticos, mas não menos anseios comerciais: "Chamei desenhistas, mandei pôr cores berrantes nas capas. E também mandei pôr figuras!", disse um dia ele.¹² *A menina do narizinho arrebitado* saiu por editora própria, a Monteiro Lobato e Cia. (depois renomeada Cia. Gráfico Editora Monteiro Lobato), fruto da influente *Revista do Brasil*, que o escritor havia comprado em 1918. O livro teve tão boa recepção entre as crianças que Lobato fez para uma venda ao governo uma edição escolar, de impressão mais barata, com tiragem de 50.500 exemplares (as tiragens comerciais de livros de literatura no Brasil eram bem menores, podendo começar com 1.000 exemplares).

Em 1924, sua editora foi a primeira a importar uma máquina de impressão *offset* (a Companhia Lithographica Ferreira Pinto, que já tinha o maquinário, trabalhava basicamente com a fábrica de cigarros Souza Cruz). Não é de admirar que a substituição da técnica tipográfica por uma nova (que só será disseminada no país décadas adiante), aliada às oscilações econômicas de um Brasil agrário e conservador, tenha afetado grandemente as finanças da editora, que faliu em 1925, tornando-se, em nova sociedade, a Companhia Editora Nacional, até hoje existente. Eis um exemplo do caráter inquieto e empreendedor de Lobato, que trouxe um novo olhar sobre a indústria do

11 KULECHÓV, 2012, p. 78.

12 HALLEWELL, 2005, p. 326.

livro, participando de todas as etapas de sua produção, desde a negociação de direitos autorais até a impressão, a distribuição (inaugurou o sistema de consignação) e a propaganda (colocava anúncios em jornal, prática para a qual os outros editores torciam o nariz). Em suma, Monteiro Lobato “revolucionou a feitura do livro”:

Antes, este era, ou editado na Europa, ou editado aqui de maneira graficamente incharacterística, por empresas de pequeno porte ou associadas a firmas europeias. Monteiro Lobato concebeu um tipo materialmente original de livro, barato e elegante, destinado a publicar autores brasileiros contemporâneos. A tentativa acabou alguns anos depois no malogro econômico, mas a editora que fundou tornou-se, noutras mãos, uma das mais importantes do Brasil.¹³

Na época em que Lobato fundou sua editora, a indústria do livro era ainda precária e incipiente. A imprensa só foi implantada no Brasil após a chegada, em 1808, de D. João VI, que, acossado pelas tropas de Napoleão, refugiou-se em sua maior colônia e ali decidiu instalar a primeira gráfica do país (antes disso, qualquer atividade editorial em solo brasileiro era proibida, para evitar insurreições). No entanto, só no século seguinte, a partir da década de 1920, a produção do livro começou a se consolidar, inclusive em matéria de artes gráficas, e Monteiro Lobato teve relevância particular nesse processo.

Nascido em Taubaté, interessou-se por pintura desde pequeno e pensou até em estudar as artes plásticas, mas, desencorajado por seu avô, o Visconde de Tremembé, acabou indo para São Paulo fazer o curso de Direito. Seus dotes de artista, porém, não o abandonaram e ele chegou a colaborar em algumas revistas como desenhista.

Como editor, preocupado em atrair o olhar de seu leitor e entendido no mister, Lobato investiu no seu produto, contratando artistas de talento e produzindo livros amplamente ilustrados, com uma concepção editorial bastante alinhada à produção contemporânea:

Deve-se dizer que a importância de Monteiro Lobato vai muito além dos autores que publicou. O que realizaram edi-

13 CANDIDO, 1999, p. 67.



Figura 1: Nanquim de Lobato.

toras posteriores, como a José Olympio, somente foi possível porque puderam trilhar o caminho que Lobato já havia explorado. Durante os sete anos de sua primeira aventura editorial, ele conseguiu revolucionar todos os aspectos da indústria. (...) ¹⁴

Para dar cara ao seu livro infanto-juvenil de estreia, convidou o paulistano Voltolino, pseudônimo de Lemmo Lemmi (1884-1926). Filho de imigrantes italianos, o caricaturista colaborou em várias publicações brasileiras e ficou conhecido especialmente pelas ilustrações que fez, de 1911 a 1917, para a revista *O Pirralho*, fundada por Oswald de Andrade. Voltolino era dono de um “traçado ágil, nervoso e despreocupado”:

(...) no qual a economia gráfica se destaca. A determinação do risco e rapidez da execução dão organicidade a seus personagens. Voltolino desenha-os primeiro a lápis para depois, já totalmente decidido, finalizá-los com contorno a nanquim. Com relação às cores, gosta de usar as puras e intensas, usualmente trabalhadas em contraste. Salvo quando precisa desenhar em papel couché, em que utiliza a aguada em nanquim e a aquarela, suas cores são

saturadas. ¹⁵

Na capa de *A menina de narizinho arrebitado* (figura 2) saltam aos olhos o enquadramento e os detalhes decorativos ao redor, quase um arabesco, com linhas sinuosas em estilo *art nouveau*. Cores fortes contrastantes no traje da menina; elementos de fantasia misturados com os da realidade; e, o mais importante, a criança como figura central da composição (invadindo a moldura). Uma capa desenvolvida para atrair o olhar do leitor ao texto:

A inovadora apresentação gráfica, com capas desenhadas

14 HALLEWELL, 2005, p. 326.

15 VOLTOLINO, 2019.



Figura 2: A menina do narizinho arrebitado. Livro de figuras.
Ed. Monteiro Lobato & Cia. Dezembro de 1920 (1ª edição, São Paulo). Tamanho: 29x22 cm.

Figura 4: *A menina do narizinho arrebitado*.
Companhia Editora Nacional. 1938 (5ª edição, São Paulo).

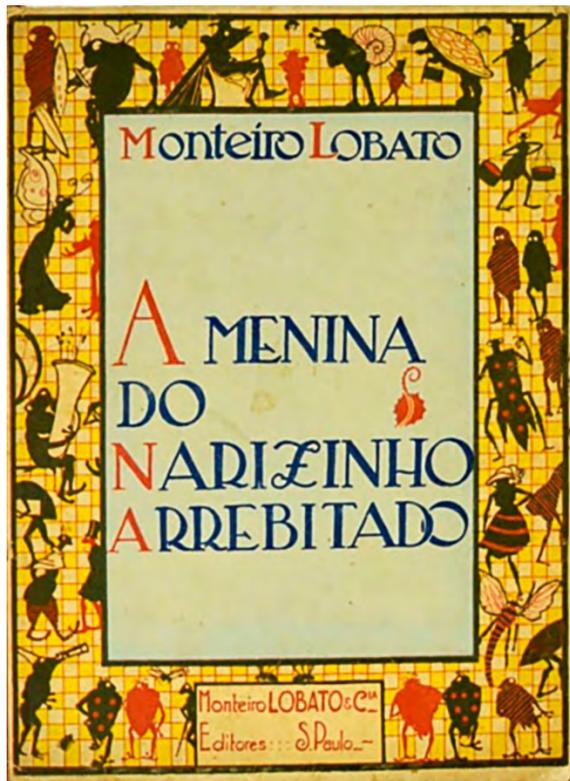
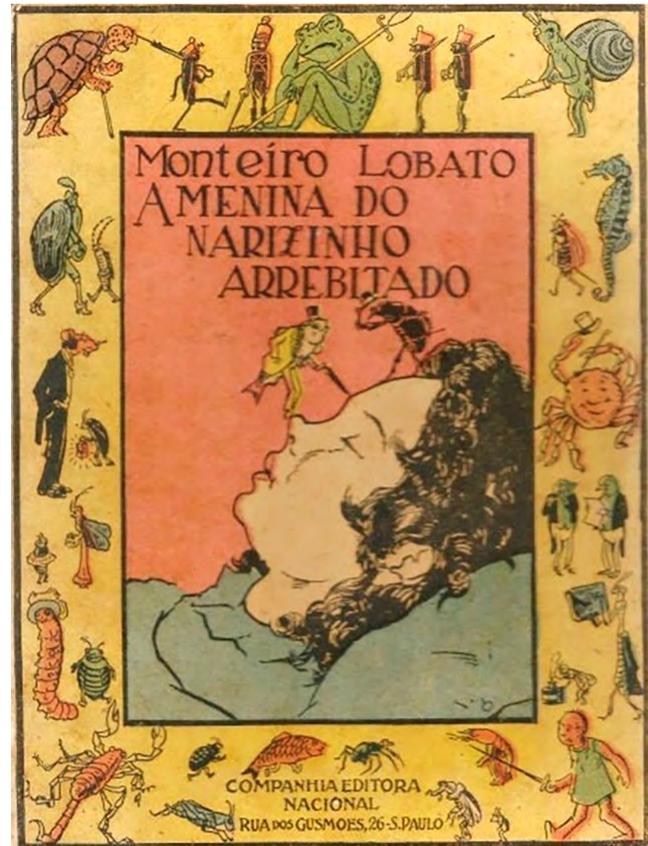


Figura 3: *A menina do narizinho arrebitado*.
Livro de figuras.
Editora Monteiro Lobato & Cia. 1922 (2ª edição, São Paulo).

e coloridas para cobrir brochuras, mostrava a preocupação do editor Monteiro Lobato com a embalagem do produto livro, fugindo dos hábitos estabelecidos na época quanto à apresentação de capas, em geral amareladas, copiadas das populares edições francesas.¹⁶

Nas outras edições (figuras 3 e 4), Voltolino manteve as molduras decoradas de animais, os serezinhos que povoam as aventuras das personagens. A capa da quinta edição traz um *close* do rosto da menina.

Voltolino ainda assinou a capa de *Fábulas* (fig. 5), de 1922, em que lançou mão do tradicional recurso da silhueta para dar vida às histórias de Esopo e de La Fontaine que Lobato adaptou à brasileira. Foi o ano da Semana de Arte Moderna – de 11 a 18 de fevereiro o Theatro Municipal de São Paulo foi palco de recitações, exposições e concertos de representantes do modernismo brasileiro, como Anita Malfatti, Oswald de Andrade, Heitor Villa-Lobos e Mário de Andrade, cujo livro *Pauliceia Desvairada* o editor Lobato recusou-se a publicar. Monteiro Lobato se viu envolvido em vários conflitos com os modernistas, mas certas reivindicações do movimento, pensado em linhas gerais, foram realizadas por meio de sua obra.

Já Marchak, mesmo não sendo um, rodeou-se de vanguardistas e modernistas. Seus primeiros livros dedicados às crianças, assim como os de Tchukóvski (depois da publicação de *O crocodilo*, de 1917) foram lançados pela editora *Ráduga* (Arco-íris), uma iniciativa privada criada em 1922 sob a égide da NEP (Nova Política Econômica). Na verdade, ambos os poetas (até hoje um dos mais vendidos na Rússia) estiveram ligados à concepção da editora: eles queriam criar uma nova e moderna revista infantil cujo nome seria *Ráduga*, o mesmo dado por Górkki a uma coletânea que organizara em 1918. No fim, o projeto da revista deu lugar a uma editora, especializada em literatura infantil e dirigida pelo jornalista Lev Kliatchkó (1873-1933). Com participação ativa de Tchukóvski e Marchak, a editora reuniu talentosos escritores, como, por exemplo, Ágria Bartó (1906-1981), Vitáli Bianki (1894-1959), Boris Jitkóv (1882-1938). A direção artística coube a Nikolai Lápchin (1891-

16 KOSHIYAMA, 1982, p. 70.

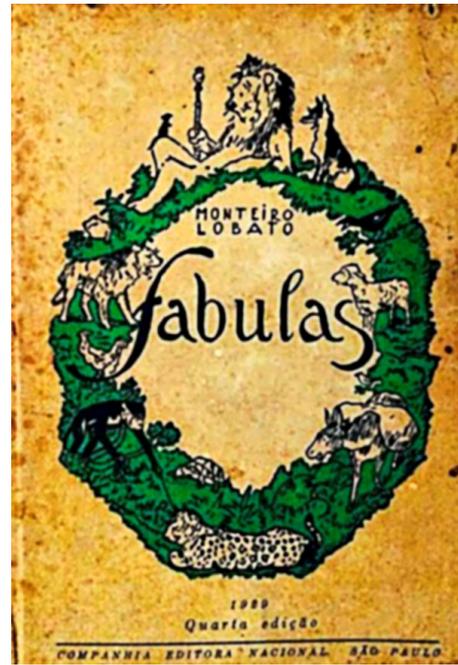
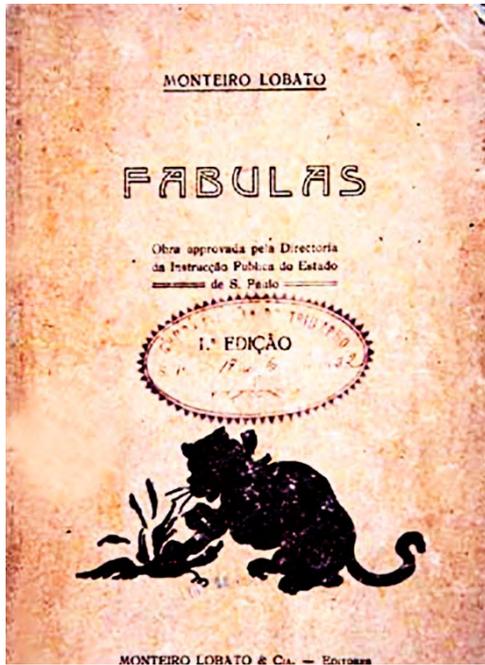


Figura 5: *Fábulas*. Monteiro Lobato e Cia. 1922 (1ª edição, São Paulo). Capa: Voltolino.

Figura 6: *Fábulas*. Companhia Editora Nacional. 4ª edição (1929, São Paulo). Capa: Voltolino.

1942), “uma das figuras-chave da produção construtivista de livros nos anos 1920”.¹⁷

A *Ráduga* reuniu duas gerações de artistas modernos: os de vanguarda, como os membros do coletivo “Hoje”, e os pintores do grupo “Mundo da Arte” (*Mir iskusstva*, 1898-1927), como Boris Kustódiev (1878-1927), Mstisláv Dobujínski (1875-1957), Vladímír Konachévitch (1888-1963) e Serguei Tchekhónin (1878-1936). O coletivo “Hoje”, de caráter experimental, foi idealizado por Vera Ermoláieva (1893-1937), um dos nomes decisivos da vanguarda russa, e contou com participação de artistas gráficos de estilos diferentes, como o próprio Lápchin, Ekaterina Túrova (1900?-1953?), Iúri Ánnenkov (1889-1974). A associação durou apenas alguns meses, mas produziu livros formidáveis em linografia sobre textos de S. Iessiénin, A. Kuzmin, A. Riémizov.¹⁸

A *Ráduga*, com sede em Petersburgo e em Moscou, funcionou de 1922 a 1930 e lançou cerca de 400 títulos. Não é de hoje que seus livros em litografia são conhecidos fora da Rússia.

¹⁷ STEINER, 2019, p. 77.

¹⁸ FOMIN, 2015, p. 732.

Eles foram expostos em vários países e, em 1925, renderam à editora uma medalha da Exposição Internacional de Arte Decorativa em Paris.

Uma das parcerias mais bem-sucedidas e duradouras nascidas na ambiência da *Ráduga* foi a de Samuel Marchak e Vladimir Lébedev (1891-1967). Quando, em 1924, Marchak tornou-se editor da seção infantil da Gosizdat (acrônimo de *Gosudárstvennoie izdátelstvo*, Editora Estatal), logo o convidou para ser o diretor artístico. Ambos dirigiram também, a partir de 1933, a sede leningradense da Detguiz (acrônimo de *Diétskoie Gosudárstvennoie izdátelstvo*, Editora Estatal Infantil).

Vladimir Lébedev ficou conhecido pelos cartazes políticos que produziu no começo dos anos 1920, quando trabalhou numa série criada pela ROSTA (*Rossísskoie Telegráfnioie Aguénstvo*, Agência Telegráfica da Rússia). A estética arrojada e direta de seus cartazes visivelmente foi aplicada em alguns de seus livros infantis da época (a partir da década de 1930, seus trabalhos ganharam contornos mais realistas). Sua formação em artes ocorreu em estúdios particulares. Entre 1912 e 1914, estudou na escola criada em Petersburgo pelo pintor e artista gráfico Mikhail Bernstein (1875-1960), que também foi professor de outros membros da arte de “esquerda”: Nikolai Lápchin (que ilustrou muitos livros de M. Ilin, irmão de Marchak), Vera Ermoláieva e Vladimir Tátlin (1885-1953), e todos ajudaram a levar a produção de livros infantis para outro patamar estético.

As obras de linha construtivista de Marchak-Lébedev, como *O sorvete*, *A bagagem*, *Ontem e hoje* e *O circo*, tornaram-se um clássico das artes gráficas no momento de sua produção, e trabalhos de muitos artistas da época trazem marcas da escola lebedeviana, como Evguénia Evenbakh (1889-1981), aluna favorita do singular pintor Petróv-Vódkin (ambos foram colaboradores da *Ráguga*),

Na capa criada por Lébedev para *O circo* (figura 7), de 1925, admira a simetria construída por meio do palhaço-marionete, trazendo humor e ao mesmo tempo sofisticação à composição

geométrica, modular e de cores saturadas e contrastantes. O nome do poeta e do artista têm o mesmo peso visual, como notou Steiner: “O nome de Lébedev não raro aparecia na capa como coautor”¹⁹ e, no caso, não poderia ser diferente. Em *A arte do livro no contexto da cultura dos anos 1920*, Dmítri Fomin chama a atenção para o fato de os desenhos de *O circo* terem sido feitos antes dos versos, o que não era incomum na época:

“Tal método de trabalho era amplamente praticado na De-tguiz de Leningrado e produziu muitas obras clássicas da literatura infantil”.²⁰

Esse processo de criação, além de acentuar o caráter artístico do desenho, explica a síntese ideal entre texto e imagem: a concisão e o humor marchakianos se encaixam perfeitamente no traçado moderno de Lébedev. Fomin também destaca os reflexos da experiência anterior do artista na produção de cartazes: “cada página poderia tornar-se um formidável cartaz”.²¹

Na relação que Fomin estabelece entre a produção de livros da década de 1920 e a “arte do espetáculo”, *O circo* de Lébedev constitui caso exemplar: em cada página o leitor/espectador vê um nú-



Figura 7. *O circo*. *Ráduga*. 1925 (1ª edição). Capa: V. Lébedev.

¹⁹ STEINER, 2019, p. 322.

²⁰ FOMIN, 2015, p. 218.

²¹ *Ibidem*, p. 218.



Figura 8. *O circo*. Ilustração: V. Lébedev.
Figura 9. *O circo*. Ilustração: V. Lébedev



mero circense. Não por acaso Kulechóv (2012), ao analisar a poética de Marchak, usou a expressão “poesia da ‘contemplação’” para caracterizar algumas de suas obras. Em todo caso, além de o motivo circense ser tema clássico da arte pictórica moderna, Lébedev morava perto de um circo e o adorava.²²

O tema circense não poderia faltar ao universo lobatiano. Em 1929, o livro *O Circo de Escavalinho* é publicado com capa (fig. 10) de Belmonte (1897-1947) – depois o texto foi incluído em *Reinações de Narizinho* (1931), junto com outras aventuras da turma do Sítio do Picapau Amarelo. Quando *O Circo de Escavalinho* saiu, Lobato estava nos EUA, pois havia sido nomeado pelo presidente Washington Luís adido comercial do Brasil.

A amizade entre Lobato e Belmonte, apelido de Benedito de Barros Barreto, foi frutífera: cinco títulos em parceria. Além de desenhista e pintor, Belmonte foi jornalista e historiador. Colaborou em várias revistas satíricas e ganhou notoriedade com o Juca Pato, personagem que criou em 1925 para a *Folha da Manhã* (atual *Folha de S. Paulo*). Belmonte era adepto assumido de J. Carlos (1884-1950), um dos mais talentosos caricaturistas brasileiros do início do século XX (até Walt Disney tentou levá-lo embora para a América). Se Monteiro Lobato não se identificava com a estética modernista, atraiu para seus livros grandes nomes do jornalismo e da charge política, área em que o Brasil tem larga tradição.

A história de *O Circo de Escavalinho* descreve as peripécias das crianças do sítio quando resolvem montar um circo. Simbolicamente, as personagens na capa estão de frente para o leitor/espectador, em cima do tablado. O desenhista tinha apreço pelo detalhe e pelo traço definido e estável: “Os desenhos bem acabados de Belmonte, com sua Narizinho de franjas bem cortadas e um Pedrinho topetudo, ajudaram a popularizar no Brasil o estilo *art déco*”.²³

A sátira bem-humorada também pode ser encontrada entre as capas de Marchak, como em *O nariz torto*, livro publicado em 1928 pela Gosizdat com capa (fig. 11) de Vladímir Konaché-

²² Ibidem, p. 220.

²³ Catálogo da Exposição “Ilustradores de Lobato: a construção do livro infantil brasileiro (1920-1948)”. 12 de outubro a 27 de dezembro de 2015. SESC São José dos Campos.

Figura 10: *O circo de Escavallinho*.
Cia. Editora Nacional.
Capa: Belmonte.



vitch. Os desenhos de Konachévitch são caracterizados por sua “expressividade, a habilidade do pintor em conferir brilho e dramaticidade até a cenas sem importância, transformando todos os elementos representados, sem exceção, mesmo os inanimados, em *personagens*, dando a cada um deles um traço facilmente reconhecível”.²⁴ Membro do “Mundo da Arte”, Konachévitch passou a se interessar por artes gráficas na década de 1920. Em 1918, teve sua primeira experiência na esfera

24 FOMIN, 2015, p. 452.



Figura 11: *O nariz torto*. Gosizdat.
1ª edição, 1928.
Capa: V. Konachévitch.

infantil ao criar o *Abc em desenhos*, usando a nova ortografia russa adotada em 1917-18.

Konachévitch também assinou as ilustrações e a folha de rosto (fig. 13) de *O incêndio* (1924), enquanto a capa (fig. 12) foi feita pelo renomado Boris Kustódiev, que se interessou por litografia e linografia e colaborou como caricaturista em algumas revistas. De caráter mais didático, *O incêndio* revela a preocupação de Marchak com a função edificante das letras infantis.

Mal eclodiu a revolução de 1917, ficou claro que havia necessidade de produzir outra literatura, sem traços do passado, e leitores com outra mentalidade. A educação era a ponta de lança do governo bolchevique: além de uma grande campanha para liquidar o analfabetismo do país (Likbez), criaram-se organizações para jovens (*Pequenos outubristas*, *Pioneiros*, *Komsomol*) e uma literatura para eles praticamente do zero, desde o início condizente com a nova ideologia proletária, mas — enquanto o realismo socialista ainda não tinha se tornado estilo obrigatório — delineada por artistas não raro dotados de uma linguagem arrojada. Na década de 1920, Marchak ainda saiu publicamente em defesa da arte, do *skazka* e do folclore, indo contra muitos pedagogos e políticos, embora ele nunca tenha negado a importância da função educativa das letras infantis e tenha sido um crítico feroz de escritores do antigo regime considerados “burgueses”, como Lídia Tchárskaia (1875-1937), a favorita das jovens do início do século XX, que nos anos 1930 foi condenada ao ostracismo.

Em *O incêndio*, Samuel Marchak narra um incêndio em que o fogo ganha características humanas. As cenas desenhadas por Konachévitch acompanham o passo acelerado da história e dos jogos de palavras de Marchak: a menina Lena, acossada pelo fogo, é libertada pelo “cavaleiro” Kuzmá, o bombeiro. Com

um conteúdo mais próximo do realismo socialista (achado em textos de Marchak de meados de 1930), o herói, positivo e sem conflitos, é um homem comum, assim como sua profissão.

Outro livro de Marchak de teor didático ligado a profissões

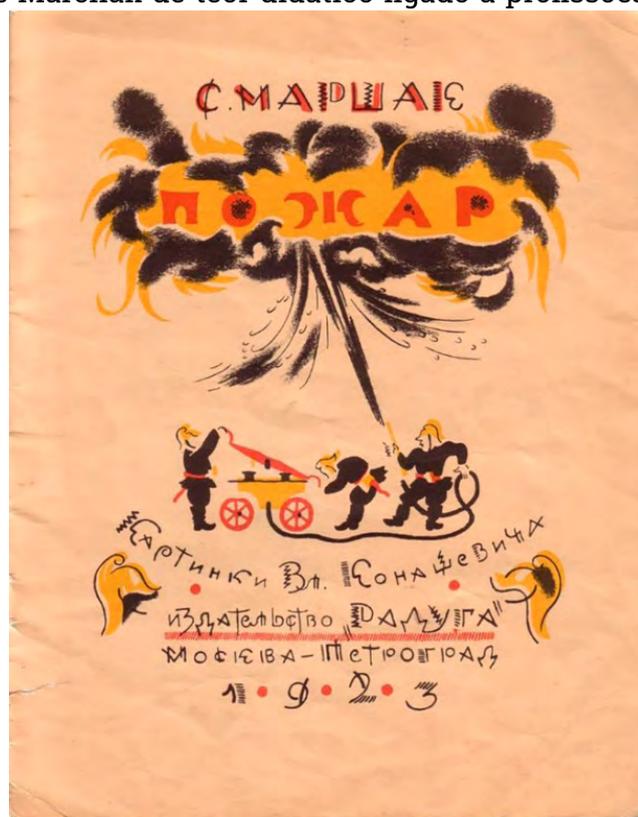


Figura 12: *O incêndio*. *Ráduga*. 1ª edição, 1923. Capa: Kustódiev.
Figura 13: *O incêndio*. Folha de rosto: Konachévitch.

é *O correio* (fig. 14), em que, como vimos, carteiros do mundo todo saem em busca do escritor Boris Jitkóv. Entre eles encontramos “dom Basílio” (fig. 15), rodeado de palmeiras e macaquinhos. As imagens estereotípicas relacionadas com o Brasil acentuam o humor dos cenários modernos de Mikhail Tsekhanóvski (1889-1965).

Tsekhanóvski, artista gráfico e diretor de desenhos anima-



Figura 14: *O correo. Ráduga*. 1ª edição, 1925.
Capa: M. Tsekhanóvski.

dos, ao lado de Lébedev, é um dos grandes representantes do construtivismo russo nas artes gráficas. Tsekhanóvski fez em 1929 uma animação de *O correo* baseada nas próprias ilustrações. Em 1933, começou a produzir o que teria sido seu primeiro média-metragem: uma ópera em animação baseada no *Conto do pope e seu trabalhador Balda*, de Aleksandr Púchkin, com música de Dmítri Chostakóvitch e letra de Aleksandr Vvediénski. Infelizmente, do desenho, que ficara pronto em 1936, só restaram alguns minutos – ele foi destruído num incêndio ocorrido no Lenfilm em 1941, durante a guerra. A partitura também foi perdida.

Monteiro Lobato também se preocupava com a questão educacional, traço que se aprofundou na sua escrita ao longo dos anos 1930, quando o escritor estreitou laços de amizade com o educador baiano Anísio Teixeira (1900-1971). Pai da “Escola Nova”, Teixeira, apoiado em ideias de John Dewey (1859-1952), valorizava um ensino democrático, centrado na experiência



Figura 15: *O correio*. Interior.
1ª edição, 1925. Ilustração: M.
Tsekhanóvski.

da criança. Exemplos dessa vertente de Lobato são achados, entre outros, em *História do mundo para crianças* (1933), *Geografia de Dona Benta* (1935), *Aritmética da Emília* (1935), *Emília no país da gramática* (1934). Nesse último, o rinoceronte Quindim leva os amigos do sítio para conhecer o bairro dos adjetivos, o bairro dos arcaísmos, as casinhas dos pronomes, a tribo dos advérbios...

Mas o envolvimento de Lobato em problemas da sociedade brasileira, como se sabe, existiu desde sempre. Um caso notório foi movido pelo livro *O escândalo do petróleo* (1936), no qual o escritor, admirado com os avanços norte-americanos na área, criticou a atuação do governo de Getúlio Vargas de não explorar o petróleo e de não deixar que o explorassem (o próprio Lobato chegou a montar uma pequena

empresa de prospecção de petróleo). Pelas críticas obstinadas, o escritor foi preso por alguns meses em 1941.

Outra campanha que Monteiro Lobato abraçou foi a sanitária (na Rússia quem o fez foi Maiakóvski). Em 1924, com capa e ilustrações do alemão Kurt Wiese (1887-1974), Lobato publicou *Jéca Tatuzinho*, que dava às crianças noções de higiene. Jéca Tatuzinho surgiu do Jeca Tatu, personagem que apareceu no primeiro livro de Lobato, *Urupês* (1918), voltado para o público adulto. A figura de Jeca Tatu simbolizava o caipira indolente, ignorante e letárgico, marcado pelo abandono institucional e pela miséria. A imagem de Jéca Tatuzinho encabeçou campanhas de produtos do Laboratório Fontoura, como o Biotônico Fontoura, cujos cartazes, que correram o Brasil, eram feitos por ilustradores de Lobato, J. U. Campos (1903-1972), Belmonte e Wiese.

Kurt Wiese teve uma vida aventurosa: viveu seis anos na China e, capturado por japoneses na Primeira Guerra Mundial, ficou cinco anos na Austrália. Mudou-se em 1927 para os EUA, onde fez carreira bem-sucedida, mas antes havia passado uma temporada no Brasil. Foi nessa época que assinou algumas capas de Lobato usando de um traçado ágil e expressivo que dialogava com os quadrinhos.

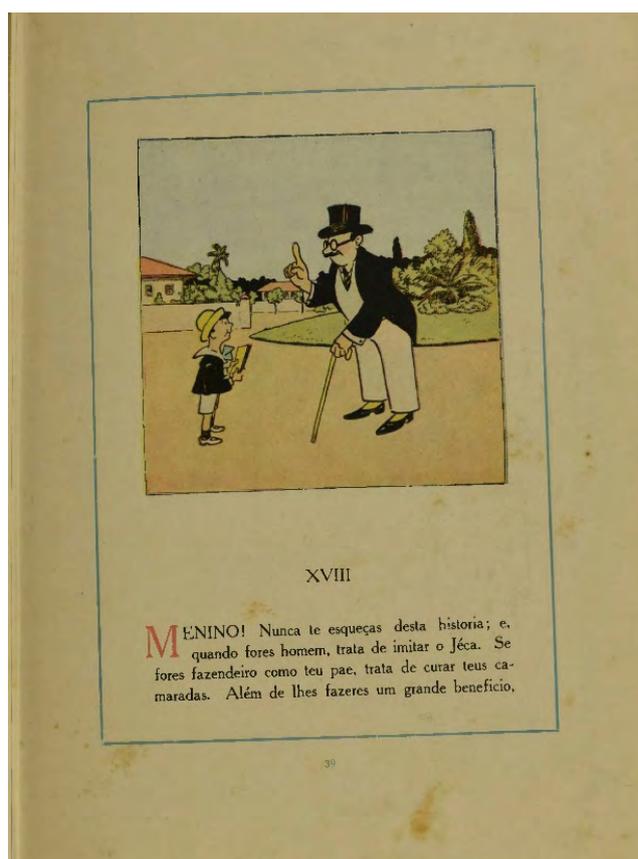


Figura 16. *Jéca Tatuzinho*. Cia. Gráfico-Editora Monteiro Lobato. 1ª edição (1924, São Paulo). Capa: K. Wiese.

Figura 17: *Jéca Tatuzinho*. Ilustração: K. Wiese.

Os anos 1930 trouxeram mudanças importantes nos dois países (ascensão de Getúlio Vargas no Brasil e consolidação do poder de Ióssif Stálin na Rússia) com desdobramentos nos percursos literários e editoriais tanto de Marchak como de Lobato, o que não vem ao caso detalhar neste artigo.

O fato é que, na década de 1920, Monteiro Lobato e Samuel Marchak foram protagonistas da formação de um novo tipo de livro voltado para o público infanto-juvenil. Enquanto escritores, seja na prosa, seja na poesia, ambos buscaram criar uma linguagem mais próxima dos pequenos e acharam nos contos populares tradicionais um arcabouço de procedimentos literários. Enquanto editores, suas atividades foram decisivas para elaborar uma nova feição para as publicações destinadas à infância.

Monteiro Lobato, dono de editora, mudou radicalmente a forma de comercializar e de produzir livros infantis, que se tornaram mais divertidos e mais chamativos, com a presença de ilustradores vindos do jornalismo e, depois, da propaganda. Samuel Marchak ajudou a arregimentar para a produção de livros e revistas infantis ilustradores e pintores das diversas escolas que proliferaram na Rússia no início do século XX – em nenhum país do mundo houve um envolvimento tão intenso de artistas vanguardistas e modernistas em edições infantis como na Rússia. No decorrer da década de 1930 muitos desses artistas (incluindo escritores), que criaram um dos períodos mais impressionantes da literatura russa para crianças, foram banidos (os que conseguiram continuar trabalhando adotaram o realismo socialista, outros emigraram, outros foram mandados para campos de prisioneiros, onde vários perderam a vida). Em todo caso, as obras infantis produzidas por eles, em geral nos anos 1920, tornaram-se um legado inestimável para as artes gráficas, com criações ousadas que, para o deleite de *designers*, vêm sendo redescobertas e reproduzidas em fac-símile.

Referências bibliográficas

- BARREIRA, Luiz Carlos. Circulação de modelos sóciopedagógicos: experiências em educação escolar em Portugal no início do século XX. *Cadernos da História da Educação*, v. 13, n. 2 – jul./dez. 2014.
- CANDIDO, Antonio. *Iniciação à Literatura Brasileira*. São Paulo, Humanitas, 1999.
- CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura comparada*. São Paulo: Editora Ática, 4ª edição, 2006.
- DARMAROS, Marina; MILTON, John. Emília, a cidadã-modelo soviética: Como a obra infantil de Monteiro Lobato foi traduzida na URSS. *DELTA*, 2019, 35-1.
- FERREIRA, Norma Sandra de Almeida. Um estudo sobre “Versos para os pequeninos”, manuscrito de João Köpke. Tese de Livre-docência. UNICAMP, São Paulo, 2014.
- FOMIN, Dmítri. *A arte do livro no contexto da cultura dos anos 1920 (Iskusstvo knígui v kontiekste kultúry 1920-kh godov)*. Moscou: *Rossíiskaia gosudárstvennaia biblioteka*, 2015.
- GOLOVIN, Valentin. *Revista Galtchónok (1911–1913) como um experimento literário (Jurnal Galtchónok (1911–1913) kak literatúrnyi eksperiment)*. *Diétskie Tchtienia, Institut Rússkoi Literatúry (Púchkinskii dom) RAN*, tomo 6 nº 2, 2014.
- HALLEWELL, Laurence. *O livro no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2005.
- HELLMAN, Ben. *Samuil Marchak: Yesterday and Today*. In: BALINA, Mariana; RUDOVA, Larissa. *Russian Children’s Literature and Culture*. Nova York, Londres: Routledge, 2013.
- KOSHIYAMA, Alice Mitika. *Monteiro Lobato: intelectual, empresário, editor*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1982.
- KULECHÓV, E. Кулешов. Samuil Marchak. *Diétskie Tchtienia, Institut Rússkoi Literatúry (Púchkinskii dom) RAN*, tomo 2 nº 2, 2012.
- STEINER, Evguéni. *O que é bom: ideologia e arte nos primeiros livros soviéticos (Thto takoie khorochó: ideologuia i*

iskusstvo v rannesoviétskoi diétskoi knigue). Moscou: Nóvoie literatúrnoie obozrienié, 2019.

VOLTOLINO. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa2488/voltolino>>. Acesso em: 06 de Set. 2019. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

Fonte das ilustrações:

Fig. 1: monteirolobato.com

Fig. 2-6: capasdelivrosbrasil.blogspot.com

Fig. 7-9: images2.bonhams.com e otvet.imgsmail.ru

Fig.10: capasdelivrosbrasil.blogspot.com

Fig. 11: arch.rgdb.ru

Fig. 12-13: s-marshak.ru

Fig. 14-15: regnum.ru

Fig.16 e 17: digital.bbm.usp.br/handle/bbm/7448

Recebido em: 28/03/2020

Aceito em: 07/04/2020

Publicado em junho de 2020

Púchkin e Machado, o ser negro, formas de ouvir o *outro*¹

Susana Fuentes*

Resumo: Este estudo pretende, em leituras de Púchkin e aproximações de Machado, analisar, em perspectiva comparada, o lugar de visibilidade da herança afrodescendente em Aleksander Púchkin (1799-1837) na literatura russa e Machado de Assis (1839-1908) na literatura brasileira. Perceber, entre margem e centro, a voz plural e inovadora do autor russo, seus caminhos até o outro. Em Puchkin, a viagem. Fronteiras possíveis. O olhar para si que se deixa atravessar pela diferença. Em Machado, seu olhar para as máscaras sociais e para a escravidão. Nesses autores, marcas em sua literatura que formam a sua casa e o seu tempo, em diálogo com a modernidade. Na abertura para o *outro*, leituras onde o que estava no lugar do cânone também se modifica, escurecendo o imaginário nos novos contextos.

Abstract: Readings of Pushkin and approaches to Machado: the present study aims at analyzing within a comparative perspective the space of visibility of the Afro-descendant heritage in Alexander Pushkin (1799-1837) in Russian Literature – and Machado de Assis (1839-1908) in Brazilian Literature. As well as perceiving Pushkin's plural, ingenious voice considering the tensions between margins and centers, and the singularity of each encounter with the Other. Pushkin's voyage, possible borders. The encounter with the difference and getting impacted by otherness. Machado's critical reading of social masks and slavery. Marks within the works of these two authors that shape their home and their time in dialogue with modernity. In the opening to the Other, experiences of reading as they modify the canon, darkening the literary imagination and raising new contexts.

Palavras-chave: Aleksandr Púchkin; Machado de Assis; Afrodescendência; Estudos comparados de literatura russa e brasileira

Keywords: Alexander Pushkin; Machado de Assis; Afro-descendant; Comparative studies in Russian and Brazilian literatures

Primeiras linhas

* Doutora em Literatura Comparada pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e Pós-Doutora pela mesma universidade (bolsa CAPES/FAPERJ), escritora.
E-mail: fuentes.susana@gmail.com <https://orcid.org/0000-0001-5529-6900>

Escurecer a folha. Uma escolha, um gesto. Penso na página feita de pedaços, vestígios. Machado em seu contexto afrodescendente. Nesse colar e recolar, no escurecimento da folha, percursos de encontro com Machado, em suas marcas de alteridade, e pensar o ser negro em Púchkin. Nesse olhar, ele e Machado se aproximam. E resolvo perguntar: de que modo estar fora do centro provoca e marca o espírito agudo de sua escrita? Esse espaçamento onde se é o mesmo e o *outro*. E resolvo olhá-los no papel – em vestígios – no mapa. Pela marca de uma idade antiga, um retrato com pistas das diásporas, dispersões, distâncias. Na reinvenção do cânone, no diálogo entre a literatura russa e a literatura brasileira.

Púchkin me faz procurar no mapa. O lago Chad. O local de origem de seu bisavô materno. Por causa de Púchkin nascem para mim novos pontos, fendas, relíquias. Fazer a pergunta sobre o risco, ou fenda, essa demora para que algo ali se instale. Sobre os silêncios, um olhar em direção a, um olhar em movimento que se abre como pergunta. Ser negro, dizer a negritude. Sim, ainda é preciso dizer. Ainda há surpresas. O leitor comum ainda se espanta e ouvimos a pergunta, Machado de Assis, *agora* eu sei, *agora* sabemos, *mas...* e Púchkin também?

Ode à liberdade. O céu africano

Púchkin, nascido em Moscou em 1799, é celebrado como o fundador da literatura russa moderna e as diferentes gerações de autores russos dialogam e se deixam atravessar pelo olhar

1 Este trabalho parte de minha pesquisa apresentada no 14º Congresso Internacional da Associação de Estudos Brasileiros (BRASA), em julho de 2018 na PUC-Rio, com o título: “O mesmo e o outro em Púchkin e Machado, o ser negro, diálogos com o contemporâneo”, integrando o Painel “Perspectivas Contemporâneas dos Estudos da Literatura Afrodescendente no Brasil”.

inovador em sua obra. Por seus escritos sobre a liberdade e seu assim considerado “espírito subversivo”, foi exilado em Odessa e esteve também confinado na propriedade da família em Mikháilovskoie, até lhe ser permitido viajar novamente a Petersburgo. Lá ele conhece Natália Gontcharóva, com quem se casaria. Púchkin morre após o duelo com o barão D’Anthès, em 1837.

Amigos muito próximos de Púchkin foram revoltosos de- zembristas e se inspiram em seus escritos, como no seu *Ode à Liberdade*, para se opor à opressão do regime tsarista e exigir reformas por parte de Alexandre I, que abandonara a imple- mentação de uma política liberal. Com a morte do tsar, sufo- cados por seu sucessor, o repressivo Nicolau I, cinco amigos de Púchkin foram enforcados. Nos arquivos da época, lemos o depoimento prestado por P. Bestújev depois da revolta de 14 de dezembro de 1825: “As ideias liberais germinaram em meu cérebro depois da leitura de alguns poemas manuscritos, tais como *Ode à Liberdade*, *O Populacho*, *Meu Apolo*, e de certas cartas devido às quais nosso célebre poeta Púchkin fora im- portunado”.² Púchkin não participou do levante por estar no exílio. Mas agentes tentam implicá-lo na revolta. Será pou- pado por Nicolau I, mas este se autoneomará censor de suas obras.

Elena Vássina, em seu artigo “Boris Schnaiderman e Alek- sandr Púchkin: dois iniciadores”, ressalta a análise no prefá- cio para *A Dama de Espadas*, por Boris Schnaiderman, sobre a origem africana do bisavô de Púchkin, Abraão Anibal. Segun- do as pesquisas mais recentes, era natural do antigo Sudão Central, região sul do lago Chad e ao norte de Camarões, filho de um chefe africano. No artigo, Elena Vássina aponta:

É interessante prestar atenção às páginas do *Prefácio* dedi- cadas à inacabada novela “O Negro de Pedro, o Grande” onde Boris Schnaiderman, ao abordar as interligações da obra com a biografia do próprio Púchkin, estuda a questão das raízes africanas do poeta, sempre debatida entre historiado- res da literatura. “O Negro de Pedro, o Grande”, narra a vida

² ANDRADE, 2004, p.161.

de Anibal, bisavô de Púchkin pela linha materna. É bastante conhecido que Púchkin se referiu diversas vezes em sua obra – e com orgulho – a suas origens africanas. Contudo, há quem tenha defendido uma outra versão da história, ou seja, a de que Púchkin não seria descendente dos negros. Neste contexto, Boris Schnaiderman cita o destacado historiador literário Dmítri Mirsky e o antropólogo Anútchin – o último, “imbuído de preconceitos racistas, não podia conceber que um negro desempenhasse papel tão importante e fosse um antecessor direto do poeta nacional russo”.³ Segundo as pesquisas de Dieudonné Gnamankou, do Benin, o bisavô de Púchkin teria sido levado aos oito anos para a corte do sultão turco em Constantinopla. Um embaixador russo o teria enviado como presente a Pedro, o Grande. E o tsar, como grande modernizador, talvez para copiar as tendências da corte francesa, decidiu ficar com o menino na Rússia. Lá ele o batizou, tornando-se seu padrinho. Pedro visitou a França em 1717 e neste mesmo período enviou Abraão para estudar lá. Voltou oficial de artilharia e com outro nome: Ganibal (Anibal), e tornou-se um respeitado engenheiro militar. Viveu até o reinado de Catarina, a Grande. Morreu apenas 18 anos antes do nascimento de Púchkin.⁴

Fazia parte do projeto de Púchkin escrever sobre seu bisavô Abraão. E ao criar o personagem Ibraim em sua obra inacabada *O Negro de Pedro, o Grande*, é notável como não se esquivava de revelar espaços de desconforto, o lugar fora do centro desse protegido de Pedro. Ibraim se move por terrenos escorregadios, entre inclusão e exclusão, encantos do personagem que se revelam no mal-estar do exotismo ou sobressaltos, em observações do narrador ou no diálogo dos personagens. Como na situação em que Ibraim é imposto como noivo a Natacha, que está apaixonada por outro, e assim adocece. Quando Natacha sai do delírio, conversa com a criada: “– Sabes, Andorinha? – disse ela. – Papai vai casar-me com o negro”. E a criada, uma anã, conta que ninguém irá intervir a seu favor: “Durante a sua doença, o negro teve tempo de encantar a todos. O patrão está maluco por ele, o príncipe não tem outro assunto e Tatia-

3 VÁSSINA, 2018, p.63.

4 Cf. SCHMEMANN, 2010.

na Afanássievna sempre diz é pena que seja negro, mas seria até pecado desejar noivo melhor”.⁵

O que conduziu a tal situação fora a “inesperada atividade casamenteira do tsar” e percebemos que Ibraim, o noivo, pelo tom irônico do narrador e protestos do personagem, estava satisfeito com a vida de solteiro: “– Meu soberano”, diz Ibraim,

sou feliz com a proteção e as bondades de Vossa Majestade comigo. Que Deus dê ao meu tzar e benfeitor vida mais longa que a minha, é tudo quanto desejo. No entanto, mesmo que eu pretendesse casar-me, a moça e a família concordariam? O meu físico...⁶

Anteriormente, em Paris, antes da volta a Petersburgo, Ibraim já tivera contato com certa condessa e percebe como na sociedade o olhavam como raridade. Talvez por isso atuasse sem expectativas e “demoras francesas” e é aí que desperta o interesse da condessa de D.

A noção de que a natureza não o criara para ser correspondido nas suas paixões fizera com que se libertasse da presunção e de quaisquer pretensões de amor-próprio, o que acrescia de raro encanto as suas relações com as mulheres. A sua prosa era simples e solene; ele agradou à condessa de D., que estava cansada das eternas pilhérias e das alusões sutis do humor francês. Ibraim frequentava muito a sua casa. Aos poucos, ela se habituou à aparência do jovem negro e até começou a ver algo agradável naquele cabeça crespada que negrejava entre as perucas empoadas do seu salão de recepções (Ibraim fora ferido na cabeça e usava uma atadura em lugar de uma peruca). Tinha ele então 27 anos, e era alto e esbelto; mais de uma beldade o encarava com um sentimento mais lisonjeiro que a simples curiosidade, mas o desconfiado Ibraim ora não notava nada, ora via apenas faceirice.⁷

Segundo Mike Phillips, curador convidado da *British Library*, agora Púchkin aparece como uma figura capaz de usar diferentes camadas de sua identidade para criar e inspirar novos modos de ver e novas abordagens culturais. Ele conta que

5 PÚCHKIN, 1981, p. 30.

6 Ibidem, p.25.

7 Ibidem, p.5.

Púchkin, quando deixou a escola em 1814, havia estado com o último filho ainda vivo de Abraão, o irmão de seu avô Pedro. Em 1825, expressou em seus diários o desejo de ouvir dele algumas memórias de seu bisavô. E depois de uma semana voltava com uma biografia inédita de Abraão e um caderno de memórias sobre a família escritas por Pedro. E Mike Phillips contempla a seguinte possibilidade: “No entanto, mesmo com os fatos em mãos, não há evidência de que seu protagonista, Ibraim, compartilhasse as experiências do Abraão Anibal real. Talvez o racismo que envolve a personagem no romance venha da própria experiência de Púchkin”.⁸

Percebemos em Púchkin o orgulho de seu bisavô – como no romance em versos *Eugênio Onêguin*, obra que começou a escrever no exílio – na distância, o voo poético até o céu de sua África: “Chorar sob o meu céu Africano”, diz o verso na tradução por Alípio Correia de Franca Neto e Elena Vássina dos Capítulos I-IV que integram o primeiro volume do romance.⁹ E em nota de pé de página aprendemos que na primeira edição do Capítulo I havia um longo comentário autobiográfico, que é suprimido na edição de 1833. Púchkin escrevera: “o autor, por parte de mãe, é de origem africana. Seu bisavô, Abram Petróvitch Annibal, aos oito anos de idade, foi sequestrado e levado da costa africana para Constantinopla..”.¹⁰

No diálogo com essa herança o autor russo não deixa, porém, de revelar desajustes. Quando escreve sobre seu bisavô – o afilhado do tsar – na figura de Ibraim, nas feições de seu personagem revela a inadequação a um ideal europeu. Esse saber-se olhado – com afeição ou com curiosidade? Podemos de fato nos perguntar: até que ponto o autor deixa de falar memórias que possivelmente o tenham atravessado? Ibraim intuía que era para as mulheres

uma espécie de bicho raro, uma criatura diferente, estranha ao mundo, para o qual fora transportada casualmente e com o qual nada tinha em comum. Chegava até a invejar

8 PHILLIPS, s.d., tradução minha.

9 PÚCHKIN, 2019, p. 67.

10 Ibidem, p. 66-67.

peçoas que passavam despercebidas e considerava a insignificância delas uma felicidade.¹¹

Lemos, ainda:

A condessa recebeu Ibraim de modo cortês, mas sem nenhuma atenção especial, e isto o lisonjeou. Geralmente, olhava-se para o jovem negro como para um fenômeno. Rodeavam-no, bombardeavam-no com saudações e perguntas, e embora essa curiosidade viesse coberta de condescendência, assim mesmo ofendia o seu amor-próprio.¹²

No romance, Ibraim está integrado aos círculos sociais e, ao mesmo tempo, pode percebê-lo de fora, nas tensões ou exotismos colocados em evidência por seu formato de rosto, cabelos ou cor da pele.

Entre as “Reminiscências e materiais biográficos sobre Púchkin” reunidos no *Caderno de Literatura e Cultura Russa* no dossiê dedicado ao autor (2004), há o registro de um episódio do poeta russo em seu quarto em Odessa, em “excelente disposição de espírito” junto ao amigo Mouro Ali, originário da Tunísia e ex-capitão de um navio. Púchkin estava sentado sobre os joelhos de Mouro – conta o amigo Liprandi, que viajara com Púchkin à Bessarábia por nove dias, em 1821. O Mouro Ali

gostava de Púchkin, que por sua vez o tratava de corsário... Minha aparição não fez Púchkin mudar sua atitude... Púchkin elogiou-me o Mouro e acrescentou: “Sinto-me unido a ele, quem sabe, meu avô não era parente próximo de um ancestral dele?”¹³

No mesmo depoimento, Liprandi alude à insatisfação de Púchkin em Odessa, “em razão da própria sociedade que ele, ao que parece, sentia-se mais ou menos na obrigação de frequentar”. E acrescenta: “ele perdera o hábito e o gosto dos círculos aristocráticos e familiares regidos pela etiqueta”.¹⁴

11 PÚCHKIN, 1981, p.5.

12 Idem.

13 ANDRADE, Op.cit., p.152.

14 Idem.

De espelhos, olhares fora do centro, distanciamentos

Nesse universo das aparências, lembremos do conto “O Espelho”, de Machado de Assis. A alma interior e a alma exterior parecem propor um olhar presente em romances e ao longo de uma série de contos do autor. A aparência, a posição social, títulos são vistos com um distanciamento crítico. A ironia perpassa os elementos que aparecem com naturalidade no discurso das personagens. A sociedade observada por Machado é também a complexidade do indivíduo na sua constituição íntima, na subjetividade que se forma a partir de si e no encontro com o outro. Em “O Espelho – o esboço de uma nova teoria da alma humana”, uma lista do que pode ser a alma, esse outro exterior, “pode ser um fluido, um homem, muitos homens, um objeto, uma operação”:

O ofício da segunda alma é transmitir a vida, como a primeira; as duas completam o homem, que é, metafisicamente falando, uma laranja. Quem perde uma das metades, perde naturalmente metade da existência; e casos há, não raros, em que a perda da alma exterior implica a da existência inteira.¹⁵

E se reconhece que “separar ambas as instâncias é sempre uma operação ingrata, mas em caso de perigo à consideração pública, a alma exterior, terá primazia”.

Ora, em diferentes obras do autor russo podemos buscar esse olhar de viés, novos ângulos embaralhando o centro. Espelhamentos, formas de olhar, contradições. Quem é este outro que se revela no mesmo?

Em seu poema narrativo *O Cavaleiro de Bronze* (1833), Púchkin fala do sujeito esmagado pelo peso da cidade, na inundação de Petersburgo, esta cidade criada por Pedro, o Grande, o próprio Cavaleiro representado na estátua. Ali, sob o monumento de bronze, o tema do homem pequeno, o *ма'ленький челове'к*. O pobre sujeito sentindo-se culpado por dar um murro na estátua, que paira na cidade construída sobre o pân-

15 MACHADO, 2016, p. 346.

tano. A cidade-símbolo de sua perda: a sua noiva que morrera na inundação cantada no poema.

É significativo que Púchkin, apesar de lhe ter sido encomendado pelo tsar Nicolau I escrever sobre Pedro, o Grande¹⁶, dê início a outra pesquisa, sobre o cossaco Pugatchiów e a rebelião contra o poder imperial, nos Arquivos do Império. O autor dará vida ao rebelde, em seu lado nobre de “bandido” insurgente, no romance *A Filha do Capitão*, que espera publicar na sua revista literária trimestral *O Contemporâneo* (*Современник*), fundada por Púchkin em 1836. Em sua investigação, irá visitar os lugares da revolta de Pugatchiów, o cossaco com largas calças de tártaro.

Em *O chefe da estação*, conto que pertence ao ciclo dos *Contos de Biélkin*, Púchkin cria o autor fictício Ivan Petróvitch Biélkin. Esse autor-narrador anuncia logo nas primeiras linhas que o chefe da estação não é o culpado de tudo, como costumam lhe infligir. E defendendo suas dores, embaralha as expectativas sobre sua figura. E nesse conto podemos distinguir esse distanciamento, quebra de lugares fixos sobre o que se apresenta como certo. “O que é um chefe de estação? Um verdadeiro mártir de décima-quarta classe, defendido pelo seu título unicamente contra agressões corporais, e assim mesmo, nem sempre”.¹⁷ E anuncia: “Não é um verdadeiro trabalho forçado?” Para completar, o viajante descarrega nele toda a irritação pelo cansaço da viagem. Com fina ironia, o narrador exorta o leitor a perceber tudo isso para que, em vez de indignado, tenha sincera compaixão. E protesta, ainda: “a classe dos chefes de estação foi apresentada à opinião pública sob o aspecto mais falso”. De novo, essa troca dos lugares sociais: se os viajantes não querem dar ouvidos ao chefe de estação, “quanto a mim, confesso que prefiro a sua palestra às falas de algum funcionário de sexta classe, viajando a serviço”.¹⁸ E a décima quarta classe era a última na hierarquia dos funcionários públicos na Rússia tsarista. E, pronto para começar a história:

16 Cf. ANDRADE, Op.Cit., p. 132-133.

17 PÚCHKIN, 1981, p.115.

18 Ibidem, p.116.

“pode-se adivinhar facilmente que tenho amigos entre a digna categoria dos chefes de estação. Com efeito, a memória de um deles me é preciosa”, o narrador se interrompe para refletir sobre o “servo criterioso” da casa de um governador que passava por ele sem servi-lo. E como por muito tempo não pôde habituar-se a isso:

Realmente, o que seria de nós, se em vez da regra cômoda para todos *o título respeita o título*, se introduzisse em uso uma outra, por exemplo a inteligência respeita a inteligência? Que discussões não surgiriam! E por quem começariam os criados a servir a comida? Mas eu volto à minha história.¹⁹

E na história, a parábola do filho pródigo será contada, de certo modo, às avessas. A filha do chefe da estação será quem parte, e com um estranho. No entanto, não parece infeliz. Em vez de se perder, parece ter encontrado um caminho possível, ainda que com culpa, uma escolha. Os desajustes, porém, acompanham toda a narrativa. O narrador fica entre diferentes tempos: entre a lembrança da menina que conheceu na casa do chefe da estação, o encontro com o pai que lamenta a filha perdida e a descoberta do retorno dessa filha pródiga por intermédio de um menino do povoado. A cada vez, um desencaixe. O retorno da filha se dá depois de findarem quaisquer possibilidades de encontro (o pai morreu) e apreendemos, pelos ouvidos do narrador, a visão do menino – a dama tinha procurado há pouco pelo chefe da estação. O menino conta como ela seguira até o túmulo. Desceu de uma charrete, com crianças, ama, e ainda cuidou para que não faltasse ao menino uma moeda, e ao túmulo, uma cruz. No sentido que lhe atribuía o pai, essa filha não se perdeu. A perda se faz sentir no silêncio, na impossibilidade de se comunicar, de fazer a palavra chegar ao outro. Assim Púchkin rompe com o que é conhecido pelo leitor quanto à parábola do filho pródigo e nesses desencontros entre os personagens, ou de suas expectativas, o narrador segue as pistas e conta a história a partir de uma ausência. Nesse final, em que as personagens convergem para o mesmo espaço em tempos diferentes e se perdem uma das outras. E seguem suas vidas.

19 Idem.

Não seria aqui novamente esse olhar de Púchkin para o avesso das coisas? Helena Nazario chama a atenção para a minúcia com que o narrador viajante descreve os quadros na parede da casa do chefe da estação – quadros com cenas da parábola do filho pródigo. Para então observar que na “narrativa engendrada por Púchkin [...] a cada passo o leitor aguarda em vão a reprodução das cenas dos quadrinhos da parábola”.²⁰ E adiante, conclui: “O autor oferece em troca uma nova leitura, criativa e surpreendente, opondo à estética do clichê, da repetição, uma estética de oposição, de recusa da norma”.²¹

Paradoxos

Em Púchkin, Boris Schnaiderman lembra que a personagem do conto Dubróvski, ao mesmo tempo em que tranca a porta para que as pessoas não saíssem do celeiro incendiado, sobe no telhado e se arrisca para salvar o gato. Desse gesto acena para um terreno do humano a que seremos apresentados em Dostoiévski. Também Ralskólnikov de *Crime e Castigo* guarda uma centelha do reflexo de Hermann em *A Dama de Espadas*, de Púchkin, ele diz.

Basta ler, por exemplo, o episódio do incêndio da casa de Dubróvski, na novela do mesmo nome, aquele episódio em que o ferreiro Arkhip, que trancou a porta da casa incendiada, a fim de não escaparem dela os funcionários ali instalados, e que, no entanto, arrisca a vida, ao salvar um gato sobre o telhado em chamas, para constatar que há em Púchkin uma compreensão da complexidade dos caracteres humanos que já prenuncia Dostoiévski.²²

Curiosamente, podemos buscar essas contradições em diferentes obras do poeta russo, como em seu narrador Biélkin no inacabado “A história do povoado de Goriúkhino”, cujos fragmentos reunidos foram publicados após a sua morte. Atentemos para este trecho da viagem de retorno de Biélkin ao seu pequeno povoado:

20 NAZARIO, 2004, p.83.

21 Ibidem, p.84.

22 SCHNAIDERMAN, 1981, p.1.

Apesar da natureza tranquila do meu caráter, a impaciência para ver o local onde passara os meus melhores anos apoderou-se de mim de tal modo que a todo instante apressava o meu cocheiro, ora prometendo-lhe dinheiro para vodka, ora ameaçando-lhe com uma surra; e como era mais cômodo empurrar-lhe as costas do que tirar e desamarrar o saquinho de dinheiro, confesso que bati nele umas três vezes, coisa que nunca havia me acontecido, pois a classe dos cocheiros, nem eu mesmo sei por que, é por mim particularmente querida.²³

Assim, Púchkin instaura quebras, ironias, disparates de ações. Há um episódio no drama histórico *Boris Godunov*, cena do personagem Nikolka, chamado Idiota, a quem as crianças roubam um copeque, que o pobre acabara de ganhar – “Levaram o meu copeque; ofenderam o Nikolka!” clama ao tsar Boris que deixava a Catedral: “Boris, Boris! As crianças ofenderam Nikolka” e pede que mande degolar as criancinhas como fez com o pequeno tsarévitch. Diante da acusação contida na súplica, o boiardo que acompanha o tsar quer enxotá-lo dali, no que Boris intervém: “Deixem-no. Reza por mim, pobre Nikolka”. E após a saída do tsar, o Idiota contradiz a própria súplica: “Não, não! É proibido rezar pelo tsar Herodes. A Mãe de Deus não permite”.²⁴

Púchkin no caminho fundador, em diálogo com o seu tempo, e provocando seu tempo, vai às feiras colher a fala popular, pregões de vendedores, “ladainhas de mendigos, profecias de loucos mansos, imprecações e pragas de bêbados e prostitutas, maldições e esconjuros de velhos crentes, as variantes da linguagem falada pelos camponeses”.²⁵

Púchkin e a língua russa vulgar, da plebe, não ao classicismo, ao eslavo eclesiástico, tão discutido em suas relações com o russo, na poesia fará o verso branco, inova a estrutura do poema, oscila para a prosa (“descer à prosa/humilde prosa”),²⁶ na conversa com o leitor as digressões, interrupções na história do poema.

23 PÚCHKIN, 2010, p.109.

24 PÚCHKIN, 2007, p.115.

25 ANDRADE, Op.cit., p.128.

26 PÚCHKIN, 2010, p.114.

Ao observar a quebra de expectativas no conto “O Chefe da Estação”, Helena Nazario refere-se à estratégia de desautomatização do leitor por Púchkin em seu romance em versos *Eugênio Onêguin*: “É famosa a citação dos versos do *Evguéni Oniéguin*, em que Púchkin se refere com escárnio à automatização do leitor em relação ao procedimento: ‘O leitor já espera a rima rosas / Aí está, tome-a, segure-a, rapidamente’”.²⁷

A tradução de *Onêguin* já citada aproxima o leitor do sabor dessa ironia no texto de Púchkin: no funeral do tio “Cada um, pope ou conviva, junto/Comeu, bebeu e saiu de cena. / Com ar de que valera a pena”.²⁸ O narrador dá o tom do espaço social e o tédio de Onêguin, que já tinha sido apresentado ao mundo da aristocracia russa:

Eis meu Onêguin livremente,
Cabelo em corte o mais recente,
Trajado de *dandy* londrino –
E enfim viu o círculo grã-fino²⁹

Na descoberta da escolha de palavras em cada verso não se pode deixar aqui de cotejar com o original pelo menos os dois últimos versos “Как *dandy* ло́ндонский оде́ть – / И наконё́ц уви́дел све́т”. E logo adiante: “Que mais se quer? O mundo viu (Свет реши́л) / Que tinha brilho e era gentil (Что он у́мен и о́чень мил)”.³⁰

Ora, no mundo das aparências, fica decidido assim: “Que mais se quer?” E no campo, após o funeral do tio, Onêguin se entedia. O narrador com agudeza contrapõe: “Nasci pra ter vida de paz”, e “... *far niente* me é a lei mais certa”.³¹ E aponta para Onêguin “Por dois dias foi nova a paisagem / Com os prados em isolamento, / O bosque escuro e sua friagem, / O murmur do riacho lento; / Já no outro, bosque, monte e prado/ Não lhe causavam mais agrado”.³² E para si: “Me apraz mostrar

27 NAZARIO, Op.cit, p. 83.

28 PÚCHKIN,2019, p.69.

29 Ibidem, p.23.

30 Ibidem, p. 22-23.

31 Ibidem, p. 71.

32 Idem.

a diferença / A toda hora entre Onêguin e eu [...] Como se não nos fosse dado/ Fazer agora um longo poema / sem ter senão a nós por tema”.³³

Esse narrador que se revela e nos leva para onde quer. Ele para, volta, se despede, comenta. Haroldo de Campos observa em *Eugênio Onêguin* a “‘bravura’ com que o poeta se propõe empecilhos e dele se safar”, e como faz “do jogo da linguagem o principal fator de ‘suspense’ e interesse da narração”.³⁴ E cita Chklóvski quando este se volta a Onêguin para tomá-lo como exemplo ao escrever sobre “romance paródico”, em sua *Teoria da Prosa* – Chklóvski afirma como entrecho (*siujét / сюжет*) na obra de Púchkin não o romance de amor com Tatiana, mas as intervenções, digressões do narrador que interrompem o material fabular. E de modo a oferecer ao leitor brasileiro “uma ideia da empreitada de Púchkin, devoto – como nosso zombeteiro e cético Machado – de Laurence Sterne”,³⁵ Haroldo de Campos propõe imaginar Machado de Assis “compondo em versos seu irresolvido *Dom Casmurro*, cuja principal personagem”, ele diria, “é não Capitu, mas o capítulo. Esse capítulo gaguejante, antecipador e antecipado, interrompido, suspenso, rememorado”.³⁶

Na tradução, a ironia se revela na escolha de palavras como “enfim viu o círculo grã-fino”³⁷ (o jogo com *sviet / свет*), quando Onêguin finalmente vê a luz é apresentado ao mundo, nos versos acima. Escolhas que marcam o justo espírito puchkiniano: “Mas há uma natureza doida”, e também “da biblioteca do tihoso”. Aí vemos a linguagem límpida, frases curtas, e o jogo que atravessa cada verso. Não à toa o poeta e romancista Boris Pasternak entrega a pena ao seu personagem Jivago, que escreve:

Dentre tudo que é russo, o que eu atualmente mais gosto é do espírito infantil de Púchkin e de Tchékhov, da despreo-

33 Ibidem, p.73.

34 CAMPOS, 2004, p.63.

35 Ibidem, p. 64.

36 Idem.

37 PÚCHKIN,2019, p. 23.

cupação acanhada de ambos diante de coisas tão turbulentas, tais como o fim último da humanidade e a sua própria salvação.³⁸

Elena Vássina (2018) observa as diferentes traduções de Boris Schnaiderman. E distingue em seu trabalho escolhas reveladoras da escrita de Púchkin:

Por exemplo, na edição de “A dama de espadas” de 1981, determinada frase teve apenas uma palavra alterada: em vez de “Meu avô estava em franca rebelião, passamos a ler “Meu avô estava em franca revolta”. Certamente, a palavra “revolta” é mais apropriada ao estilo puchkiniano e soa melhor no contexto da obra.³⁹

Em “Púchkin – a poesia da gramática”, que se encontra no dossiê dedicado ao autor no Caderno de Cultura e Literatura Russa, Haroldo de Campos ressalta:

quando Maiakóvski, no seu poema dedicado ao “Jubileu” de Púchkin, passado o primeiro momento de irritação futurista contra os “generais clássicos”, convida o autor de *Evguiéni Oniéguin* a descer do pedestal de sua estátua e a participar com ele da revista *LEF* e da composição de poemas-cartazes de agitação

Se você
 fosse vivo,
 eu o faria
co-redator da *LEF*,
 e seria capaz
de confiar-lhe
 até
 a poesia cartaz.
Mostrava como se faz:
 – e zás! –
 com esse estilo,
não duvido
 você aprenderia!

não está senão rendendo um tributo de reconhecimento à extraordinária contribuição do “Africano”, o orgulhoso bisneto do “Negro de Pedro, o Grande”, à renovação das letras russas.⁴⁰

38 PASTERNAK, 2017, p. 316.

39 VÁSSINA, Op.cit., 2018.

40 CAMPOS, Op. cit., p. 66-67.

E Haroldo ilumina:

Na imprevisibilidade das chamadas ‘rimas maiakovskianas’, na abolição de fronteiras entre verso e prosa que os seus poemas acabam propondo, na variedade rítmica e entonacional de sua dicção trepidante [...] em tudo isso Maikóvski parece estar reconhecendo a percussão de um *miglior fabbro*: Aleksandr Serguéievitch Púchkin.⁴¹

E o verso de Maikóvski reverbera: “Nós dois / contra o lirismo, / baioneta calada, / buscamos / a nudez / da palavra precisa”.⁴²

Em direção ao outro. A inabarcável Rússia. Uma travessia. O gorro do poeta persa.

Contemporaneamente às diferentes questões de etnia e migrações, podemos ver Púchkin com as marcas de sua identidade plural como alguém capaz de fazer aparecer novas nuances e de promover aberturas. No texto “Viagem a Arzrum”, Púchkin relata sua viagem ao Cáucaso e as diversas fronteiras na vastidão dessa travessia repleta de transições entre o ocidente e o oriente.

Ao final da travessia ao longo dos desfiladeiros do rio Térek, a transição instantânea do Cáucaso ameaçador para a Geórgia, o ar do sul, vales luminosos, as aldeias de terra queimada pelo calor. Até a terra ressecada dar lugar às planícies verdes e frescas da Armênia, na estrada rumo a Pérsia e Turquia. No céu, a montanha nevada de dois cumes – o Ararat, a montanha bíblica. E bem mais próximo, o riacho que deveriam atravessar. O Arpatchai – que demarcava a fronteira com as terras turcas. E, para Púchkin, esse rio valia tanto quanto o Ararat, porque desde menino seu sonho mais querido era o de viajar, mas nunca “escapara dos limites da inabarcável Rússia”.⁴³ Finalmente, cruzaria até o outro lado. Ele escreve: “alegre, avancei

41 Idem.

42 MAIAKÓVSKI, 1983, p.97.

43 GOMIDE, 2011, p.64.

pelo rio sagrado, e o fiel cavalo me levou para a margem turca”. No entanto, é frustrado em sua travessia – “essa margem já havia sido conquistada: eu ainda me encontrava na Rússia”.⁴⁴ E seguirá em direção à cidade turca de Arzrum nos embates finais da campanha de 1829 contra os turcos.

Ora, sua viagem “abrange fronteiras diversas” e ele se apropriou do exterior que estava à mão, conforme lemos na apresentação que precede o relato de Púchkin na *Nova Antologia do Conto Russo* organizada por Bruno Gomide, onde revela: “dotado de uma capacidade ímpar de recriar gêneros literários ocidentais, o cosmopolita Aleksandr Serguêievitch Púchkin (1799-1837) nunca viajou para a Europa – e nos dois aspectos possui semelhanças com Machado de Assis”.⁴⁵ E além da capacidade de recriar gêneros literários ocidentais e nunca ter ido à Europa, destaca outro aspecto em que o autor russo se assemelha a Machado: com este “compartilha também o proverbial ‘salto’ de qualidade em relação à respectiva produção literária nacional existente até então”.⁴⁶

O texto seria a “reelaboração – artística – de um relato de viagem que nem sempre é apresentado no rol da prosa de ficção de Púchkin”⁴⁷, escreve Bruno Gomide. E na escolha do texto para compor a antologia está a sugestão de se pensar as “possíveis orientalizações das periferias russas”.⁴⁸

No espaço de negociações, aberturas, no caminho até o *outro*, um episódio se faz notar: o encontro de Púchkin com a comitiva que conduzia o poeta persa da corte, Fazil-Khan. Conta como a princípio não o levava a sério pelo gorro que esse poeta usava, e reflete sobre o engano de sua percepção quando o persa lhe responde com cortesia e sobriedade:

[...]com a ajuda do tradutor, comecei a fazer uma saudação grandiloquente à maneira oriental; mas qual não foi minha vergonha quando Fazil-Khan respondeu à minha descabida engenhosidade com a cortesia simples e inteligente de uma

44 Idem.

45 Ibidem, p.39.

46 Idem.

47 Ibidem, p.17.

48 Ibidem, p. 16.

pessoa digna! Esperava ver-me em Petersburgo; lamentava que nosso encontro fosse tão breve e assim por diante. Envergonhado, fui obrigado a abandonar o tom importante e zombeteiro e descer às frases europeias habituais.⁴⁹

Decidido a nunca mais julgar alguém por sua veste, lança o detalhe de sua reflexão sobre o gorro persa (a *papakha*): “De agora em diante, não julgarei um homem por sua *papakha* de carneiro e suas unhas pintadas”.⁵⁰ A possibilidade de se modificar no choque com o outro e deixar que esse embate se revele no texto traduz uma escuta. E é significativo que permaneça na reescritura do texto, quando decide revelar suas anotações, que serão publicadas sete anos depois da viagem, apenas em 1836. Na reescrita do texto a aparição do detalhe se mantém, não é riscada da narrativa. E me pergunto sobre as tensões no texto, onde algo se modifica ou se revela na relação ao outro.

Essas formas diferentes de olhar têm expressão significativa na escrita de Púchkin. E são essas formas que pretendo buscar (e mais adiante, neste estudo, em passagens de diferentes obras).

Em sua despedida de Arzrum, então “considerada a principal cidade da Turquia asiática”⁵¹ e por onde passavam as principais rotas terrestres de comércio entre a Europa e Oriente, o autor se depara com a peste. E suas reações entre repulsa e curiosidade são narradas de modo a mais uma vez desconstruir uma identidade fixa e espantar-se. Esse narrador em seu testemunho de viagem faz aparecer o que não percebera antes a respeito dos seus próprios limites, contornos, fronteiras. Em espelhamentos, colisões. Que o autor-narrador atente a isso é algo que pode ser lançado como pergunta. Essas marcas de alteridade poderiam não estar presentes. Que exista a escolha em contá-las, percebê-las no ato da escrita, mostra-nos Púchkin em mais uma fenda, abertura, nas travessias até o outro.

Terminados os embates da campanha do império russo contra os turcos, tem-se notícia da peste que assolava a re-

49 Ibidem, p. 52

50 Idem.

51 Ibidem, p. 79.

gião. Púchkin confessa: “Imediatamente pensei nos horrores da quarentena e decidi abandonar o exército naquele mesmo dia⁵². Escreve:

A ideia da presença da peste é extremamente desagradável para quem não está acostumado. Com desejo de apagar essa impressão, fui passear pela feira [...] de repente alguém bateu em meu ombro. Olhei ao redor: atrás de mim havia um mendigo horrível. Estava pálido como a morte [...] a ideia da peste passou por minha imaginação outra vez. Empurrei o mendigo com um asco indescritível e voltei para casa extremamente descontente com o meu passeio.⁵³

Podemos nos perguntar se se aborreceu com o passeio ou com o próprio gesto. E quando relata que “no entanto, a curiosidade venceu; no dia seguinte me dirigi com um médico ao campo onde se encontravam os infectados”⁵⁴ estaria, mais do que curioso, desejoso de confrontar a “imaginação” da peste com a experiência da visão da peste? De novo a “palidez” aparece em primeiro plano quando lhe trazem um doente, o que se vê é a cor que falta: “estava extraordinariamente pálido e cambaleava como um bêbado”.⁵⁵ E sua atenção se dirige aos homens que levavam o outro doente até a tenda: “voltei a atenção a dois turcos que o carregaram pelos braços”. É quando Púchkin, protegido na direção do vento, admite que ficou envergonhado por seu “acanhamento europeu” diante da doença, ante a indiferença dos dois turcos.

Volto a um trecho do relato que revela essa qualidade de distanciamento das coisas. Ainda no acampamento, depois da tomada de Arzrum, quando os representantes turcos já entregavam a chave da cidade, em meio à rendição e à lida com os grupos revoltosos dá-se a conversa entre os generais e um dos paxás aprisionados. Este paxá, ao se inteirar de que ali estava um poeta, surpreende Púchkin com uma saudação oriental, da qual o autor toma nota:

52 Ibidem, p. 83.

53 Ibidem, p. 84

54 Idem.

55 Idem.

Abençoada seja a hora em que encontramos um poeta. O poeta é irmão do dervixe. Ele não possui nem pátria, nem bens terrenos; e enquanto nós, pobres, nos preocupamos com glória, poder e tesouros, ele está lado a lado com os reis da Terra e é por todos reverenciado.⁵⁶

Púchkin assinala no texto: “a saudação oriental agradou a todos”. Para, no entanto, registrar cena significativa:

Ao sair da tenda, vi um jovem seminu, com um gorro de carneiro, uma vara na mão e com um odre (*outre*) nos ombros. Ele gritava a plenos pulmões. Me disseram que era meu irmão, um dervixe, que viera cumprimentar os vencedores. Enxotaram-no a duras penas.⁵⁷

E de novo um gorro aparece, o gorro de carneiro, não no poeta, mas em seu irmão dervixe. Irmão expulso, e seu grito silenciado a duras penas. Nessa relação de espelhamentos, reflexos, revela-se o outro lado, o poeta puxa a linha desse gorro e o desfia, busca o seu avesso. O lado do avesso onde aparecem os rastros. Cena expressiva lançada no ar, ao final do capítulo. Como se no mundo o lugar do poeta não fosse algo tão reverenciado assim. Também ele, um dia, teria que pagar por insistir na sua liberdade escrita a plenos pulmões.

Enfim, na travessia terá encontrado o poeta persa, o paxá turco e o dervixe, e também cossacos, cazaques, nogais, tártaros, ossetas, calmucos, iazidi... e a estes últimos perguntará se de fato reverenciam Satanás.

Às minhas perguntas, respondeu que os boatos de que os iazidi adoram Satã são pura invenção; eles acreditam em um único Deus; que por sua lei, é verdade, amaldiçoar o diabo é considerado indecoro e vil, pois agora ele é infeliz, mas com o tempo pode ser perdoado.⁵⁸

E Púchkin fica tranquilo com sua explicação. A literatura aproxima olhares que viram o mundo pelo avesso.

56 Ibidem, p. 78.

57 Idem.

58 Ibidem, p. 70.

Ao longo da História, omissões, branqueamentos

Púchkin, na literatura russa, neste mundo de deslocamentos, migrações, é capaz de acolher o outro. É quando o leitor à margem percebe que ele diz a sua voz, a sua letra, pois o que disse na letra era de um lugar obtuso, não do centro, e então se torna *outro* como ele também. Instaura a dúvida e no disparate de ações de suas personagens é fonte para um autor como Dostoiévski trabalhar a complexidade da alma humana. E Machado, na literatura brasileira, suas personagens no olhar para as convenções, o distanciamento que aponta a máscara social, o contar em silêncios, a forma do conto que não conta e apenas sugere. Intriga o leitor e o chama à cena. Machado, leitor dos russos. Machado negro. Púchkin negro. No alfinete, na trama, na ponta do lápis, a crítica, a dúvida, a pergunta. E é preciso perguntar, sempre.

Ora, em 2018, mais uma foto de Machado de Assis foi descoberta. Publicada originalmente em 25 de janeiro de 1908 na revista semanal argentina *Caras y Caretas*, a foto do escritor foi redescoberta pelo pesquisador independente Felipe Pereira Rissato. De acordo com Rissato, o retrato era desconhecido – e trata-se, possivelmente, do último do autor.

No caso brasileiro, em Machado o branqueamento se dá não apenas nas gravuras, mas também nos silenciamentos, nessa ausência de referências à sua etnia. Aspectos importantes eram convenientemente deixados de lado. Com a literatura nas escolas estudadas de forma a memorizar dados e datas, muitas vezes Machado em fotos onde o branqueamento é notório.

Em artigo de João Cezar de Castro Rocha para a revista *Veja* logo após a descoberta dessa última foto de Machado, lemos:

Um mês após a morte do escritor, ocorrida em 29 setembro de 1908, o crítico José Veríssimo, grande amigo de Machado, escreveu um elogio no *Jornal do Commercio*, incluindo a sentença: “Mulato, foi de fato um grego da melhor época, pelo seu profundo senso de beleza, pela harmonia de sua vida”. Outro amigo dileto, o Embaixador Joaquim Nabuco,

reagiu com rispidez numa carta nada diplomática: “Eu não teria chamado o Machado mulato e penso que nada lhe doeria mais do que essa síntese (...). O Machado para mim era um branco, e (...) quando houvesse sangue estranho, isso em nada afetava a sua perfeita caracterização caucásica. Eu pelo menos só vi nele o grego”.⁵⁹

E João Cezar comenta, ao final:

Estampada na revista argentina *Caras y Caretas*, no ano de sua morte, o Machado de corpo inteiro é um homem evidentemente preto. Perfeitamente trajado, a barba e o bigode irretocáveis, apresentado como “presidente de la Academia de la Lengua Brasileña”, ainda assim, ou por isso mesmo, esse instantâneo afro-brasileiro rompe com o modelo ático legado à posteridade.⁶⁰

Esse modelo “atenuante” das raízes negras de Machado por seus pares esbarra em processo semelhante em Púchkin até as novas descobertas. Segundo o artigo de Serge Schmemann para o *The New York Times*,⁶¹ escrito em La Fère, França – exatamente onde Abrão Anibal se graduou, na academia de artilharia real – a tese do historiador Dieudonné Gnammankou, ele mesmo de Benin, especialista da diáspora africana na Europa e eslavófilo, causou um impacto na Rússia. Raízes na África negra, diria Gnammankou, pareceriam menos aceitáveis que raízes no antigo império cristão da Etiópia. O que Boris Schnaiderman ressalta em sua pesquisa sobre a recepção de Púchkin pelos historiadores em seu “Prefácio” a *Dama de Espadas* comentado por Elena Vássina: os traços que o poeta russo deixou do orgulho de sua etnia podem ter sido omitidos. De novo, ecoa a questão – como “conceber que um negro desempenhasse papel tão importante e fosse um antecessor direto do poeta nacional dos russos”.⁶²

É interessante observar que inicialmente se pensava o bisavô Púchkin como abissínio. O Império Etíope, também conhecido como Abissínia, ocupou os atuais territórios da Etiópia e

59 CEZAR, 2018.

60 Idem.

61 SCHMEMANN, 2010.

62 SCHNAIDERMAN, 1999, p.10.

da Eritreia. Mas o único fato conhecido foi que o próprio Abrão Anibal contou numa carta à filha de Pedro, o Grande, a imperadora Elizabeth, que ele era da cidade de Lagon. E o historiador Gnamankou, em 1995, chegar à conclusão de que Lagon era Logone, a capital do antigo Kotoko, reino de Logone-Birni ao sul do lago Chad, atualmente ao norte de Camarões.

Lembro-me de quando, ainda na graduação em Letras na UERJ, bolsista de iniciação científica orientada pela Professora e Pesquisadora Cida Salgueiro, visitei o Centro Cultural José Bonifácio, na Gamboa, no Rio de Janeiro, para encontrar-me com Conceição Evaristo. Durante nossa conversa, ela me mostrou uma imagem que revelava o Machado de Assis negro. Nos últimos anos, não cessam os esforços de pesquisadores como Eduardo de Assis Duarte na recepção de Machado, e marco importante foi o lançamento em 2011 de sua Antologia crítica em quatro volumes *Literatura e afrodescendência no Brasil*. Como organizador, revê o conceito de cânone não apenas pela própria elaboração da antologia, incluindo autores e autoras que construíram espaços independentes para sua escrita, mas também pela inserção de autores canônicos como Machado de Assis, revendo a forma de sua recepção. As margens aproximando-se do centro e operando ali uma desconstrução, revelando os acidentes, riscos então apagados, desses abrandamentos que escondem e não negociam fronteiras, erigem muros para não acolher a diversidade das margens em seu tráfego cultural.

Importante, nessa perspectiva, ainda outra questão. Nos últimos anos Machado foi relido de forma a revelar que sim, voltou sua atenção e crítica ao passado escravagista. Para tanto, com esse novo olhar, a leitura do conto “Pai contra mãe” que fala da escravidão. Publicado após a abolição da escravatura, aponta, no entanto, para um período anterior, revelando um sistema cruel em cada espaço que ocupa, nos diferentes graus de poder. No conto, o caçador de escravos já quase não tem trabalho, escasseavam os negros fugidos. Em vez de capitão do mato, ele é um trabalhador pobre, com família, que pensa

no filho que terá de abandonar, caso não ganhe algum dinheiro. Este é o pai a que se refere o título do conto. A mãe, descobrimos, é a escrava fugitiva, que está grávida. Ela já tinha escapado havia algum tempo, e parecia estar tranquila à luz do dia, quando é avistada pelo caçador. Faltava pouco para esta mãe dar à luz. No confronto entre os dois, pai e mãe, podemos pensar que está em xeque a quem pertence o direito à felicidade. E até que ponto não fica a pergunta – questão atual em nosso país – sobre quem tem o direito à vida. Na hipocrisia dos lugares sociais, na ironia do encontro, a condição trágica do negro (que na época histórica, ainda que tenha recebido a alforria, é privado de direitos e espaços). Na violência da captura, a mãe perde a criança, e Machado termina o conto com a frase – “Nem todas as crianças vingam” – seca e cruel, aponta o cinismo de uma sociedade partida. Onde, se você está do lado errado, o mundo não estará a seu favor.

Machado nasceu em 1839, na cidade do Rio de Janeiro, no Morro do Livramento, dois anos após o falecimento de Púchkin. Passou a infância entre a casa pobre dos pais e a casa rica da madrinha de batismo, Dona Maria José de Mendonça, viúva de um senador. Com a morte da mãe e, depois, do pai, ficou com sua madrastra negra, Maria Inês. Para sobreviver, ela fazia quitutes, que ele vendia pelas ruas. Ainda adolescente, estudou francês ao frequentar a casa de Mme. Gallot. Pensando em Machado afrodescendente, revemos constantemente o corpo da literatura negra ou afro-brasileira que assim se coloca de modo a existir, sem esperar por uma “autorização”. As vozes nessas linhagens que se reinam e se reinventam também surgem a cada novo esforço em repensar o cânone, o já estabelecido.

Machado de Assis é relido em sua crítica a um passado escravagista por pesquisadores como Eduardo de Assis Duarte. Maria Nazareth Soares Fonseca assinala: Duarte “identifica a posição irônica de Machado de Assis contra os senhores de escravos e a exposição crítica dos mecanismos utilizados pelas elites para prolongar os benefícios advindos da escravidão”⁶³

63 DUARTE, 2011, p. 256.

os quais “tornam-se evidentes em sua literatura, que também se empenhou em apontar os desmandos dos senhores de escravos e a situação de penúria vivida pelos africanos e seus descendentes no Brasil”.⁶⁴

Referindo-se ao conto “Pai contra mãe”, Duarte irá refletir como Machado reconstrói a memória da escravidão. E isso com um narrador que se identifica “não com a classe social que ele critica, mas sim com os irmãos vítimas do sistema escravocrata. E mostra como o conto desafia a voz que tenta atenuar o processo violento da escravidão no Brasil”.⁶⁵

Ora, se virmos o começo do conto, fala-se das máscaras que infligiam aos escravos para lhes tapar a boca e curar-lhes o alcoolismo. A máscara de folha de Flandres com três buracos, dois para ver e um para respirar. Cada frase traz a ironia no que expõe a crueldade como se fora algo bem comum. Abandonado o vício, “perdiam a tentação de furtar, porque geralmente era dos vinténs do senhor que eles tiravam com que matar a sede, e aí ficavam dois pecados extintos, e a sobriedade e a honestidade certas”.⁶⁶ A cada nova frase mais um escavar afiado, seco e pleno de ironia. “Era grotesca a tal máscara, mas a ordem social e humana nem sempre se alcança sem o grotesco, e alguma vez o cruel”.⁶⁷ Muito naturalmente aprendemos que as máscaras podiam ser compradas à vontade nas lojas. E o narrador anuncia num corte: “Mas não cuidemos de máscaras”.

E havia o ferro para o pescoço, usado para conter os “escravos fujões”, ao que o narrador de Machado observa: “há meio século, os escravos fugiam com frequência. Eram muitos, e nem todos gostavam da escravidão”. O narrador nos faz estranhar o fato de que houvesse uma ou outra fuga eventual, e reflete: “Sucedia ocasionalmente apanharem pancada, e nem todos gostavam de apanhar pancada”.⁶⁸ Os comentários desse

64 Idem.

65 FUENTES, 2012, p. 92.

66 RUFFATO, 2010, p. 59.

67 Idem.

68 Ibidem, p.60.

narrador parecem criar outro plano de leitura, o tom do absurdo, que evidencia parte de nossa história, da formação do país.

Aqui a necessidade de se repensar o cânone em suas marcas de alteridade. O Brasil à luz do escurecimento, “onde a negritude não se separa das vozes que compõe ou narram a nação, mas vem como autocelebração, como memória e como futuro de um componente africano que se insere no contexto contemporâneo brasileiro”.⁶⁹

Como escreve Maria Aparecida Andrade Salgueiro, no artigo “Literature, Written Art and Historical Commitment: From Cadernos to Conceição Evaristo”, a noção de cânone vem ela mesma sendo discutida:

“Num momento histórico em que o termo ‘globalização’ é ainda debatido, lutas e rebeliões nacionalistas se impõe, e a ideia de ‘nação’ de acordo com parâmetros tradicionais é altamente questionada, era de se esperar que a noção de cânone também fosse desafiada.”⁷⁰

Assim, repensar o cânone em seu diálogo com o contemporâneo. Em cada palavra para escurecer a folha, um novo Púchkin. Machado em mais uma casa. A estátua de Púchkin em Asmara, Eritreia. E na Etiópia. E enfim Logone-Birni, Camarões. Púchkin me faz procurar no mapa. O lago Chad. E a memória fala de outro encontro, este em novembro do ano passado, quando na primeira noite nas ruas de Moscou, no caminho para o teatro, de repente Púchkin, sua estátua na Tverskaia aparece diante de mim. Ainda não planejava os trajetos, chegara na véspera debaixo de chuva e inesperadamente ali estava o poeta, sobre seus ombros a lua e todo o céu de Moscou. No mesmo chão por onde andou Dostoiévski em seu discurso da Praça Púchkin. Esse poeta que os russos sabem de cor. E, de fato, quando voltei durante o dia à mesma praça, encontrei o menino com seu avô que lhe levava para conhecer o poeta. Era novembro, fazia frio, havia poucas pessoas, conversamos e o

69 FUENTES, Op. cit., p. 92.

70 SALGUEIRO, 2011, p.9, tradução minha. “At a historical moment when ‘globalization’ is still much talked about, when nationalist rebellions and struggles succeed, when the very notion of ‘nation’ according to traditional parameters is strongly questioned, it is not surprising that the notion of ‘canon’ is also being challenged.”

pequeno Kiril me falou um poema de Púchkin. Esquecia-se de uma parte, depois lembrava. Na despedida, eu contei que era do Brasil, passou um tempinho e eles voltaram. O avô disse: então ele vai declamar para você outro poema. Kiril não falava sem pensar, enxergava as palavras. E foi aí que perguntei seu nome. Devia ter uns sete anos. E fico pensando quantas coisas não acontecem através dos séculos. Naquela praça. E passo pelo Catete onde há um pedaço de mármore e onde se lê sobre Machado de Assis. Paro em rito de leitura, nesse lugar sem pouso, esquina. E penso nas ruas e como a literatura escreve a cidade, e na importância de narrativas culturais que possam asilar, receber, nesse universo de recusas, o outro. Para habitar o poema, a linha, o livro, a praça.

Referências bibliográficas

ANDRADE, Homero Freitas de. "Dossiê Púchkin". In: *Caderno de literatura e cultura russa*. Curso de Russo/ Departamento de Letras Orientais/ FFLCH/ USP. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004, pp. 27-235.

ASSIS, M. *Obra completa*. Org. Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1985.

ASSIS, M. *Contos / Uma Antologia*. Seleção, Introdução e Notas de John Gledson. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

CAMPOS, Haroldo de. "Púchkin, a poesia da gramática". In: *Caderno de Literatura e Cultura Russa*. Curso de Russo/ Departamento de Letras Orientais/ FFLCH/ USP, São Paulo, março 2004, n.1, pp. 61-68.

DUARTE, Eduardo de Assis (org.) *Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica*. Belo Horizonte: EdUFMG, 2011. 4v.

FUENTES, Susana. "Outros viram também. Uma experiência do olhar em 'Re(considerando) a negritude em (con)textos contemporâneos afro-brasileiros' de Antonio D. Tillis". *Revista The Publication of the Afro-Latin/American Research Association (PALARA)*, n. 17, Hanover, New Hampshire, outono, 2013, pp. 87-96. GOMIDE, Bruno Barretto (org.) *Nova Antologia*

do Conto Russo (1792-1998). São Paulo: Editora 34, 2011.

MAIAKÓVSKI, Vladímir. "Jubileu" Tradução de Haroldo de Campos. In: _____. *Maiakóvski, poemas*. São Paulo: Perspectiva, 1983. pp. 95-103.

NAZARIO, Helena. "Humor e Irreverência na Prosa de Púchkin". Em: *Caderno de Literatura e Cultura Russa*. Curso de Russo/ Departamento de Letras Orientais/ FFLCH/ USP. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004. pp. 77-84.

PASTERNAK, Boris. *Doutor Jivago*. Tradução do russo Sonia Branco, tradução dos poemas Aurora Fornoni Bernardini. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

PHILLIPS, Mike. "Black Europeans. Alexander Pushkin (1799-1837)". The British Library, Galeria Online. s.d. Disponível em: <https://www.bl.uk/onlinegallery/features/blackeuro/pdf/pushkin.pdf> Acesso em: 21/04/2020.

PÚCHKIN, Aleksandr. *Boris Godunov*. Tradução, notas e posfácio de Irineu Franco Perpetuo. São Paulo: Editora Globo, 2007.

PÚCHKIN, Aleksandr. *A Dama de Espadas*. Tradução de Boris Schnaiderman. São Paulo: Max Limonad, 1981.

PÚCHKIN, Aleksandr. *Eugênio Onêguin – Um Romance em Versos*. Tradução de Alípio Correia da Franca Neto e Elena Vássina, v.1. Edição bilíngue. São Paulo: Ateliê Editorial, 2019.

PÚCHKIN, Aleksandr. *Noites egípcias e outros contos*. Organização e tradução de Cecília Rosas. São Paulo: Hedra, 2010.

PÚCHKIN, Aleksandr. "Viagem a Arzrum: durante a campanha de 1829". Tradução de Cecília Rosas. In: GOMIDE, Bruno Barretto (org. e apresentação) *Nova Antologia do Conto Russo (1792-1998)*. São Paulo, Editora 34, 2011. p 39-85.

ROCHA, João Cezar de Castro. "O que mostra uma imagem recém-descoberta de Machado de Assis - Fotografia resgata dado atenuado deliberadamente em sua iconografia: a pele negra", *Revista Veja*, 08 jul. 2018. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/entretenimento/o-que-mostra-uma-imagem-recem-descoberta-de-machado-de-assis/> Acesso em: 20/04/2020

RUFFATO, Luiz (Organização, prefácio e seleção). *Questão de Pele*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2010.

SALGUEIRO, Maria Aparecida Andrade. "Literature, Written Art and Historical Commitment: From *Cadernos* to Conceição Evaristo". IN: TILLIS, A. D. (Org.) *(Re)Considering Blackness in Contemporary Afro-Brazilian (Con)Texts*. v.1 Nova Iorque: Peter Lang, 2011., pp 7-26.

SCHMEMANN, Serge. "Of African Princes and Russian Poets" *The New York Times*, La Fère, France, 12 nov. 2010. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2010/11/13/opinion/13iht-eds-chmemann.html?auth=link-dismiss-google1tap> Acesso em: 20/04/2020

SCHNAIDERMAN, Boris. "Nota do Tradutor". In: PÚCHKIN, Aleksandr. *A Dama de Espadas*. São Paulo: Max Limonad, 1981, pp. 1-2.

SCHNAIDERMAN, Boris. "Prefácio". In: PÚCHKIN, Aleksandr. *A dama de espadas. Prosa e poemas*. São Paulo: Editora 34, 2006. pp. 7-15.

VÁSSINA, Elena. "Boris Schnaiderman e Aleksander Púchkin: dois iniciadores". *Literatura e Sociedade*, v. 23, n. 26, 30 jul. 2018, pp. 56-67.

Recebido: em 26/04/2020

Aceito: em 30/05/2020

Publicado: em junho de 2020

Ironia e seriedade no romance russo: anotações para ler Dostoiévski sob o ponto de vista de Kierkegaard¹

Jimmy Sudário Cabral*

Resumo: O artigo considera que as análises de Kierkegaard da ironia romântica carregam um potencial crítico e explicativo capaz de lançar luz sobre o significado filosófico e estético da obra romanesca de Dostoiévski. Considerando o juízo de Bakhtin, que reconheceu no romance polifônico de Dostoiévski uma expressão de superação do solipsismo filosófico do romantismo, o artigo propõe que o conceito kierkegaardiano de “ironia dominada”, presente na última parte da sua dissertação sobre *O conceito de ironia*, pode ser utilizado como uma chave de interpretação da estética de Dostoiévski, bem como de seu diagnóstico e de sua tentativa de superação do niilismo estético dos românticos.

Abstract: The article considers that Kierkegaard’s analyzes of romantic irony carry a critical and explanatory potential capable of shedding light on the philosophical and aesthetic significance of Dostoevsky’s romanesque works. Considering the judgment of Bakhtin, who recognized in Dostoevsky’s polyphonic Novel an expression of overcoming the philosophical solipsism of romanticism, the article proposes that the kierkegaardian concept of “dominated irony”, present in the last part of his dissertation on *The concept of irony*, can be used as a key to the interpretation of Dostoevsky’s aesthetics, as well as his diagnosis and attempt to overcome the aesthetic nihilism of romantics.

Palavras-chave: Dostoiévski; Kierkegaard; ironia; romantismo; niilismo
Keywords: Dostoevsky; Kierkegaard; irony; romanticism; nihilism

A procura da própria palavra é, de fato, procura da palavra precisamente não minha, mas de uma palavra maior que eu mesmo; é o intento de sair de minhas próprias palavras, por meio das quais não consigo dizer nada de essencial [...] tal procura levou Dostoiévski à criação do romance polifônico. Ele não encontrou um discurso para o romance monológico. Tolstói seguiu a via paralela no sentido dos contos populares (o primitivismo), da inserção de citações do Evangelho. Outra via era a de fazer o mundo falar e prestar ouvidos nas palavras do próprio mundo (Heidegger).²

M. Bakhtin

Como toda filosofia inicia pela dúvida, assim também inicia pela ironia toda vida que se chamará digna do homem.³

Kierkegaard

I

A relação feita por Bakhtin entre Dostoiévski, Tolstói e Heidegger, como um triunvirato do pensamento moderno que procurou uma outra linguagem através da qual o pensador ou o artista pudessem sair de si mesmos, sair das suas “próprias palavras”, por meio das quais eles não poderiam mais “dizer nada de essencial”, aponta para o significado da *torção* provocada pela obra do alemão e dos dois russos no pensamento ocidental. Os ecos de Dostoiévski no pensamento de Heidegger não são negligenciáveis, e sabemos que, além de cultivar um retrato do último em seu escritório, este foi o único pensador moderno não alemão a quem Heidegger dirigiu-se atentamente.⁴ O fenômeno do niilismo e a sua relação com a ciência, a

*Professor no Departamento e no Programa de Pós-Graduação em Ciência da Religião da Universidade Federal de Juiz de Fora. Coordenador do Núcleo de Estudos da Religião em Dostoiévski e Tolstói, Nerd. <https://www.ufjf.br/nerdt/>. E-mail: sudarioc@hotmail.com <https://orcid.org/0000-0001-6598-0554>

1 As principais ideias do presente artigo foram elaboradas como parte das atividades como pesquisador visitante no Departamento de Letras Orientais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP entre os meses de junho a agosto de 2019. Agradeço aos professores Bruno Gomide e Fátima Bianchi pela interlocução e acolhimento.

2 BAKHTIN, 2017, p. 47-48

3 KIERKEGAARD, 1991, p. 19.

4 SCHMID, 2011, p. 37-45

função da obra de arte, a desintegração de todos os valores no mundo burguês são temas do pensamento heideggeriano que remetem, inegavelmente, à sua leitura da obra de Dostoiévski. Nenhuma outra obra do século XIX determinou com tanta envergadura o pensamento moderno e contemporâneo, e sabemos que Nietzsche, Freud, Camus, entre outros, povoam a constelação de pensadores afetados pelas questões incensuráveis de uma obra romanesca inesgotável. A questão levantada por Bakhtin, e a qual buscaremos explorar, refere-se ao lugar do romance russo no diagnóstico do niilismo moderno e do “intento” presente na obra romanesca de Dostoiévski (como também, por outros caminhos, na obra de Tolstói e Heidegger) de superar o solipsismo filosófico e estético do pensamento moderno, ou seja, “sair das próprias palavras”, como definiu Bakhtin, com o intuito de “dizer algo de essencial”.

Há no romance russo do século XIX, especialmente em Dostoiévski e Tolstói, um diagnóstico do niilismo moderno e, ao mesmo tempo, um sofisticado exercício de superação desse hóspede indesejado. A estética da literatura russa encontra-se, nesse sentido, dentro da mesma atmosfera de juízo romântico ao decadentismo burguês e científico, e inaugura dentro desse universo uma forma de *seriedade* que procurou superar o puro estetismo da arte europeia. Articulado à luz das análises de Kierkegaard do conceito de “ironia”, o conceito de “seriedade”, que procuramos encontrar especialmente na obra de Dostoiévski, deve ser interpretado como uma atividade literária que buscou ultrapassar o solipsismo estético da arte moderna e superar a experiência do simples refúgio estético na interioridade, o que Jean Paul Richter classificou como “niilismo poético”.⁵ A ironia, como um sintoma de desvelamento do niilismo na arte moderna, deve ser interpretada aqui como um *método qualitativo* que subverteu e esvaziou os conteúdos positivos da realidade e inaugurou, enquanto “infinita e absoluta negatividade”,⁶ os fundamentos de uma existência subjetiva. No horizonte da nossa argumentação, entendemos

5 VOLPI, 1999, p. 21; Cf. também KLEINERT, 2008, p. 155-170.

6 KIERKEGAARD, Op. cit., Tese VIII, p. 19.

que foi na forma de “ironia dominada”,⁷ conforme a criterio-
logia de Kierkegaard, que se alcançou na literatura russa um
conceito de seriedade que constituiu o núcleo dos grandes ro-
mances de Dostoiévski e Tolstói. Nesse sentido, o que George
Steiner definiu, por exemplo, como a “alta seriedade” de *Anna
Karenina* em relação a *Madame de Bovary* poderia ser inter-
pretado a partir do conceito kierkegaardiano de “ironia domi-
nada”, e definiria a atividade literária de Tolstói e Dostoiév-
ski como um exercício de ultrapassagem do niilismo poético
através de uma “ênfase adequada na realidade”.⁸ Assim, para
além da clássica oposição entre arte religiosa e arte secular,
segundo os critérios interpretativos de Steiner, a estética do
romance russo representaria uma busca por *transcendência* e
alteridade, que teve como ponto de partida a negatividade da
ironia do escritor moderno. A dupla constatação do jovem Lu-
kács de que “a transcendência é inevitável quando a rejeição
utópica do mundo convencional objetiva-se numa realidade
igualmente existente” e o fato de uma tal possibilidade não ter
sido “dada à evolução histórica da Europa Ocidental”⁹ abrem
vistas para a singularidade do romance russo e do seu con-
fronto com o niilismo.

Donna Orwin demonstrou como a ironia apareceu na litera-
tura russa do século XIX como um traço de identidade nacio-
nal e conferiu os caminhos de fortalecimento da subjetividade
e o cultivo de uma vida interior que soube resistir aos deter-
minismos sociais e psicológicos de um atomismo científico e
burguês. Para Orwin,

It is enough to compare the atmosphere of Tolstoy's *Anna
Karenina* (1875-1877) to that of a comparable masterpiece
of European realism, Gustave Flaubert's *Madame Bovary*
(1857), to appreciate the greater respect accorded subjecti-
vity in the Russian novel, and also to begin to understand
the consequences of this. In both novels, the eponymous he-
roine follows her subjective daimon wherever it leads her
and perishes as a result. Both characters are loved by their

7 Ibidem, p. 275.

8 Ibidem, p. 279.

9 LUKÁCS, 2000, p. 151.

creators and consequently by readers, yet only Anna rises to the level of tragic heroine, while Emma remains a victim of her surroundings and her own delusions. Flaubert's respect is reserved for true science, as represented by the great doctor who arrives too late to save Emma at the end of the novel but sizes up the situation at a glance. Tolstoy loves Anna as the reposit of sincere feeling but also respects her as a free agent, and he therefore holds her accountable for her own demise [...] Even as an emotive being, Anna differs from Emma. The essential love of life that wells up in her at the end is fundamentally moral, while Flaubert counts such love of life as amoral. So Tolstoy judges Anna more harshly than Flaubert does Emma, but in so doing the Russian author honors his heroine more than the French one does his. Turgenev, Dostoevsky, and Tolstoy all share this complex attitude toward subjectivity; it affects every aspect of Russian psychological realism. The self that Russian realists construct is made up of matter not visible under a microscope, and we confirm its existence only because we feel its motive power in ourselves.¹⁰

A entropia subsumida no decadentismo estético de Flaubert contrasta-se com a rejeição utópica do mundo convencional e com a incansável procura por uma experiência de alteridade que deu forma ao romance russo. Como notou D. Orwin, o crítico V. Belinski reconheceu a persistente presença de uma “consciência religiosa” na literatura russa,¹¹ descolada de toda e qualquer forma de crença em um tipo tradicional de religião. Não estaríamos longe da verdade se associássemos esse tipo de consciência religiosa à ironia romântica e à tão significativa presença do idealismo e do romantismo alemão na *intelligentsia* filosófica e artística do século XIX russo.¹² A proteção da subjetividade através dos invólucros de uma experiência romântica capaz de blindar um eu exposto ao materialismo burguês e científico ganhou um *status* canônico no pensamento russo e experimentou todas as conseqüentes aporias do romantismo.

10 ORWIN, 2007, p. 10.

11 Ibidem, p. 31.

12 Cf. PRATT, 1984.

Argumentamos que a estética do romance russo, e de uma forma particular a obra de Dostoiévski e Tolstói, experimentou um aprofundamento da ironia romântica e, ao mesmo tempo, buscou ultrapassar os limites solipsistas do romantismo. A tese de Kierkegaard, segundo a qual “a ironia é, como o negativo, o caminho; não a verdade, mas o caminho”,¹³ ilumina o conceito de seriedade que encontramos no romance russo e oferece uma chave de interpretação da obra de Dostoiévski e Tolstói à luz da compreensão kierkegaardiana do conceito de “ironia dominada”. Os limites da ironia romântica aparecem na autossuficiência de uma subjetividade que perdeu o seu contato com a realidade e encontrou em sua interioridade a única fonte de todo o “seu dever ser em oposição à vida”.¹⁴ Essa forma de decadentismo estético, que perdeu o sentido do real e rendeu-se à entropia estética de um niilismo poético,¹⁵ caracterizou-se pela sua renúncia de toda e qualquer possibilidade de alteridade e transcendência. O romance de Dostoiévski aparece, como prenunciou o jovem Lukács, como uma tentativa de ruptura com essas formas históricas do romantismo europeu, anunciando uma experiência de alteridade e transcendência que buscou ultrapassar os limites de uma interioridade romântica, um *autrement qu’être* da experiência estética, o que na linguagem de Kierkegaard poderia ser nomeado como um “movimento de dominação da ironia”.

II

A obra de Dostoiévski deve ser lida no contexto da história do romance ocidental e interpretada, fazendo uso das considerações de Kierkegaard sobre Goethe, como o reflexo de “um acordo entre a sua vida de poeta e a sua própria realidade”.¹⁶ Em seu ensaio de 1936 sobre o romance de Goethe, Lukács

13 KIERKEGAARD, Op. cit., p. 333.

14 LUKÁCS, Op. cit., p. 122.

15 O ensaio *Dovol'no*, de Ivan Turguêniev, oferece um bom exemplo de niilismo poético no contexto da literatura russa. Cf. KELLY, 1998.

16 KIERKEGAARD, Op. cit., p. 276.

considerou que “o momento de transição para a educação de Wilhelm Meister consiste precisamente no afastamento dessa pura interioridade, que Goethe condena como vazia e abstrata, como também Hegel mais tarde em sua fenomenologia do espírito”.¹⁷ O romance de Goethe, então, responderia ao esgotamento do Romantismo, entendido como interioridade abstrata, o ser prisioneiro das próprias palavras, e procurou oferecer uma alternativa ao que considerou ser uma “revolta cega” da “falsa poesia” romântica.¹⁸ O contexto de recepção de Wilhelm Meister, sobretudo se nos atemos ao juízo de Novalis, que considerou o romance como uma história burguesa e poetizada na qual o elemento romântico desaparece, tem uma significativa relevância para a nossa discussão na medida em que nos aproxima das elaborações de Kierkegaard sobre o *lugar* e a *função* da ironia romântica.

Para Kierkegaard, ironia é romantismo, e a sua aparição no interior do círculo romântico dos irmãos Schlegel, na forma de um “princípio fichteano, no qual a subjetividade, o eu, tem validade constitutiva”,¹⁹ abriu o cenário para o aparecimento do demoníaco em filosofia e na arte moderna, possibilitando a constituição plena da interioridade como liberdade e como negação da ordem prosaica do mundo burguês. Embora o juízo de Kierkegaard sobre a ironia não tenha sido menos severo do que o juízo de Goethe, a distância tomada pelo primeiro da condenação hegeliana da ironia romântica deu lugar à experiência qualitativa de uma subjetividade livre que subverteu, como escreveu Kierkegaard na dissertação sobre o conceito de ironia, a “seriedade bitolada” de um universo burguês que tem uma “ênfase na conveniência e na utilidade, uma *miserável teleologia* idolatrada por tantos homens e que exige como vítima adequada o sacrifício de todas as ambições infinitas”.²⁰ A arte romântica, com seu princípio na ironia, apareceu no mundo moderno como uma experiência de subversão da rea-

17 LUKÁCS, 2009, p. 590.

18 Ibidem, p. 591.

19 KIERKEGAARD, Op. cit., p. 237.

20 Ibidem, p. 248.

lidade utilitária e circunscrita às medidas tradicionais de um temperamento burguês, na qual os homens encontravam-se “petrificados numa ordem social definitiva” e onde “tudo seguia o bater das horas”.²¹ O espaço oferecido pela ironia no pensamento de Kierkegaard é, nesse sentido, fundamentalmente distinto do juízo hegeliano, no qual uma objetividade filosófica procurou demonizar, em nome de uma seriedade especulativa, a aparição da ironia na arte moderna. O que podemos chamar aqui de a *seriedade de Hegel* e o seu juízo da ironia distingue-se da recepção de Kierkegaard da ironia romântica e do conceito de *seriedade* que o último forjará a partir da sua leitura dos românticos. Em sua estética, Hegel colocou *sub judice* a liberdade romântica, o “sentido de viver como artista e configurar sua vida *artisticamente*”²² em nome de valores objetivos que se encontravam na “esfera da eticidade, do direito, do humano e do divino” e que seriam esferas objetivas da realidade que se contrapunham ao *eu* fictício dos românticos. Reagindo ao caráter meramente performático da ironia romântica, Hegel denuncia nela uma *ausência de seriedade*, pois:

segundo este princípio, eu vivo como artista quando todo o meu agir e manifestar em geral, na medida em que se refere a algum conteúdo, somente permanece para mim uma *aparência* e assume uma forma que está totalmente em meu poder. E assim, não há para mim verdadeira *seriedade* neste conteúdo e nem em sua manifestação e efetivação geral. Pois a verdadeira seriedade somente se apresenta por meio de um interesse substancial, por uma coisa, verdade, eticidade e assim por diante, em si mesmas cheias de conteúdo, por meio de um conteúdo que enquanto tal já vale para mim como essencial, de tal modo que somente sou essencial para mim mesmo na medida em que mergulhei em tal conteúdo e a ele me tornei adequado em todo o meu saber e agir. No ponto de vista em que se encontra o eu do artista que estabelece tudo a partir de si mesmo e o desfaz para o qual nenhum conteúdo aparece à consciência como absoluto e em si e para si, mas somente como aparência feita por ele mesmo e possível de ser destruída, tal seriedade não pode encontrar lugar, já que é atribuída validade apenas ao forma-

21 Ibidem, p. 260

22 HEGEL, 2001, p. 82.

lismo do eu [...] Essa virtuosidade de uma vida irônica e artística se concebe, pois, como *genialidade divina*, para a qual tudo e todos são apenas uma criação sem essência, na qual o criador livre, que se sabe desvencilhado e livre de tudo, não se prende, pois pode tanto destruí-la quanto criá-la. Aquele que se encontra em tal ponto de vista da genialidade divina observa do alto com distinção todos os outros homens, que são considerados limitados e rasos, na medida em que o direito, a eticidade etc. ainda valem para eles como algo sólido, de obrigatório e de essencial.²³

O juízo de Hegel poderia ser aplicado, com toda justeza, à primeira parte da novela de Dostoiévski *Memórias do Subsolo*, na qual o homem do subsolo observa, sob um ponto de vista irônico, a partir do *subsolo*, e, portanto, do alto da sua ironia, “todos os outros homens, que são considerados limitados e rasos, na medida em que o direito, a eticidade ainda valem para eles como algo sólido, de obrigatório e de essencial”. O que nos importa aqui é a articulação do conceito de seriedade hegeliana, a partir do qual Hegel tabuíza a ironia romântica em nome de uma substancialidade que se consolida nas esferas objetivas de uma realidade burguesa. Em nome de uma “firmeza e substancialidade” que “constituem o tom fundamental do caráter”, Hegel denuncia a *falta de caráter* do indivíduo irônico pelo fato de este fundamentar-se em uma mera performance artística e não conseguir por isso mesmo “perseverar junto a fins sólidos e importantes”.²⁴ Eis o ponto de vista da *seriedade* hegeliana! Não poderíamos senão nos aproximar da ironia do homem do subsolo: “Oh, se eu não fizesse nada unicamente por preguiça! Meu Deus, como eu me respeitaria então! Respeitar-me-ia justamente porque teria a capacidade de possuir em mim ao menos a preguiça; haveria, pelo menos, uma propriedade como que *positiva*, e da qual eu estaria certo. Pergunta: quem é? Resposta: um preguiçoso”.²⁵ A rejeição da ironia por Hegel significa, à luz das diatribes do homem do subsolo, a desconsideração da dimensão abissal da subjetividade, en-

23 HEGEL, 2001, p. 82-83.

24 Ibidem, p. 84.

25 DOSTOIÉVSKI, 2000, p. 31.

tendida, por exemplo, no contexto da literatura russa, como *vólia*, através da qual o homem do subsolo experimenta uma ausência de fundamentos e “cada causa primeira arrasta atrás de si outra, ainda anterior, e assim por diante, até o infinito”.²⁶

Em suas considerações escritas como prefácio ao *Conceito de Ironia*, A. Walls afirmou que, “se a ironia romântica não é séria”, Kierkegaard tem condições de questionar também o direito da seriedade hegeliana para condenar os abominados românticos do círculo dos irmãos Schlegel”.²⁷ A distância tomada por Kierkegaard da seriedade de Hegel nos dá a dimensão do *lugar* e da *função* da ironia e da potência qualitativa que ela guarda no pensamento e na arte moderna. É a partir dela que se desenrolará no pensamento de Kierkegaard um conceito de seriedade que não está atribuído a uma experiência de adequação a um objeto “essencial” da realidade histórica, como o definiu Hegel, para quem

a verdadeira seriedade somente se apresenta por meio de um interesse substancial, por uma coisa, verdade, eticidade [...] em si mesmas cheias de conteúdo, por meio de um conteúdo que enquanto tal já vale para mim como essencial, de tal modo que somente sou essencial para mim mesmo na medida em que mergulhei em tal conteúdo e a ele me tornei adequado em todo o meu saber e agir.²⁸

A seriedade em Kierkegaard não adviria de uma experiência de adequação a conteúdos da realidade histórica interpretados no horizonte do direito e da eticidade, entendidos, na perspectiva de uma especulação filosófica hegeliana, como sólidos e essenciais. Ao contrário de uma experiência com uma realidade histórica substancial, detentora de valores morais e éticos compartilhados, cheia de conteúdos, a seriedade que encontramos em Kierkegaard pressupõe o movimento da ironia romântica que torna nulo tudo o que uma determinada época considerou como objetivo e carregado de substancialidade: torna nulo o conceito de eticidade hegeliana e o universo prosaico da realidade burguesa. Em um trecho de sua

26 Ibidem, p. 29.

27 WALLS, In: KIERKEGAARD, Op. cit., p. 11.

28 HEGEL, Op. cit., p. 82.

dissertação, Kierkegaard considera o lugar do acontecimento filosófico e estético inaugurado pela ironia romântica.

A gente se apaixonava ao completar vinte anos; às dez horas em ponto a gente ia para a cama. A gente ganhava filhos, ganhava preocupações caseiras... a gente entendia o mundo, e educava os filhos para que estes também chegassem a isto, e uma noite por semana a gente se entusiasmava ouvindo o hino de um poeta sobre a beleza da existência; e de novo a gente era tudo para os seus, ano após ano, com segurança e precisão, sem se atrasar um minuto. O mundo se infantilizava, ele precisava rejuvenescer. E neste sentido o romantismo fez bem. Atravessa o romantismo uma rajada de vento fresco, uma refrescante brisa matinal vinda das florestas virgens medievais ou do éter puro da Grécia; os filisteus sentem um calafrio perpassar-lhes a espinha, porém isto é necessário para varrer o mau cheiro bestial que até então a gente tinha respirado”.²⁹

A ironia, para Kierkegaard, é o caminho de articulação de uma *seriedade qualitativa*, mas essa seriedade só poderia vir à luz caso o homem fosse tomado por uma experiência interior de constituição de si provocada pela ironia. Aqui estamos diante da última tese que abre a dissertação: “como toda filosofia inicia pela dúvida, assim também inicia pela ironia toda vida que se chamará digna do homem”.³⁰ E será sob esse prisma que encontraremos ao final da sua dissertação o que Kierkegaard chamou de *experiência de dominação da ironia*, e que se tornará o fundamento qualitativo de um tipo particular de seriedade. A ironia romântica encontra-se, nesse sentido, entre duas seriedades: a seriedade positiva da filosofia hegeliana, “a *realidade dada* com todo o seu miserável espírito filisteu”,³¹ e uma outra seriedade, a seriedade do romance moderno, em relação à qual Kierkegaard mira-se no exemplo de Goethe e que nascerá do aprofundamento e, ao mesmo tempo, de uma experiência de não permanência nos limites subjetivos da ironia.

29 KIERKEGAARD, Op. cit., p. 260-261.

30 Ibidem, p. 19.

31 Ibidem, p. 261.

O estetismo que encontrou na arte um refúgio e modulou um tipo de religião da arte, povoando o século XIX com uma confraria de sacerdotes, encontrou seu ponto de partida na ironia, pois, como observou Kierkegaard, “quanto mais ironia houver, tanto mais livre e poeticamente o poeta flutuará suspenso sobre a sua obra poética”.³² Mas, se essa ironia romântica por si mesma não é séria, pelo fato de negar toda realidade histórica, a fim de abrir lugar a uma realidade autoproduzida e partindo dela *viver poeticamente*, a ironia dominada, segundo Kierkegaard, faz com que o poeta, em lugar de apenas *poetizar a si mesmo*, aprenda a cultivar um exercício poético de realização da realidade. A ironia torna-se, assim, um método. Para Kierkegaard,

A ironia é um disciplinador (*Tugtemester*, pedagogo), que só é temido por quem não o conhece. Quem simplesmente não compreende a ironia, quem não tem ouvidos para seus sussurros, carece *eo ipso* daquilo que se poderia chamar o *início absoluto da vida pessoal*, carece daquilo que em certos momentos é indispensável para a vida pessoal, carece do banho de renovação e de rejuvenescimento, do banho de purificação, que salva a alma de ter a sua vida na finitude, mesmo que viva aí com força e energia; ele não conhece o frescor e a força que se encontram quando, sentindo o ar pesado demais, nos despimos e nos atiramos ao mar da ironia, naturalmente não para aí permanecermos, mas para tornarmos a nos vestir saudáveis e alegres e leves.³³

Para Kierkegaard, é quando o indivíduo está corretamente orientado, e ele o está quando a ironia foi limitada, que então a ironia adquire sua justa significação, sua verdadeira validade. Se a ironia romântica, quando fixada nela mesma, não é séria – como denunciou o próprio Hegel, pelo fato de o sujeito não conseguir se libertar da solidão do seu retraimento em si mesmo, e por não superar essa interioridade insatisfeita e abstrata, tornando-se por isso presa de uma nostalgia,³⁴ como encontramos, por exemplo, na nostalgia de Novalis pelo mundo medieval –, será através da dominação da ironia que

32 Ibidem, p. 272.

33 Ibidem, p. 277.

34 HEGEL, Op. cit., p. 83.

se poderia experimentar o nascimento dessa *outra* seriedade advogada por Kierkegaard. Para o filósofo, “a ironia é, como o negativo, o caminho; não a verdade, mas o caminho”.³⁵ E será a partir desse início de mundo da subjetividade inaugurado pela ironia, no qual todos os elos com uma determinada realidade histórica foram quebrados,³⁶ que se estabelecerá uma relação qualitativa e, ao mesmo tempo, criadora com a realidade. E é dentro desse espaço qualitativo que a vida pessoal “adquire saúde e verdade” e no qual se aprende, como mostrou Kierkegaard, a colocar a ênfase adequada na realidade: “a ironia ensina a realizar a realidade, a colocar a ênfase adequada na realidade”.³⁷

Será no romance de Goethe, e também na ironia de Shakespeare, que Kierkegaard buscará o exemplo de uma ironia dominada, o exemplo de uma forma de realismo que estará no fundamento do seu conceito de seriedade. Para ele, “o que faz a grandeza da existência poética de Goethe (*Digter-Existentis*) é que ele sabia estabelecer um acordo entre a sua própria vida de poeta (*Digter-Tilvaerelse*) e a sua própria realidade. Mas *para isso é preciso novamente a ironia*, porém, bem-entendida, *ironia dominada*”.³⁸ Será no espaço literário e, portanto, no romance de formação de Goethe, que Kierkegaard visualizará os acenos de superação, por um lado, do miserável espírito filisteu preso a uma *realidade dada* e, por outro, a superação de um esteticismo sem conteúdos de um eu preso aos delírios poéticos da sua própria subjetividade.

III

À luz da interpretação de Kierkegaard sobre o conceito de ironia, consideramos que Dostoiévski deve ser lido dentro do contexto da história do romance ocidental, e a sua obra interpretada como o reflexo de um acordo entre a sua vida de poeta e a sua própria realidade. Esse acordo representa o

35 KIERKEGAARD, Op. cit., p. 278.

36 HEGEL, Op. cit., p. 83.

37 KIERKEGAARD, Op. cit., p. 279.

38 Ibidem, p. 276.

fundamental da experiência nomeada por Kierkegaard como *ironia dominada*.

G. Lukács terminou o seu ensaio *A Teoria do Romance* afirmando que "Dostoiévski não escreveu romances, e a intenção configuradora que se evidencia em suas obras nada tem a ver, seja como afirmação, seja como negação, com o romantismo europeu do século XIX e com as múltiplas reações igualmente românticas contra ele. Ele pertence ao novo mundo".³⁹ O tom apocalíptico de Lukács sobre o significado da ruptura de Dostoiévski⁴⁰ com os quadros mentais que deram forma ao romance europeu pode ser melhor avaliado à luz da leitura de Kierkegaard da ironia romântica. Apesar de não oferecer, como o próprio autor reconhece, uma "análise formal" das obras de Dostoiévski, Lukács aproxima-se, ainda que não conceitualmente, do significado da *viragem* dostoiévskiana, nomeada mais tarde por Bakhtin como "polifonia". A ruptura com a linguagem monológica apresenta-se como uma saída do romantismo e da mistificação da vida interior que apançou o decadentismo estético da arte europeia. A monologia do niilismo poético representou o estado de desenraizamento de um eu artístico que se instalou na ironia, a fim de viver poeticamente e poetizar a si mesmo, experimentando, conforme considerou Kierkegaard, uma vitória sobre a realidade que consistiu muito mais numa emigração para fora da realidade do que num permanecer nela.⁴¹ Para Kierkegaard, a obra de Goethe sinalizou uma possibilidade de reconfiguração poética e de aprofundamento do real capaz de integrar o homem na realidade à qual ele pertence. No entanto, esse tipo particular de vida poética só foi possível através de uma experiência de dominação da ironia que, imprimindo verdade e conteúdo ao real, estabeleceu as condições de superação de um realis-

39 LUKÁCS, 2000, p. 160. O ensaio de Lukács origina-se com sua tentativa de escrever uma obra sobre Dostoiévski. Cf. carta de agosto de 1915 ao poeta Paul Ernst: "I have already given up my Dostoevsky book; it has become too big a project. Out of it emerged a large-scale essay, called "The Aesthetic of the Novel". LUKÁCS, 1986, p. 252.

40 Sobre a tonalidade apocalíptica do jovem Lukács em relação a Dostoiévski, ver LÖWY, 2016, p. 36-54.

41 KIERKEGAARD, Op. cit., p. 262.

mo idolátrico e, ao mesmo tempo, evadiu-se de um solipsismo estético desprovido de realidade. É nesse sentido que Kierkegaard considera que

a ironia, como um momento dominado, mostra-se em sua verdade justamente nisso: que ela ensina a realizar a realidade, a colocar a ênfase *adequada na realidade*. Daqui não se segue, de jeito nenhum, a conclusão bem saintsimoniana de que se deve idolatrar a realidade, ou negar que há em cada homem, ou deveria haver, uma nostalgia por algo mais perfeito. Mas esta nostalgia não pode esvaziar a realidade, muito pelo contrário, o conteúdo da vida tem de ser um verdadeiro e significativo momento numa realidade mais alta, cuja plenitude atrai a alma. Com isso a realidade adquire o seu valor, não como um purgatório – pois a alma não deverá ser purificada de modo a, digamos, sair desta vida totalmente nua, branca e despojada –, mas sim como história, na qual a consciência se entrega sucessivamente – porém, de tal modo que a felicidade não consiste em esquecer tudo isso, mas em permanecer presente aí. Por isso, a realidade não quer ser recusada, e a nostalgia deve ser um amor sadio, não uma forma medrosa e efeminada de fugir do mundo. Pode então ser verdade, quando o romantismo suspira por algo mais alto; mas assim como o homem não deve separar o que Deus uniu, assim também ele não deve nunca, jamais reunir o que Deus separou; mas uma nostalgia mórbida é uma tentativa de querer ter o perfeito antes do tempo. A realidade adquire, portanto, sua validade *na ação*. Mas a ação não deve degenerar em uma certa insistência estúpida, ela deve ter um *a priori* em si, que a impeça de perder-se numa infinidade sem conteúdo.⁴²

O diagnóstico kierkegaardiano da ironia romântica encontra-se muito próximo do cenário filosófico da estética russa do século XIX e tem uma clara convergência com os juízos de Dostoiévski em relação ao lugar e à função da arte moderna. O seu juízo crítico em relação ao niilismo poético de Turguêniev, bem como a sua rejeição de um tipo de realismo que se caracterizou por uma “idolatria do fenômeno” talvez nos aproximem do sentido daquilo que Kierkegaard procurou traduzir com o conceito de “ironia dominada”.

A pintura feita por Dostoiévski de São Petersburgo repre-

42 Ibidem, p. 334.

senta a encarnação mais evidente do acordo entre a sua vida de poeta e a sua própria realidade. Como considerou L. Grossman, “nineteenth-century Petersburg, in spite of all the fantastic coloring Dostoevsky imparted to its description, has not been depicted by anyone more exactly, more sharply, more palpably, or more truly”.⁴³ O realismo de Dostoiévski distinguiu-se, como já foi fartamente demonstrado pela fortuna crítica, do simples realismo dos seus contemporâneos, e deve ser interpretado como um aprofundamento do significado da modernidade russa. Como o próprio Dostoiévski considerou em sua carta de dezembro de 1868 a Appollon Máikov:

I have completely different ideas about reality [*dejstvitel'nost'*] and realism [*realizm*] than do our realists and critics. My idealism is more real than their realism. Good Lord! If one simply recounted everything that all of us Russians have experienced in the past ten years in our spiritual development, would not the realists shout that this was fantasy? And yet this was pure, authentic realism! This is what realism is, only deeper, but they merely skim the surface.⁴⁴

A crise dos anos de 1860 na *intelligentsia* russa, interpretada por Dostoiévski como um momento de “desenvolvimento espiritual”, significou o aprofundamento da modernidade russa em seu confronto com o niilismo. Com a publicação de *Pais e Filhos* (1861) por Turguêniev, de *O que fazer* (1863) por Tchernichevski e da novela de Dostoiévski *Memórias do Subsolo* (1864), encontramos a tradução literária da modernidade russa como uma experiência de discernimento e de aprofundamento do niilismo. É dentro desse cenário que o realismo de Dostoiévski ganhou os seus contornos e confrontou as reduções materialistas do que poderíamos nomear como “niilismo científico” (Tchernichevski) e como “niilismo poético” (Turguêniev).

Turguêniev foi um herdeiro sofisticado do romantismo, e suas representações do homem supérfluo podem ser vistas como a expressão mais acabada da estética europeia em solo russo. O estado de orfandade social e ontológica dos seus

43 GROSSMAN, In: FANGER, 1998, p. 129.

44 DOSTOEVSKY, In: STACY, 1974, p. 87.

hamlets e o completo desacordo com a realidade dos seus tipos literários conferiram à sua obra um grau incontornável de distopia. Esse “romântico da desilusão essencialmente europeu”,⁴⁵ conforme o definiu Lukács, trouxe para dentro do mundo romanesco um elaborado pessimismo filosófico e emitiu um juízo da modernidade russa sob o prisma metafísico e estético do romantismo alemão. O seu niilismo poético deu forma à configuração trágica do tipo supérfluo e traduziu um estado de desenraizamento que buscou a sua ancestralidade na orfandade de Hamlet. Entre a experiência de Rúdin, ao descobrir que não tem “o chão sob os pés”,⁴⁶ até a tragédia de Bazárov, desenha-se um juízo da realidade que elevou o tipo supérfluo a um *status* de dignidade que só uma grande arte pode oferecer. A aversão ao tipo supérfluo, a recepção de Turguêniev no âmbito da crítica democrática dos homens novos e de ação e a rejeição à paralisia de tipos como Rúdin e Bazárov aproximam-se da rejeição crítica de Hegel à negatividade e à falta de solidez dos românticos. A inutilidade dos tipos supérfluos significa, no contexto da crítica a Turguêniev, o reconhecimento da inutilidade de Shakespeare e da nulidade de seus hamlets. A demora no negativo de uma existência observada *sub specie ironiae* significou, do ponto de vista utilitarista dos críticos radicais, uma incapacidade de ação concreta que desvelou o caráter inativo da figura do “homem supérfluo”.⁴⁷ Se pudéssemos parafrasear Kierkegaard, ao comentar o destino de Solger no contexto da estética de Hegel, poderíamos pensar em Turguêniev como uma vítima oferecida ao sistema positivo dos homens de ação.⁴⁸

A relação entre Dostoiévski e Turguêniev tem maior complexidade e pode ser interpretada a partir da singularidade da crítica kierkegaardiana aos românticos. A resistência do primeiro ao niilismo estético de Turguêniev não se deu em nome de uma positividade que se considerou imune às contradições

45 LUKÁCS, 2000, p. 153.

46 TURGUÊNIEV, 2014, p. 171.

47 BIANCHI, 2014, p. 198.

48 KIERKEGAARD, Op. cit., p. 275.

de uma época negativa. Ao contrário, a riqueza imagética do realismo de Dostoiévski passa pelo seu discernimento do lugar ocupado pelo tipo supérfluo no contexto social e filosófico da modernidade russa. A recusa do estetismo de Turguêniev, a paródia impiedosa que encontramos, por exemplo, na figura do grande escritor Karmazinóv, em *Os Demônios*, manifesta-se no seu reconhecimento da realidade inequívoca da “infinitude interior” que deu forma à existência poética dos seus tipos literários e que, ao mesmo tempo, revelou a negatividade não menos radical de uma “existência” que “carece de existência”.⁴⁹ A novela *Memórias do Subsolo* representa o diagnóstico de Dostoiévski do niilismo russo e europeu e principia uma *viragem* na estética russa que se contrapôs aos dois niilismos, ao científico e ao poético, instaurando uma torção negativa que reformulou os caminhos da literatura moderna. O homem do subsolo representa a pintura de Dostoiévski do tipo supérfluo e deve ser interpretado como o caminho de tematização dos limites da ironia romântica e do princípio da *viragem* dostoiévskiana que traduziu, a partir de dentro, a carência de substância do romantismo. A novela de 1864 prenuncia o nascimento de um tipo de *seriedade* que tem convergências filosóficas com a tematização kierkegaardiana do conceito de ironia, e ofereceu os fundamentos filosóficos e literários, em contexto russo, para o que Kierkegaard chamou de “ironia dominada”. Ao contrário de uma seriedade hegeliana, que alcançará a geração democrática dos anos de 1860 através da materialização literária das teses de um hegelianismo de esquerda encarnado nas ideias de Feuerbach e Büchner, as quais sustentarão, por exemplo, a saída de Vera Pavlovna do subsolo, em *O que Fazer*⁵⁰ o homem do subsolo pavimentará, através da ironia, os caminhos de *formação* de uma existência autêntica. A ironia que conduz a suspensão de toda eticidade objetiva na primeira parte da novela, o recolhimento absoluto de um eu que se separa efetivamente da realidade através de uma negatividade absoluta (como um Sócrates negativo, para quem toda a substancialidade do helenismo havia perdido a valida-

49 Ibidem, p. 247.

50 SUDÁRIO-CABRAL, 2019, p. 263.

de) confrontam-se com “todos os outros homens, que são considerados limitados e rasos, na medida em que o direito e a eticidade ainda valem para eles como algo sólido, obrigatório e essencial”.⁵¹ O diagnóstico dostoiévskiano do niilismo aproxima-se da estética e do romantismo de Turguêniev na medida em que assume o desprezo à cultura filistina dos homens de ação, seu servilismo científico e utilitário, e ao mesmo tempo identifica na sua paralisia poética uma *decadência* e um *ressentimento* que carecem de enfrentamento. O desfecho da primeira parte anuncia um exercício de *dominação da ironia* romântica através de um movimento de saída de si que procurou desfazer-se de uma gramática solipsista incapaz, como considerou Bakhtin, de dizer qualquer coisa de essencial.

O fim dos fins, meus senhores: o melhor é não fazer nada!
O melhor é a inércia consciente! Pois bem, viva o subsolo!
Embora eu tenha dito realmente que invejo o homem normal até a derradeira gota da minha bília, não quero ser ele, nas condições em que o vejo (embora não cesse de invejá-lo. Não, não, em todo caso, o subsolo é mais vantajoso!) Ali, pelo menos, se pode... Eh! Mas estou mentindo agora também. Minto porque eu mesmo sei, como dois e dois, que o melhor não é o subsolo, mas algo diverso, absolutamente diverso, pelo qual anseio, mas de modo nenhum hei de encontrar! Ao diabo o subsolo!⁵²

Um ano depois da aparição da novela de Dostoiévski, Turguêniev publica o ensaio *Dovol'no* e faz uma vez mais da sua poesia a expressão da “inércia consciente” do seu niilismo:

There's only one way for an individual to remain upright, not to fall to pieces, not to sink into the mire of self-oblivion... or self-contempt. That's calmly to turn away from everything, to say, “Enough!” and, folding one's empty breast, to retain the ultimate, the sole attainable virtue, the virtue of recognizing one's own insignificance”.⁵³

Para além do esforço em transformar Shakespeare em um contemporâneo, o ensaio de Turguêniev pode ser lido como uma leitura poética do pessimismo romântico de Schopenhauer.

51 HEGEL, Op. cit., p. 82-83.

52 DOSTOIÉVSKI, 2000, p. 50-51.

53 TURGENEV, 1994, p. 759.

nhauer e interpretado no contexto da estética russa como a elaboração mais acabada de um niilismo poético. Na dissertação de 1841 sobre o conceito de ironia, Kierkegaard anteviu o esgotamento do romantismo como a expressão da impossível reconciliação entre a virtude interior de uma existência autêntica e o filisteísmo nauseabundo da *realidade dada*. O diagnóstico de Kierkegaard da ironia romântica antecipa uma postura filosófica de resistência ao niilismo poético e reflete o seu intento de superar a solidão estética e a inércia do romantismo. Os parágrafos de conclusão do seu ensaio conjugam um grau de *seriedade* e de *beleza poética* que são por si mesmos a tradução de uma compreensão religiosa da arte e do seu papel de imprimir verdade e conteúdo à realidade. Para Kierkegaard,

É preciso coragem para não ceder aos conselhos engenhosos ou misericordiosos do desespero que permitem a alguém riscar-se a si mesmo do número de viventes; mas daí não se segue de maneira alguma que qualquer vendedor de toucinho, cevado e nutrido em autossuficiência, tenha mais coragem do que aquele que cede ao desespero. É preciso ter coragem para resistir ao encanto da tristeza, quando nos quer ensinar a falsear toda alegria em melancolia, toda nostalgia em privação, toda esperança em lembrança; é preciso coragem para querer aí ser alegre; mas daí não se segue de jeito nenhum que um adulto que não passe de uma criança grande, com um sorriso de náusea e com um olhar bêbado de alegria, tenha mais coragem do que aquele que, curvado pelos cuidados, não sabe mais sorrir. Assim também como a ironia. Se é preciso se precaver contra a ironia como diante de uma sedutora, igualmente é preciso *recomendá-la como guia para o caminho* [...] A ironia é, como o negativo, o caminho; não a verdade, mas o caminho.⁵⁴

Heidegger considerou que o critério “para avaliar a autenticidade e o vigor de um filósofo é ver se ele capta, logo radicalmente, no ser do ente, a proximidade do nada. Quem não viver essa experiência ficará, de modo definitivo e sem esperança, fora da filosofia”.⁵⁵ O mesmo veredito deve servir para a literatura. Acompanhando o critério de Heidegger, não há dúvidas de que, caso a obra de Dostoiévski se esgotasse na pe-

54 KIERKEGAARD, Op. cit., p. 278.

55 HEIDEGGER, 2007, p. 382.

quena e explosiva novela *Memórias do Subsolo*, já teríamos o suficiente para considerá-lo um autêntico filósofo e artista. O seu diagnóstico do niilismo e a exposição da “infinitude interior” de uma existência desprovida de “causas primeiras” e que se vê confrontada pela autossuficiência parva e limitada dos homens de ação foram o ponto de partida do seu caminho romanesco. À luz da criteriologia de Kierkegaard, para quem “a ironia é, como o negativo, o caminho; não a verdade, mas o caminho”, podemos afirmar que o princípio qualitativo definidor não só da *autenticidade*, mas da *força* de uma obra de arte encontra-se na sua capacidade de não sucumbir ao niilismo. Como mostrou A. Walls, “*O Conceito de Ironia* constantemente referido a Sócrates contém a verdadeira plataforma, o programa em seus aspectos temáticos e metodológicos que se desenvolverão ao longo da produção kierkegaardiana”.⁵⁶ Da mesma forma, *Memórias do subsolo* deve ser lido como a plataforma da produção dostoienskiana na qual a ironia foi colocada como “guia para o caminho”, estabelecendo, ao mesmo tempo, a consciência lancinante da necessidade de ultrapassagem dos limites de uma existência interior. O conjunto da obra de Kierkegaard e seus inumeráveis exercícios de confronto com o nada podem ser interpretados como um intento filosófico de ultrapassagem do niilismo estético do *mesmo*, no qual o solilóquio de uma ironia romântica confrontou-se, insistentemente, com a possibilidade redentora de uma transcendência religiosa. A obra de Dostoiévski que se seguiu ao subsolo caracterizou-se, e a isso Bakhtin nomeou *polifonia*, pela incontornável descoberta da realidade como *alteridade*. A sua atividade romanesca realizou o movimento filosófico de Kierkegaard na medida em que a “infinitude interior” da ironia se abriu para um exercício de “realização da realidade”, que significou o abandono da solidão metafísica de “uma alma tornada interioridade”.⁵⁷ O que definimos como o “acordo entre a sua vida de poeta e a sua própria realidade”, para além de representar

56 WALLS, In: KIERKEGAARD, Op. cit., p. 10.

57 LUKÁCS, 2000, p. 151.

o que Donald Fanger chamou de “realismo romântico”,⁵⁸ revela um grau de *seriedade* estética e filosófica detentora de um inaudito antiniilismo. Sua arte e pensamento triunfam sobre a superfície ilusória de um niilismo científico incapaz de traduzir uma terça parte da realidade e, ao mesmo tempo, ultrapassam o aprisionamento solipsista de um niilismo estético que, invariavelmente, sucumbe aos “conselhos engenhosos do desespero”. A singularidade da estética de Dostoiévski nos faz saber, com Kierkegaard, que “é preciso ter coragem para resistir ao encanto da tristeza” e “para querer aí ser alegre”.

As raízes da *força* que sustenta o antiniilismo de Dostoiévski encontram-se na singularidade do seu realismo. As definições de Robert Luis Jackson têm, nesse sentido, absoluta precisão: “reality for Dostoevsky always is pregnant with an inner truth, a poetry that can at any moment suddenly make itself felt (and *suddenly* is one of his favorite words)”.⁵⁹ A percepção do *inacabamento* de uma realidade grávida de acontecimentos e insubmissa à lógica científica ou filosófica deu à luz uma experiência messiânica que assumiu a imprevisibilidade absoluta de um real não submetido a um possível. No espaço romanesco de Dostoiévski, “o real é propriamente impossível antes de ser, porque precede qualquer possibilidade, ele a antecipa e a surpreende. Eis onde se encontra a “marca viva” do acontecimento, a “lesão” que este inflige a uma vida previsível”.⁶⁰ O que Lukács definiu como “o poder estéril do meramente existente”, e que poderia facilmente esmagar as “meras esperanças” que “proclamam a chegada do novo”,⁶¹ desfaz-se à medida que é confrontado pela absoluta contingência de uma realidade inobjetivável. As modulações dostoiévskianas do real lançam luzes no déficit de verdade do realismo científico e na sua incapacidade de alcançar a “marca viva” dos fenômenos mais nuançados da existência. A incomensurabilidade de um real que precede qualquer possibilidade e o movimento dostoiévsk-

58 FANGER, 1998.

59 JACKSON, 1992, p. 240.

60 BENSUSSAN, 2019, p. 5.

61 LUKÁCS, Op. cit., p. 161.

kiano rumo ao “imprevisivelmente-outro”⁶² modularam uma escatologia romanesca que libertou a linguagem poética dos limites do *mesmo*, dos limites de uma interioridade propensa a se entregar ao desespero por não encontrar em si mesma nenhuma razão para esperar. Para Bakhtin, em Dostoiévski os limites do romance monológico cederam lugar ao romance polifônico, o que possibilitou um *autrement qu’être* da experiência estética na qual o conceito de *alteridade* tornou-se medular. A alteridade de outrem e a exterioridade do mundo transformaram-se, dessa forma, na matéria-prima *imprevisível* da linguagem poética, elevando a atividade artística a uma seriedade de *criação* e *espera* que não se entregou ao filisteísmo de uma “realidade dada” e, ao mesmo tempo, guardou-se de não sucumbir aos acenos do niilismo por estar diante de um real que pode, *subitamente*, revelar-se poeticamente necessário.

Referências bibliográficas

BAKHTIN, M. *Notas sobre literatura, cultura e ciências humanas*. Organização, tradução, posfácio e notas: Paulo Bezerra; notas da edição russa: Serguei Botcharov. São Paulo: Ed. 34, 2017.

BENSUSSAN, G. *Como Dostoiévski narraria uma vida*. In: II SEMINÁRIO DO NÚCLEO DE ESTUDOS DA RELIGIÃO EM DOSTOIÉVSKI E TOLSTÓI, Juiz de Fora, 24 e 25 de outubro de 2019.

BIANCHI, F. Os últimos dos moicanos. In: TURGUÊNIEV, I. *Rúdin*. Tradução, posfácio e notas: Fátima Bianchi. São Paulo: Ed. 34, 2014.

DERRIDA, J. *L’écriture et la différence*. Collection “Tel Quel”. Paris: Éditions du Seuil, 1967.

DOSTOIÉVSKI, F. *Memórias do subsolo*. Tradução, prefácio e notas: Boris Schnaiderman. São Paulo: Ed. 34, 2000.

FANGER, D. *Dostoevsky and Romantic Realism*. A study of Dostoevsky in relation to Balzac, Dickens, and Gogol, Evan-

62 DERRIDA, 1967, p. 141.

ston: Northwestern University Press, 1998.

HEGEL, G. W. F. *Cursos de estética*, v. 1. São Paulo: Edusp, 2001.

HEIDEGGER, M. *Nietzsche I*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

JACKSON, R. L. *Dialogues with Dostoevsky: The Overwhelming Questions*. California: Stanford University Press, 1992.

KELLY, A. *Toward Another Shore. Russian Thinkers Between Necessity and Chance*, New Haven: Yale University Press, 1998.

KIERKEGAARD, S. *O conceito de ironia*. Constantemente referido a Sócrates. Petrópolis: Vozes, 1991.

KLEINERT, M. Jean Paul: Apparent and Hidden Relations between Kierkegaard and Jean Paul. In: *Kierkegaard and His German Contemporaries*. Tome III: Literature and Aesthetics. Ed. Jon Stewart. Ashgate, 2008.

LUKÁCS, G. *Selected Correspondence (1902-1920)*. Editado por Judith Markus e

Zaltan Tar. Nova York: Columbia University Press, 1986.

LUKÁCS, G. *A teoria do Romance*. Um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000.

LUKÁCS, G. Posfácio. In: *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. São Paulo: Ed. 34, 2009.

LÖWY, M. O jovem Lukács e Dostoiévski. In: **Numen**: revista de estudos e pesquisa da religião, Juiz de Fora, v. 19, n. 1, p. 36-54, 2016.

ORWIN, D. *Consequences of Consciousness*. Turgenev, Dostoevsky, and Tolstoy. California: Stanford University Press, 2007.

PRATT, S. *Russian Metaphysical Romanticism. The poetry of Tiuchev and Boratynskii*. Stanford University Press, 1984.

STACY, R. *Russian literary criticism, a short history*. Syracuse University Press, 1974.

SUDÁRIO-CABRAL, J. The Gospel of Chernyshevsky: Nihilism, Art, and Religious Asceticism. *Dostoevsky and World*

Culture. Philological journal. Moscow: A. M. Gorky Institute of World Literature Russian Academy of Science, v. 2, p. 242-269, 2019.

SCHMID, U. Heidegger and Dostoevsky: Philosophy and Politics. *Dostoevsky Studies, New Series*, v. XV (2011), p. 37-45.

TURGENEV, I. *The Essential Turgenev*. Evanston: Northwestern University Press, 1994.

TURGUÊNIEV, I. *Rúdin*, Tradução, posfácio e notas: Fátima Bianchi. São Paulo: Ed. 34, 2014.

VOLPI, F. *O niilismo*. São Paulo: Ed. Loyola, 1999.

Recebido em: 23/04/2020

Aceito em: 03/05/2020

Publicado: em junho de 2020

Retratos da vida: uma visada sobre o Impressionismo do dramaturgo Anton Tchekhov

Para Victoria B. Kononova
Hugo Lenes Menezes*

Resumo: O Impressionismo não constitui estilo exclusivo das estéticas plásticas, pois outras manifestações artísticas da etapa finissecular oitocentista e da Modernidade são tocadas por essa tendência. Entre os literatos lusófonos, destacamos Raul Pompeia, o último Machado de Assis e Eça de Queirós; Graça Aranha e Adelino Magalhães; todos no gênero narrativo. No tocante a línguas estrangeiras e ao mesmo gênero, mencionamos Edmond e Jules Goncourt, que pintam descrições cromático-verbais; Marcel Proust e Thomas Wolfe, num memorialismo das sensações; e Henry James, da perspectiva do impreciso. No teatro, citamos Anton Tchekhov, identificado com uma filosofia do momento. Dessa maneira, no presente artigo, abordamos o gênero dramático, sobretudo na Modernidade, em relação à pintura impressionista, mais exatamente numa visada sobre criações tchekhovianas para representação no palco, e detemo-nos por fim, com mais vagar, numa abordagem da peça *As três irmãs* (1901), obra-prima universal do Impressionismo cênico.

Abstract: Impressionism is not an exclusive style to the visual aesthetics, because others artistic expressions of the 19th century and modernity are touched by this trend. Among the Portuguese-speaking literati, we mention Raul Pompeia, the last Machado de Assis and Eça de Queirós; Graça Aranha and Adelino Magalhães; all of them in narrative. Regarding foreign languages and the same genre, we mention Edmond and Jules Goncourt, who paint chromatic verbal descriptions; Marcel Proust and Thomas Wolfe, in a memorialism of the sensations; and Henry James, from the perspective of the inaccurate. In theater drama, we quote Chekhov, identified with a philosophy of the moment. Therefore here we discuss the dramatic genre, especially in modernity, in relation to the Impressionist painting, above all in Chekhov's creations for impersonation, we look closer to play *Three Sisters* (1901), a masterpiece of scenic Impressionism.

Palavras-chave: gênero dramático; Impressionismo; pintura; Modernidade; Anton Tchekhov; *As três irmãs*.

Keywords: dramatic genre; Impressionism; painting; Modernity; Anton Chekhov; *Three Sisters*.

Impressionismo: uma atitude¹

*Professor Titular de Língua Portuguesa e Literaturas Brasileira e Portuguesa do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Piauí (IFPI).
E-mail: hugomenezes@ifpi.edu.br
<https://orcid.org/0000-0001-6234-267X>

Entre o Realismo-Naturalismo decadente e o Simbolismo nascente, desponta uma atitude estética conhecida como Impressionismo. Inicialmente pictórica, semelhante atitude se desenvolve na França, com vistas a captar, diretamente, o mundo externo no momento em que uma incidência luminosa projeta relevo e tonalidades dos seres. Tal expressão artística configura uma pintura instantânea e sensorial, em que as formas não são criadas pelas linhas. Sua denominação deriva de *Impressões: sol levante* (1872), obra de Monet, exposta em 1874 num salão onde igualmente Renoir, Degas, Pissaro e Cézanne exibem quadros e se assumem como *impressionistas*. Para esses importam mais as sensações, impressões, matizes e horizontes mutáveis do que as coisas, já que a realidade surge efêmera e heráclítica.²

Por isso, a criação visual agora ocorre *en plein air* (ao ar livre) e não em estúdios. Ao revelar suas principais fontes nas gravuras japonesas (*ukiyo-e*), com temas corriqueiros, e na fotografia, novo método de apreensão do momento,³ o movimento em tela não constitui apenas uma fase da história da pintura, pois quase todas as demais artes, notadamente no sincretismo estético da *Belle Époque*, são tocadas por essa tendência. Emblematicamente, Debussy e Ravel, autor de *Bolero* (1926), a mais tocada música instrumental francesa, deixam-nos composições estruturadas em impressões fugidias. Inclusive, o prelúdio de Debussy *Tarde de um fauno* (1876), composto com base no poema simbolista homônimo de Mallarmé, é o marco

1 Utilizamos a edição cuja referência é: TCHEKHOV, Anton. *As três irmãs*. Trad. Maria Jacinta e Boris Schnaiderman. São Paulo: Abril Cultural, 1976. Nossas análises, em especial as sobre a linguagem, são especificamente da tradução usada, da qual atualizamos todas as citações pelo Novo Acordo Ortográfico de 1990.

2 Ver MARTHE, Marcelo. A primeira impressão é a que fica. In: *Revista Veja*. Disponível em <http://veja.abril.com.br/blog/ricardo-setti/tema-livre/uma-fabulosa-exposicao-sobre-o-impressionismo-na-franca/>. Acesso em 28/04/2020.

3 Ver SHEPPARD, Richard. A crise da linguagem. In: BRADBURY; MACFARLANE, 1989, p. 263-274.

do Impressionismo na música, cujos trabalhos *debussynianos*, em consonância com a corrente plástica, revelam fragmentação, decomposição dos sons e timbres, *sugerindo imagens, da mesma forma que diversas peças apresentam nomes de paisagens, como "O mar"*. Pertinentemente, um célebre balé de repertório, *Paquita* (1846), é revisto pelo russo Marius Petipa, que em 1881 lança nova versão do espetáculo, inspirado em Ravel e no pintor pós-impressionista Van Gogh.

Ademais, mencionamos a escultura de Degas; de Carpeaux, com esboços dinâmicos; de Merdado, com formas "inacabadas"; e de Rodin, fixando um instante do movimento, juntamente à vanguarda inicial do cinema, que dialoga com a pintura impressionista, da qual adota a técnica da visão subjetiva, sobre personagens e espaços, e do olhar móvel, com montagem rítmica acelerada, em filmes sobre o cotidiano, de autoria também de Louis Delluc e Marcel L'Herbier. Ao se estender à literatura, o Impressionismo floresce plenamente em Proust, consagrado no gênero narrativo com um ciclo de romances centrados na busca do tempo perdido através das impressões do ambiente; nos irmãos Goncourt, que fazem descrições cromáticas e procuram pintar com palavras, empreendendo a *escritura artística*, com os toques isolados das orações nominais; em Thomas Wolfe, sob o memorialismo proustiano das sensações; e em Henry James, de seu ponto de vista do impreciso. No gênero dramático, distinguimos Anton Tchekhov, admirador e melhor amigo do paisagista russo Isaac Levitan, que pinta quadros como *Ponte em Savinskaya* (1884), *Dia de sol* (1876), *Bosque de bétulas* (1885-1889), *Primavera na Itália* (1890) e *Outono dourado* (1895), além de retratar o teatrólogo compatriota numa obra de 1886. Ambos cultivam relação fraternal que, não obstante os períodos mútuos de afeição e estretecimento, reflete uma tendência estética compartilhada, qual seja, o Impressionismo.⁴

4 Ver GREGORY, Serge. *Antosha and Levitasha: the shared lives and art of Anton Chekhov and Isaac Levitan*. Dekalb: Northern Illinois University Press, 2015.

Tchekhov e o Impressionismo

No último quartel dos Oitocentos e no início dos Novecentos, um inconformismo com a imitação servil deflagra vários “ismos”, como Decadentismo, Simbolismo e Impressionismo. Em tal contexto, admirado por James Joyce, Bernard Shaw e tantos outros; casado com a atriz russa Olga Knipper; apertado médico filantropo, além de perscrutador da alma humana, nosso literato, cuja dramaturgia, para a crítica ortodoxa, é realista simbolista ou naturalista psicológica, se rende à filosofia do momento. E ao incorporar características da arte de Monet em suas peças, ele “vai além dos limites do Naturalismo e o dilui num Impressionismo cênico, pelo requinte das nuances poéticas e pelo esgarçamento da realidade em som, luz e atmosfera.”⁵

Nesse sentido, um espectador de Tchekhov, o pintor Paul Fischer,⁶ influenciado pelo pós-impressionista Toulouse-Lautrec, descreve com deslumbramento o jardim ensolarado e cintilante do drama *Tio Vânia* (1897), na encenação de 1906, por Stanislavski no Teatro Artístico de Moscou (TAM): “parecia que o palco com suas personagens, mormente as mulheres, fazia parte de uma das telas luminosas, floridas, de Renoir.” Pelo registro de acontecimentos em quadros ou *tableaux*,⁷ em cuja sequência “a noção de situação tende a dominar a de ação”,⁸ ao contrário da construção dramática tradicional, as criações teatrais tchekhovianas se assemelham a um mosaico de impressões. De onde Arnold Hauser reconhecer no intelectual enfocado um legítimo representante do estilo estético em pauta, além de declarar que:

O mais curioso fenômeno na história do Impressionismo é a sua adoção pela Rússia e o surgimento de um escritor como Tchekhov, que pode ser descrito como o mais puro representante de todo o movimento. Nada é mais surpreendente do

5 ROSENFELD, 1993, p. 115.

6 *Apud* ROSENFELD, 1993, p. 116.

7 Ver NASCIMENTO, 2019, p. 192.

8 SARRAZAC, 2013, p. 82.

que encontrar tal personalidade num país que pouco tempo antes vive no clima intelectual do Iluminismo.⁹

Enquanto artífice de traços nitidamente impressionistas, nosso autor, que persegue a recriação do real através da literatura, atinge seu objetivo, visto que “o Impressionismo é menos ilusionista do que o Naturalismo: em vez de ilusão, fornece elementos do tema; em vez da imagem do todo, as várias peças que compõem a experiência.”¹⁰ Assim, ele não se mostra interessado na reprodução da realidade impessoal, exata e estática, mas nos diferentes pontos de vista, na impressão que a realidade desperta sobre o espírito. Igualmente a Proust, que é o outro grande mestre do Impressionismo literário e retrata grandes mudanças, como o declínio da aristocracia e a ascensão das classes médias na França da Terceira República, Tchekhov aborda a decadência da aristocracia provinciana e saudosa na Rússia pré-revolucionária, em meio aos estertores do regime dos Czares, cuja derrocada transforma o universo político e econômico internacional. Entretanto, nenhum dos dois mestres o faz explicitamente, não torna o texto panfletário: em suas obras os fatos são apresentados a partir do filtro mnemônico afetivo, que os apura e seleciona seus matizes, gerando um estado nostálgico.

Observando que o Decadentismo acompanha a ascensão impressionista, conforme comprovamos pela nostálgica atmosfera crepuscular, animada por uma luz pálida na última fase da dramaturgia do criador de *Tio Vânia*, a temática da decadência da referida camada rural finissecular ajusta-se ao Impressionismo, porquanto esse é um estilo aristocrático, que reflete o hedonismo da nobreza, de quem o *gentleman* Tchekhov preza a cultura, *finesse* e sensibilidade, tomadas não como maneirismo de classe e sim como cristalização de uma conquista do espírito.

Como acontece na ficção impressionista, de maneira lapidar

9 HAUSER, 1995, p. 917.

10 *Ibidem*, p. 889.

na obra de um discípulo de Bergson,¹¹ nomeadamente Proust, certas personagens tchekhovianas, a exemplo de Olga, Macha e Irina, de *As três irmãs* (1901), tentam reencontrar um tempo perdido. Aliás, através da captação da verdade no momento, o tempo constitui o elemento vital do Impressionismo: não o tempo físico, cronológico, impessoal e causal, mas a duração interior, bergsoniana, experimentada pelo espírito e determinada por desejo ou imaginação.

Igualmente ao Decadentismo, o Simbolismo está na gênese impressionista. E embora as primeiras criações de Tchekhov para o palco, quadros dramáticos e a longa peça sobre a decadência de um aristocrata latifundiário, *Ivanov* (1887), apresentem um estilo naturalista, em *A gaivota* (1896), seu autor utiliza técnicas da dramaturgia simbolista, como a de Maeterlinck, em *O pássaro azul* (1908), e a de Hauptmann, em *Sino submerso* (1896): “A introdução de símbolos infiltrantes como o da gaivota e o jardim de cerejeiras, que, numa analogia, se sustenta frequentemente com o pato selvagem de Ibsen, constitui um meio de aprofundar e enriquecer o significado dramático.”¹²

A essa altura, o russo focado já mescla técnicas simbolistas a impressionistas, como vemos também em *A gaivota*, cuja unidade de cor demonstra uma espécie de crepúsculo nostálgico, um clima de final de tarde. E semelhante peça cria, no lugar da sensação de um quadro histórico-estático, a sensação de um trabalho do Pontilhismo,¹³ ou ainda, nas palavras de Vsevolod Meierhold, “um cênico Impressionismo”,¹⁴ o qual

11 Filósofo contraparente de Proust, escreve, entre outras obras, *Matéria e memória* (1896), em que concilia a concepção materialista de memória, como estoque cerebral, e a concepção idealista, segundo a qual a memória não é mero receptáculo, mas sim consciência, processo e poder de imaginação. Ver. LE GOFF, Jacques. *Memória e história*. Campinas: Edunicamp, 1994, p. 471.

12 BRADBURY; MACFARLANE, 1989, p. 427.

13 Princípio em que se apoia o Divisionismo, técnica pictórica também chamada Neoimpressionismo. Nesse, separam-se as cores, justapostas na tela em vez de misturadas na paleta, de modo que manchas ou pontos se fundam e gerem imagens à distância nos olhos do observador. Surgida na França oitocentista, impulsionada por Seurat e Signac, a tática lembra as artes de mosaico aplicadas à pintura de quadros.

14 Apud ALLEN, 2000, s.n.

vai distinguir os últimos dramas do autor em questão: *Tio Vânia* (1897), *As três irmãs* (1901) e *O jardim das cerejeiras* (1904), todos girando em torno da inexorável passagem do tempo a destruir sonhos. Inclusive, para nosso teatrólogo, “o fenômeno cênico é também uma arte do tempo.”¹⁵

Na verdade, vários outros artistas ultrapassam o Naturalismo em direção ao Impressionismo, às suas atmosferas e estados de ânimo, como Manet, na pintura, Tchekhov, em suas peças, e Stanislavski, na encenação. Esse último, conforme Margot Berthold: “[...] desenvolveu um refinado estilo impressionista. Mobilizou todos os meios concebíveis de ilusão ótica e acústica, de forma a criar a atmosfera correta para seus atores e para o público”.¹⁶

Tchekhov, além de ter inovado a dramaturgia universal, transcendendo o Naturalismo com recursos do Simbolismo e, especialmente, do Impressionismo, a partir do chamado subtexto, da intuição do não dito, da ação subterrânea, da “corrente submarina”, ou “vida submersa no texto”, segundo Meierhold,¹⁷ quando traz o fluxo da vida para o teatro, renova a prosa dramática, como Proust revoluciona a prosa narrativa de ficção quando descobre o fluxo da consciência.

Hoje, pela atmosfera de estagnação; pela importância dada ao silêncio; pela ausência de sentido da vida da nobreza rural russa e de todos os infelizes de outras categorias sociais; pela reflexão sobre a dificuldade e até a impossibilidade de comunicação; enfim, por sua identificação e empatia com tudo que é humano, Tchekhov é apontado como um precursor do teatro do absurdo, um dramaturgo que apresenta afinidades com Beckett, Ionesco, Adamov, Albee e Pinter,¹⁸ rumo à expressão de nossa Contemporaneidade.

Luz, alma e impressão

15 NASCIMENTO, 2019, p. 13.

16 BERTHOLD, 2003. p. 463.

17 *Apud ALLEN*, 2000, s.n.

18 Ver BRADBURY; MACFARLANE, 1989. ESSLIN, S., 1961, p. 67-68. OATES, J., 1966, p. 44-58.

O drama tchekhoviano *As três irmãs*, dividido em quatro atos variáveis na duração, como que isolados, quase quadros, ciclicamente transcorre nas quatro estações por cinco anos. Tal peça pode ter sido inspirada nas três irmãs Brontë (Charlotte, Emily e Anne), bem como em seu irmão Patrick Branwell, ou mais provavelmente nas irmãs russas Ottilia, Margarita e Evelina Zimmermann, essa última chamada, pelos familiares, Inna/Irina. As três têm as mesmas iniciais das personagens-título da obra em apreciação; apenas uma delas se casa; possuem um amado irmão e vivem numa simplicidade cultivada e voltada para a educação.¹⁹

Em Ialta, cidade da Crimeia, ao sul da Ucrânia, onde mora então, Tchekhov elabora em 1900 *As três irmãs*, especificamente para o Teatro de Arte.²⁰ Escritor rápido, demora na elaboração desse trabalho, dedicando-se a um burilamento,²¹ o que nos evoca a *escrita artística* do estilo impressionista.²² Conclui o texto a 16 de outubro daquele ano e embarca para Moscou. Ali lê sua criação para os diretores teatrais Stanislavski e Nemirov-Danchtenko, os quais encenam a peça um ano depois, porque o dramaturgo resolve reescrever os dois primeiros atos, em Nice. Posteriormente, em Florença, recebe o comunicado do sucesso da encenação de 1901 pelo TAM. Em seguida, *As três irmãs* ganham os palcos do mundo. Tal produção, cujo título confere crédito à tríade feminina dos Prosorov, não dispõe de um protagonista definido. Lembremos que, para seu autor, como nota Vsevolod Meierhold, “as personagens, esboçadas de maneira impressionista, constituem um material aberto, que pode ser aproveitado para levar o traçado até seu acabamento em figuras brilhantes.”²³

Outrossim, o fio condutor de *As três irmãs* é bem simples, assentado no curso natural da existência. Até porque, no en-

19 Ver *Les trois soeurs*. Disponível em https://fr.wikipedia.org/wiki/Les_Trois_S%C5%93urs. Acesso em 28/04/2020.

20 NASCIMENTO, 2019, p. 152.

21 *Ibidem*, p. 152.

22 Ver *As três irmãs (Tri sestri)*. In: LISBOA, Luiz Carlos. *Pequeno guia da literatura universal*. São Paulo: Círculo do livro, 1994, p. 267-268.

23 MEIERHOLD, 2000, s.n.

tender de Tchekhov, o entrecho de uma peça é “um conjunto teatral de quadros de figuras e situações, esboçados não como cópia, mas como síntese do natural.”²⁴ Do mesmo modo que, na tela, os pintores impressionistas sintetizam e dissolvem a imagem natural estável, além de transformá-las num surgir e num transcorrer, como algo não terminado, o prosador de *Histórias meio-coloridas* (1886) e *No crepúsculo* (1887) dissolve, no texto teatral, a ação, reduzida e subordinada a uma disponibilidade espiritual:

Por trás da fachada, sob a superfície, submersa – é lá, e dessa maneira, que se passa a ação. O incidente explícito simplesmente induz à introspecção e à autorrevelação, e o meio da autorrevelação é o lugar-comum, o irrelevante, o aparentemente superficial. Para Tchekhov, a ação dramática é essencialmente um *continuum*, que só se interrompe ou termina com uma drástica intervenção melodramática.²⁵

Eis, então, um resumo da fábula externa de *As três irmãs*, drama de traços líricos e de epicidade, conforme costuma suceder com seu criador, que confere grandiosidade, profundo conteúdo, a coisas banais e as transforma em realidades poéticas: Os Prosorov, em virtude da carreira militar do patriarca, importante general de um monarca do Império Russo, saem da capital, onde a mãe da família está enterrada. Num passado não muito claro, vão para uma longínqua, insignificante e desnomeada província dentro de seu país,²⁶ ainda de organização autocrática. Lá contam em casa com um velho porteiro e mensageiro, Feraponte, e com uma idosa enfermeira, Anfissa, também ama dos jovens aristocratas. Esses, que oscilam entre o nome de batismo e o hipocorístico, são: Olga (Ólia, Oletchka ou Oliútchka, a mais velha); Maria (Macha ou Machenka, a do meio); Irina (Irinichka, Ira ou Iricha, a caçula) e Andrei (Andriúcha), um intelectual, diletante violonista e pintor, que aspira a uma cátedra na Universidade de Moscou. Tal família tenta desesperadamente sobreviver à monotonia do cotidiano

24 *Apud* GUINSBURG, 2001, p. 136-137.

25 BRADBURY; MACFARLANE, 1989, p. 427.

26 No que tange a tal província, não podemos responder à clássica pergunta: “Qual sua graça?” Obviamente, por ela não apresentar nome, ser *desgraçada*, *desnomeada*, *indeterminada*, lugar neutro, ou terra de ninguém.

e sonha em retornar para a capital, cenário de uma infância feliz. Mas esse sonho se frustra.

As três jovens, o irmão e os militares vizinhos que frequentam a casa passam quase todo o tempo travando conversas absurdas e grandes debates filosóficos. São aristocratas ricos, representantes de um *grand monde* de muita tradição e pouco ou nenhum trabalho. Olga, Macha, Irina e Andrei habitam insulados, como que encarcerados, há onze anos, na província. Professora de liceu, a maternal Olga é a mais severa e inteligente; pianista amadora e irritada, a ibseniana Macha é infeliz num casamento com um homem do magistério secundário, Fedor Kulyguin, o qual, por interesses pessoais, fecha os olhos à infidelidade da mulher, que de início o tem como sábio e importante, mas depois o descobre ser um medíocre; e Irina é uma moça sonhadora, que termina por se conformar com um emprego de telegrafista.

O marasmo provinciano é abalado pela chegada de uma brigada comandada pelo tenente-coronel Aleksandr Verchinin, ex-companheiro de armas do pai dos Prosorov, que agora acolhem o militar. Esse se diz interessado por Macha. As três irmãs entram então em contato com alguns oficiais. Dois deles, inseparáveis e em constante discussão, o barão Nikolai Tusenbach, bom e feio, e o capitão Vassíli Solioni, caprichoso, desajeitado, um tanto brutal e comparado por si mesmo a Lermontov,²⁷ cortejam Irina. No entanto, quem chama a atenção das jovens é Verchinin. Ele vem de Moscou, onde as conhece quando meninas. Macha corresponde ao flerte de Verchinin, que, como ela, é casado. Sua mulher, que sofre das faculdades mentais, possui tendência suicida. O tenente-coronel até sonha com um lar harmonioso num lugar determinado, porém, benigno, não larga a esposa doente por Macha, visto não ter coragem e estar condenado a não criar raízes, passando voluvelmente de uma aventura à outra por onde anda. Aqui, temos pontos de comédia, como é o caso do confidente Ivan Tcheboutykin, ex-médico militar idoso, que se deprecia, atribulado

²⁷ Romancista e poeta byroniano, Lermontov é um importante romântico russo. Oficial militar, aos 27 anos, morre num duelo.

e bêbado, por nada mais se lembrar de medicina e pela nostalgia de ter amado a mãe dos Prozorov.²⁸

Enquanto as irmãs devaneiam, Natacha Ivanovna, noiva e depois mulher de Andrei, que, inicialmente às escondidas e depois às claras, é ludibriado por ela e seu amante, Mikhail *Protopopov*, a quem ele é profissionalmente subordinado, apodera-se da casa, sem a mínima consideração por empregados de longa data (Feraponte e Anfissa), com a desculpa de que estão improdutivos. Representante de valores pequeno-burgueses e de seu materialismo recém-conquistado, Natacha, de cuja segunda criança provavelmente o pai é *Protopopov*, instalado por ela na propriedade dos Prozorov, não tem qualidades atribuídas à aristocracia, mesmo decadente, como requinte, elegância e intelectualidade.

Ao lado de Natacha, o promissor Andrei, agora obeso, reduz-se a simples funcionário do campo e chega a hipotecar a casa, sem consultar as irmãs, para pagar dívidas contraídas tanto no vício a que se entrega (o jogo), e que dilapida a fortuna dos Prozorov, quanto no sustento da mulher e do filho Bobik, fruto de um péssimo casamento, que promove a cisão com a família de origem. Aliás, como destaca Howard Moss, “Tchekhov (assim como Proust), jamais oferece o retrato de um casamento feliz.”²⁹ Por sua vez, a brigada militar, quando não se encontra mais a serviço no local, retira-se para a Polônia e leva consigo a fagulha vital de Macha. Condenada a um trabalho prosaico, Irina vê cair por terra a possibilidade de voltar para Moscou mediante o casamento com Tusenbach, morto por Solioni num trágico duelo por ciúmes. Olga, não identificada com o emprego, aceita ser diretora de liceu. Natacha, paulatina e arrogantemente ocupa a casa, da qual obtém o controle total e ninguém se move para detê-la. Às três Prozorov e ao irmão, abandonados ao tédio de suas esperanças novamente derro-

28 Nosso dramaturgo revela as mazelas sociais com fino humor espirituoso e chama suas peças de *comédias*, classificação viável, caso não as vejamos como dramas pesados e trágicos, conforme Stanislavski os interpreta e dirige. Das peças tchekhovianas, a obra *As três irmãs* é a de mais difícil classificação, pois é tragédia, tragicomédia, comédia e drama. Ver BLOOM, Harold. Anton Tchekhov. In. *Gênio: os 100 autores mais criativos da história da literatura*. Trad. José Roberto O’Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003, p. 260.

29 *Ibidem*, p. 260.

tadas, só resta o lamento “diante da constatação do que poderiam ter sido e não são, com um breve desejo de um futuro diverso da vida atual.”³⁰

A partir dessa síntese de *As três irmãs*, compreendemos uma visão de León Mirilas, segundo a qual: “Tchekhov constrói o drama com uma ação voluntariamente paupérrima, que (de forma bem impressionista), por momentos, quase imobiliza no tempo as personagens, com uma finura de matizes.”³¹ O superlativo *paupérrima* é utilizado no sentido de *muito econômica* pelo crítico, ao qualificar a ação dramática. Dessa, Luchino Visconti, em 1952, com o então cenógrafo Franco Zeffirelli, realiza requintada encenação em espaço cênico de alto custo. Tal sofisticação, característica do aristocrático Impressionismo, decorre do próprio círculo no qual se movem as bem nascidas personagens centrais da peça, um drama que constitui a figuração de criaturas exaustas, remanescentes de um mundo belo e que, no presente isolado, fazem a vida nos grandes centros, como Moscou, parecer melhor do que é. E tal postura nos traz à memória os tópicos universais do *locus horrendus*³² e do *locus amoenus*,³³ esse um dos motivos do Impressionismo, notadamente da estética de Renoir, que pinta a *joie de vivre* (a alegria de viver).

Na dimensão literária, apesar dos pesares, a família Prozorov “procura a alegria, o riso, a animação; quer viver e não vegetar.”³⁴ Por sinal, acerca do temperamento do criador das personagens, diz, em “Os dois Tchekhov”, o poeta moderno Maïakovski: “Por trás do vulto conhecido do *cantor do crepúsculo*, despontam as linhas de outro Tchekhov – o alegre e vigoroso

30 NASCIMENTO, 2019, p. 165.

31 MIRILAS, 1960, p. 203.

32 *Lugar horrível* em latim, esse tópico consiste na descrição de uma paisagem sombria, isolada, lúgubre, inquietante e decadente. Ver CURTIUS, E. R. Topoi. In. *Literatura europeia e Idade Média latina*. Trad. Teodoro Cabral e Paulo Rónai. São Paulo: Edusp, 2013.

33 *Lugar ameno ou aprazível* em latim, esse tópico consiste na descrição de um ambiente ideal de felicidade, um paraíso perdido. Ver CURTIUS, E. R. Topoi. In. *Literatura europeia e Idade Média latina*. Trad. Teodoro Cabral e Paulo Rónai. São Paulo: Edusp, 2013.

34 STANISLAVSKI, 1989, p. 320.

artista da palavra.”³⁵ Filho de devoto cristão ortodoxo,³⁶ nosso dramaturgo, que, sem intolerância de credo, confessa *não ser religioso, nem indiferente, mas* ao mesmo tempo é dado à ciência e às coisas do espírito, confirma a alegria como motivo do Impressionismo, mormente pelo fato de ele sempre interligar dois planos, o da vida cotidiana e o da vida espiritual, que o autor julga imprescindível. Isso porque, em seu entender, até num *locus horrendus*, a existência humana se justifica, encontra razão de ser, quando iluminada pela busca da Verdade, da Beleza e do Bem.³⁷

Aqui, a província se afigura o *locus horrendus* de Olga, Macha, Irina e Andrei; um lugar parado, onde estão inseridos contra vontade e se sentem desterrados, deslocados, enfim, um espaço que lhes causa a sensação de não pertencimento, de serem estranhos e até estrangeiros em seu país. Trata-se de um local, para eles, desprovido de positividade, destituído de sentido, como evidenciam os seguintes dizeres de Macha: “E tudo é tão vazio e calmo que nos acreditamos em um deserto. Vou-me embora.”³⁸ Por consequência, a Moscou imperial, idealizada por esses irmãos, torna-se seu *locus amoenus*, lugar de nostalgia e sonho, um paraíso perdido, no qual eles projetam e concentram suas ilusões. Inclusive, Irina clama por Moscou, o que nos recorda o provérbio russo: “É bom onde não estamos”.³⁹ Vejamos:

OLGA: - Um único sonho cresceu em mim e acabou por tornar-me inteira...

IRINA: - Já sei: partir para Moscou... Vender a casa, acabar com tudo aqui e partir...

OLGA: - Sim! E bem depressa. Voltar para Moscou.

IRINA: (*só, tomada de nostalgia*) Moscou! Moscou!⁴⁰

35 *Apud* SCHNAIDERMAN, 1971, p. 147.

36 Ver ALTMAN, Max. Hoje na história (1904): morre o escritor russo Anton Tchekhov. In. *Opera Mundi*. Disponível em <https://operamundi.uol.com.br/historia/30008/hoje-na-historia-1904-morre-o-escritor-russo-anton-tchekhov>. Acesso em 28/04/2020.

37 Ver VÁSSINA, Elena. Anton Pavlovitch Tchekhov. In. *Revista Cult*. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/anton-pavlovitch-tchekhov>. Acesso em 28/04/2020.

38 TCHEKHOV, 1976, p. 18.

39 Ver TCHEKHOV, Anton. O beijo e outras histórias. In. *As três irmãs & Contos*. Trad. Maria Jacintha e Boris Schnaiderman. São Paulo: Círculo do Livro, 1997, p. 170.

40 TCHEKHOV, 1976, p. 11.

Numa relação análoga ao *locus amoenus* e ao *locus horren-dus*, a atitude de tais personagens nos remete aos conceitos freudianos de Eros e Tânatos.⁴¹ Recordemos que a época do Impressionismo é a mesma em que o neurologista austríaco cria a Psicanálise. Então, vemos que a província, nessa situação inóspita e distópica, é um indesejado ambiente geográfico, associado a um presente desventurado. Semelhante ambiente, ao qual os Prosorov atribuem seus infortúnios, corresponde, pela mesquinhez e apatia de seu cotidiano, ao espaço de Tânatos, das pulsões de morte, visto que a mesmice, a repetição e a permanência de valores, numa existência mecânica, sugestionam, inclusive, a autodestruição:

IRINA: (*dominando-se*) - Tenho o cérebro ressecado, emagreci, enfeei, envelheci e nada (...). O tempo passa e sempre me parece que nos estamos afastando da vida verdadeira e bela... que nos afastamos cada vez mais, atraídos para não sei que abismo. Estou desesperada... Não sei como ainda estou viva... Não compreendo por que ainda não me matei...⁴²

Na condição de espaço de Tânatos, a província faz dos membros da família Prosorov criaturas como que enterradas vivas, pois não lhes oferece nem o suficiente para desenvolverem sua inteligência e sensibilidade, para vivenciarem maiores experiências. Eles são criados por um pai viúvo que lhes proporciona apurada educação. Porém, onde habitam, a formação recebida não possui nenhuma serventia: "MACHA: - Nesta cidade, conhecer três línguas é um luxo inútil. Mais do que luxo, é um apêndice inútil, qualquer coisa assim como um sexto dedo."⁴³ Já a longínqua capital representa para a família o espaço de Eros, das pulsões de amor, de ação, de movimento, de vida, enfim.⁴⁴ Mais que um lugar, Moscou é a dimensão de um passado venturoso, um pretérito perfeito, pleno da *joie de vivre* dos impressionistas. Isso porque os Prosorov, quando se

41 Eros é a pulsão de vida e sexualidade, voltada para a autoconservação, e Tânatos é a pulsão de morte, orientada para o retorno ao estado inanimado. Ver FREUD, Sigmund. Além do princípio de prazer. In. *Obras psicológicas completas*. Trad. José Octávio de A. Abreu. Rio de Janeiro: Imago, 1969, p. 13-88.

42 TCHEKHOV, 1976, p. 10-11.

43 *Ibidem*, p. 33.

44 Ver FISCHER, 2020, s.n.

lembram de sua cidade de nascimento e infância, inundam-se de energia vital:

VERCHININ: - Meu nome é Aleksandr Ignatievitch...

IRINA: - Aleksandr Ignatievitch, vindo de Moscou... Que surpresa!

OLGA: - E nós nos mudaremos para Moscou.

IRINA: - Desejamos já estar lá no próximo outono. É nossa cidade, nascemos lá... Rua Velha Basmannaia... (*Ambos riem, felizes*).

MACHA: - Elas estão encantadas por verem um conterrâneo. (*Vivamente*) Ah! Já estou me lembrando! Lembras-te, Olga? Diziam, em nossa casa: "o comandante amoroso". O senhor era tenente, e estava apaixonado.⁴⁵

Do princípio ao final do drama em causa, o estilo impressionista perpassa-lhes as cenas. Tomemos, pois, a título de exemplo e ponto de partida, as duas falas iniciais de Olga no primeiro ato, com vistas a levantarmos traços de semelhante estilo entre os Prosorov. Em paralelo ao transcurso da data natalícia de Irina, sua irmã mais velha exprime um estado de alma em festivo dia atual de primavera, enquanto temporalidade teatral que simboliza o fim do luto pelo falecimento do pai da família, além de representar a expectativa ou esperança, o renascimento da natureza e das próprias personagens. Vejamos:

OLGA: - Faz hoje exatamente um ano que papai morreu: dia cinco de maio... Dia de teu aniversário, Irina. Um dia tão frio... Nevava. Eu temia que não sobrevivesses. E tu estavas estendida como morta... No entanto, passa-se um ano apenas e nós nos lembramos dele com calma, e tu estás aí, vestida de branco, resplandecente. (*O relógio soa dez horas*).

Naquele dia, o relógio também soou assim, como agora. Recordo-me de quando levaram seu caixão: houve música e salvas de tiros no cemitério. Ele era general e comandava uma brigada. Mas não houve muita gente em seu enterro. É verdade que chovia... Chovia a cântaros e havia muita neve.

IRINA: - Não penses mais nisso! (*Além das colunas, na sala, perto da mesa, aparece o barão Tusenbach, Tchebutykin e Solioni*).

45 TCHEKHOV, 1976, p. 24.

OLGA: - Hoje não está chovendo. Podemos deixar as janelas abertas. Mas as bétulas ainda não floresceram. Papai havia recebido o comando da brigada daqui e deixara Moscou conosco. Há onze anos... Eu me lembro muito bem de que, nos começos de maio, nessa época, Moscou já estava toda coberta de flores. E não chovia. E havia sol. Já se passaram onze anos, mas eu me lembro de tudo, como se fosse ontem. Meu Deus! Essa manhã despertei, vi todas essas luzes, senti a primavera e a alegria estourou em meu coração, e eu apaixonadamente tive vontade de voltar para nossa casa, para nossa terra natal.⁴⁶

Encontramo-nos diante da passagem em que o dramaturgo nos apresenta Olga recordando um fato (a morte do pai). E toda a paisagem que desfila naquele momento diante dos olhos dela lhe parece de uma alegria bastante animadora. Na atualidade, ou tempo da representação, um ano depois do incidente lembrado, toda aquela matéria de memória se torna tão encantadora que gera uma recordação dentro de outra. Acima, em termos de composição dramática, temos em destaque uma figura feminina em ação. Entretanto, o que na verdade aparece em valorização são as impressões do ser ficcional.

As falas de tal figura desenvolvem-se em três faixas de tempo: o presente, em que ela recorda; o tempo da recordação e a recordação de fatos anteriores. Atentemos para o uso acentuado de verbos nos pretéritos perfeito e imperfeito do indicativo para dar ao leitor/espectador a impressão de estar assistindo ao que é descrito. E o que nos parece ainda mais importante, na fala de Olga, é que a valorização dos incidentes decorre da situação do momento vivido, da duração interior, bergsoniana.

Há no diálogo citado anteriormente uma plasticidade na linguagem, uma luminosidade paisagística e um colorido vibrante, o que acentua a atmosfera geral, inicialmente sombria, e prepara a sensação de Olga imergir em si mesma e reencontrar, numa atitude proustiana, a alegria vivenciada outrora. Essa tendência descritiva para o luminoso e o colorido, que confere o tom peculiar da imagem impressionista, aparece na peça em questão desde sua rubrica de abertura: “Meio-dia.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 10.

Clareza de sol (...). Olga, com o uniforme azul dos professores de liceu para moças, corrige, sem se deter, cadernos escolares, de pé e passeando.”⁴⁷ E a linguagem de *As três irmãs*, pela expressividade das figuras verbais, desenvolve a *escrita artística* do Impressionismo literário. Eis uma ilustração:

VERCHININ: (*passeando pela sala*) - Muitas vezes penso: E se recomeçassemos a vida, dessa vez conscientemente? Se vivêssemos uma vida como quem faz um rascunho, e pudessemos vivê-la de novo passada a limpo. Então, cada um de nós teria sobretudo tentado não se repetir e tentado criar condições de vida diferentes, uma casa florida, como essa, cheia de clareza.⁴⁸

Nessa esfera, um paisagista de um Impressionismo *avant la lettre*,⁴⁹ pelo tratamento da cor; pela criação ao ar livre e alterações nos motivos conforme condições da natureza: névoa, chuva, sol e umidade, o pintor romântico Constable, também literato, agradece, à maravilhosa abóboda celeste de seu vilarejo inglês, a decisão de se tornar pintor e fica famoso, em especial, pela força e emoção da trabalhada luminosidade dos céus de suas telas. Igualmente, na França impressionista, é fato que seus artistas, particularmente os pintores, buscam muitas vezes o céu de Paris e o ambiente onde o rio Sena ganha a beleza adicional dos barcos a vela. E, no fragmento a seguir, personificada em Irina e como que concedendo “um papel ativo aos elementos plásticos”,⁵⁰ temos uma espécie de imagem de um quadro em aquarela dessa tendência estética: “- Diga-me por que me sinto tão feliz hoje. Como se eu tivesse velas como um barco e, sobre mim, se estendesse um imenso céu azul, cheio de pássaros brancos. Por quê? Por quê?”⁵¹

Como dissemos, no Impressionismo, a importância maior é dada às emoções despertadas pela realidade no espírito. De onde os artistas buscarem a sensação do fluir de tudo no principal motivo do teatro de Tchekhov: o tempo. Assim, um dos

47 *Ibidem*, p. 9.

48 *Ibidem*, p. 35.

49 Expressão do francês, que significa “antes do termo existir.”

50 NASCIMENTO, 2019, p. 85.

51 TCHEKHOV, 1976, p. 14.

temas prediletos deles é, com a corrente heraclitiana e o jogo de reflexos, a água. Tal ocorre desde a obra inaugural do movimento em tela, a saber, o quadro de Monet *Impressão, sol levante*, que mostra reflexos solares mutantes nessa mesma água. Semelhante aspecto podemos observar mediante uma fala da personagem Verchinin: “- Por uns tempos, morei na Rua Alemã. Dessa rua, saía para a caserna. No caminho há uma ponte lúgubre. Ouve-se o barulho da água sob a ponte. Um homem solitário torna-se triste passando por lá.”⁵²

Tais impressões humanas acontecem, também, com uma chuva a cair sobre um jardim, motivo insistente de éden perdido, como o jardim das cerejeiras, em Tchekhov, que retoma, além dos mencionados reflexos da luz na água, outros elementos caros aos impressionistas de diversas artes, como as vibrações sonoras e o vento. Cabe-nos então mencionar que o quarto ato de *As três irmãs* abre-se com uma rubrica da qual retiramos umas linhas pertinentes: “O velho jardim em torno da casa dos Prosorov. Uma longa aleia de pinheiros, em cuja extremidade vê-se um rio. Além do rio, a floresta. (...) Meio-dia. Veem-se, de quando em quando, transeuntes que vão da rua ao rio.”⁵³

Nessa ambiência de criaturas embriagadas de recordações, numa prisão mental e acuadas por um mundo em transformação, registramos o que George Poulet diz ser uma lembrança, identificada com incidentes percebidos no passado e a partir de um sabor, de um odor, de uma cor, de um barulho de sinos etc., ou seja, um grande movimento de reminiscência.⁵⁴ E, nas palavras seguintes, pronunciadas por Macha, vemos irromper da memória uma imagem-lembrança suscitada pelos sentidos, que é um forte traço da ficção impressionista: “- Como esse vento soprou na chaminé! Pouco antes da morte de meu pai, o vento gemeu assim, na chaminé. Exatamente como hoje”.⁵⁵

52 TCHEKHOV, 1976, p. 25-26.

53 *Ibidem*, p. 89.

54 Ver POULET, Georges. *O espaço proustiano*. Trad. Ana Luiza B. Martins Costa. Rio de Janeiro: Imago, 1992, p. 57.

55 TCHEKHOV, 1976, p. 59.

O tempo e a solidão pesam sobre os Prosorov, personagens marcadas pela duração interior, que salienta sua angústia, conforme verificamos numa das falas de Olga: “(Ouve-se o repicar dos sinos) - Essa noite envelheci dez anos.”⁵⁶ Como ilustra a rubrica, *o motivo dos sinos a badalar, da mesma forma que o da água a verter, é recorrente tanto na tradição russa quanto nas expressões impressionistas pelo mundo, a exemplo do que o retromencionado Poulet aponta em sua publicação O espaço proustiano.*⁵⁷ Tão grande é a importância do elemento *sino* no país do autor de *As três irmãs*, que, depois do estabelecimento dos impressionistas, os quais não deixam de ser uns românticos da natureza sob as flutuações da luz, Sergei Rachmaninoff, músico russo tardo-romântico, faz canções com base em peças também de Tchekhov e compõe uma exitosa sinfonia sob o título de *Os carrilhões* (1913), em cuja elaboração ele usa som de sinos. Esses, como acontece na Igreja Católica Romana, são considerados, pela Igreja Ortodoxa Russa, peças sagradas, que anunciam o rito litúrgico e o toque das Ave-Marias ou da Hora do *Angelus*, representado em 1858 num quadro homônimo de Millet, cujo entardecer vai se transformar no “amanhecer do Impressionismo, pois é nesse quadro, como também nas últimas telas de Corot, que achamos os mais imediatos antecedentes da pintura impressionista.”⁵⁸

Ademais, os títulos “Sinos pela folhagem”, “Reflexos n’água” e “Jardins na chuva”, de obras de Debussy, o maior representante musical do Impressionismo, demonstram a recorrência, nessa manifestação artística, dos dois supracitados motivos estéticos. Esses, aliás, em 2017, numa montagem-releitura de *As três irmãs* pela companhia paulistana Estúdio Lusco-Fusco, que une ficção, neurociência e memória, surgem, num mosaico experimentalista teatral, como a *joie de vivre* dos impressionistas, vibrando respectivamente em poças d’água e toques de sinos, os quais Tchekhov, que na infância é obrigado

56 *Ibidem*, p. 97.

57 *Os nostálgicos russos conservam no Kremlin o imemorial Sino do Czar, ou Sino Real*, cuja lingueta exterior necessita de 24 pessoas para movimentar-se. Maior do mundo, data do século XVIII, quando se produzem enormes artefatos do gênero, exibidos em Moscou.

58 BALZI, 1992, p. 22.

a cantar na Igreja Ortodoxa Russa, aprecia ouvir como única remanescente de sua religiosidade.⁵⁹

Em *As três irmãs*, localizamos várias referências ao motivo impressionista *sino*. Um dos destaques vai para o terceiro ato, em cuja rubrica de abertura é informada a ocorrência de um incêndio na cidade. De vez em quando, soa o badalar de um sino a toque redobrado, que chega de um templo cristão nas imediações da casa dos Prosorov, anunciando o incidente com o fogo, o qual é um agente de transformação. E semelhante fato, dentro da referida dicotomia de Eros e Tânatos, encaramos, em oposição à morte interior das principais figuras da peça, como uma aproximação à vida, num abalo daquele universo onde nada costuma suceder. De acordo com Tiezza Tissi Barbosa: “Em uma estrutura dramática em que as personagens não têm o poder da ação, o mundo é que muda à sua volta, obrigando-as a se readaptarem.”⁶⁰ Outro destaque no tocante ao motivo *sino* diz respeito à alegoria em que Macha o utiliza para traduzir a situação de seu irmão Andrei:

MACHA: (*Olha Andrei que passa, sempre empurrando o carrinho de criança.*) - Repare no nosso Andrei, nosso irmão... Tanta esperança perdida... Milhares de homens levantavam um sino... e nisso puseram muito trabalho e muito dinheiro... De repente, o sino cai e se quebra. De repente, sem qualquer razão visível... Assim, Andrei...⁶¹

Numa situação típica da ficção impressionista, o drama *As três irmãs* mostra na casa dos Prosorov um rico espaço estético-cultural, que funciona como uma ilha de erudição, um atenuante à mediocridade da existência cotidiana. Eis, a título de exemplificação, uma rubrica com indicação de música de registro alto (no texto deparamos com muitas) e o posterior diálogo entre Macha e Irina: “(*Ouve-se um violino que está fora de cena*) MACHA: - É Andrei, nosso irmão, que está tocando. IRINA: - É o sábio da família. Terá um dia uma cátedra

59 Ver BARBOSA, Tieza Tissi. *As partituras de Stanislavski para As três irmãs, de Tchekhov: tradução e análise da composição espacial da encenação*. Tese de Doutorado. São Paulo: Universidade de São Paulo (USP), 2012, p. 66.

60 BARBOSA, 2012, p. 65.

61 TCHEKHOV, 1976, p. 95.

na universidade. Papai era militar e seu filho escolheu ser um sábio.”⁶² Do teatro impressionista em apreço, quatro das personagens masculinas, os oficiais Verchinin, Solioni, Tchebutykin e Tusenbach, agem como um coro da tragédia grega, cujos integrantes analisam o drama dos Prosorov. Enquanto Olga, Macha e Irina passam os dias entregues a fantasias, mesclando passado e futuro, em meio a esperanças inúteis, os oficiais as alertam sobre sua alienação. Quando Olga fala para Irina que elas vão voltar para Moscou, Tchebutykin e Tusenbach riem, cientes de que isso não vai acontecer, pois os Prosorov nada fazem para vencer a inércia da vida:

MACHA: - Feliz aquele que nunca repara se está no inverno ou no verão. Eu, se estivesse em Moscou, ficaria indiferente a qualquer estação.

VERCHININ: - Vocês não repararão em Moscou, quando forem lá. Não somos felizes, a felicidade não existe e o máximo que podemos fazer é desejá-la.⁶³

No texto em análise, aos meios-tons, ao cambiante das cores, correspondem, numa pulverização impressionista, os meios-tons da vida das personagens. Mesmo porque o indireto, o fugidio, a impressão, a sugestão, o discurso elíptico e reticente, as sutilezas da linguagem, e até o silêncio (em *As três irmãs*, constatamos mais de vinte rubricas com essa indicação) pertencem à essência dramática de Tchekhov. De onde a presença, em suas composições teatrais, do aludido subtexto, ou, na expressão do simbolista Maeterlinck, de um “diálogo de segundo grau.”⁶⁴

Para esse último, que fala diretamente às almas, a produção tchekhoviana nos remete, ao revelar nas entrelinhas a intenção subliminar que as palavras ocultam ou mascaram: “Os diálogos tradicionais cedem lugar a monólogos paralelos. Neles, cada um deixa entrever, de quando em quando, suas mágoas ou desejos mais profundos.”⁶⁵ Em vez de expressarem

62 *Ibidem*, p. 29.

63 *Ibidem*, p. 29.

64 *Apud* MONTEIRO, 2010, p. 275.

65 ANÔNIMO, 1976, p. XVII.

sentimentos, as palavras os dissimulam, o que caracteriza um deslocamento entre as situações e os seres de ficção, que se lançam a uma argumentação inconsequente. Aqui, “as personagens examinam os recursos da fala para encontrar frestas por onde possam escapar de suas verdades.”⁶⁶ Para isso, recorrem ao silêncio ou a frivolidades:

ANDREI: - Por que não dizes nada, Ólia? (*pausa*) Já é tempo de esquecermos essas bobagens e de não andarmos brigando por tudo, sem razão... Macha está aqui... Irina também... Expliquemo-nos de uma vez por todas... Que têm vocês contra mim?

OLGA: - Vamos deixar isso, Andriúcha. Amanhã nos explicaremos. (*Com agitação*) Que noite horrível!

ANDREI: (*muito constrangido*) - Acalma-te. Estou perfeitamente tranquilo... Apenas pergunto, o que é que têm contra mim? Digam claramente.

VOZ DE VERCHININ: - Ta-ra-ta! MACHA: (*levantando-se, com voz forte*). - Ta-ra-tam. (*A Olga*) Adeus, Ólia. Que Deus te proteja. (*Vai atrás do biombo e beija Irina*) Dorme bem... Adeus.

OLGA: - É verdade, Andriúcha. Deixemos isso para amanhã... (*vai para trás do biombo*) Já está na hora de dormir.⁶⁷

Tal é o grande aprendizado que Tchekhov obtém de Shakespeare: criar figuras dramáticas as quais não se dispõem a ouvir seu interlocutor, em meio a uma diversidade de linguagens, inclusive a não verbal, como o riso, e de falas, como que banais. Diálogos de surdos, embates monológicos e um solipsismo admirável caracterizam as personagens de Tchekhov. Entretanto, todas as aparentes futilidades de discurso são desnudadas, quadro a quadro, para revelar os questionamentos existenciais que constituem a desdita de cada um. A propósito, Tieza Tissi Barbosa nota que:

Em meio a um grande monólogo de Verchinin sobre a passagem do tempo, Macha ri e Tusenbach lhe pergunta: “o que há?” Ela responde: “Não sei. Hoje estou rindo o dia todo, desde manhã”. O encenador Stanislavski propõe, então, um poema visual, até mesmo sinestésico, que dilata e prolonga o estado de espírito de Macha para além de sua fala (...), rever-

66 BRADBURY; MCFARLANE, 1989, p. 418.

67 TCHEKHOV, 1976, p. 114-115.

berando na continuação da cena, quando Verchinin voltará a filosofar. (...) A fala de Macha é muito discreta. Rindo, ela foge do assunto em pauta (...). Esse estado não é simples de se contornar, é desenhado de forma impressionista. Macha está prestes a chorar (de acordo com o encenador) e ri. (...) Stanislavski cria inúmeros poemas cênicos, servindo-se de uma rigorosa composição de luz, de sons e silêncios, gestos, movimentos, objetos.⁶⁸

Os quadros-poemas cênico-visuais de semelhante encenador russo nos remetem à fotografia, cujo surgimento, como novo método de captação de certo instante, constitui uma das fontes do Impressionismo, conforme dissemos na primeira parte de nosso artigo. Depois, outro encenador, o inglês Peter Brook, em montagem sua do drama *O jardim das cerejeiras*, em 1981, para promover efeitos pictóricos, utiliza igual modalidade de transposição, notável para o teatro, como realização de cenas imóveis ou cinéticas, que insinuam pinturas ou fotografias. E, pertinentemente, a mesma retromencionada Tieza Tissi Barbosa, no tópico “Existe o tempo”, de sua dissertação de mestrado, ressalta, no viés da memória, que:

Tchekhov inicia o quarto (e último) ato com despedidas no terraço. (O encenador) Stanislavski inicia com o zelador e o ordenança trazendo um baú com a mudança de Tcheboutykin. Depois saem para pegar outra arca. (...) As despedidas vêm em seguida com a entrada de dois oficiais, também do pequeno círculo da nobreza na casa dos Prosorov: os subtenentes Aleksei Fedotik e Vladimir Rodé, que se beijam, abraçam e tiram fotos. A fotografia eterniza o momento, ou pode sempre ressuscitá-lo à lembrança. Esse ato é atravessado pela impressão de suspensão do tempo. (...) Stanislavski reforça essas marcas de tempo (...). É necessário traduzir as linhas literárias de Tchekhov em imagens visuais e sonoras; o espectador deve ver, de uma só vez, aquilo que o leitor pode apreender, demorando-se mais ou mesmo, voltando um trecho na obra literária.⁶⁹

A peça *As três irmãs* é uma obra em que o tempo pretérito assume feições de realidade, porquanto é o drama de indivíduos que tentam alucinadamente reencontrar, numa atitude

68 BARBOSA, 2012, p. 46-47.

69 *Ibidem*, p. 72.

impressionista, mais exatamente proustiana, um tempo (a infância) e um espaço (Moscou). Em outros termos, todos os membros da família Prosorov são sinônimos do que já é passado. Como assinala Gilda de Mello e Souza: “O seu tema é ir para Moscou, ou melhor, voltar para Moscou, rever lugares antigos em que moraram, as ruas de que ainda guardam os nomes. Moscou é o tema da memória e do passado.”⁷⁰ Tudo isso vemos como que num “quadro impressionista”, constituído por uma “galeria de vencidos.”⁷¹ Mas agora, tais desejos estão para sempre perdidos: “perdidos um como o outro, da mesma forma, perdidos como quem se perdeu e busca o caminho.”⁷²

Em semelhante direção e numa demonstração de característica do Impressionismo, Macha capta a passagem do tempo por meio de um fenômeno da natureza, o deslocamento de aves, típico de uma estação do ano, e diz, ao chegar o outono: “A neve pode cair a qualquer momento... Os pássaros já começam a emigrar...”⁷³ Essa fala indica que os pássaros de arribação carregam com eles todos os sonhos e expectativas dos Prosorov. E assim a peça caminha para seu final, que ratifica a inação revelada, nos três atos anteriores, por todos os irmãos, os quais:

(...) vão sendo tragados pelo tempo morto do qual tentam fugir. Irina e Olga se enredam num cotidiano de trabalho em que não se satisfazem (...). (A caçula) perde a única possibilidade de casamento que havia sido desenhada para ela; Andrei é cada vez mais infeliz em um casamento falido (...) e termina deprimido em trabalho sem sentido, totalmente diverso do futuro que havia projetado para si quando jovem; Macha perde a oportunidade de um novo amor e volta à vida rotineira com o marido – todos, no final das contas, não vão a Moscou.⁷⁴

.....

70 MELLO E SOUZA, 1956, s.n.

71 *Ibidem*, s.n.

72 POULET, 1992, p. 17.

73 TCHEKHOV, 1976, p. 97.

74 NASCIMENTO, 2019, p. 23.

E o último ato, ambientado no “velho jardim dos Prozorov,” é uma combinação de comentário trágico e irônico aos acontecimentos. Ao mesmo tempo em que é palco da partida dos militares – a (impressionista) “longa alameda de abetos”⁷⁵ compõe uma linha ampla, simbolizando a estrada para o futuro que se abre para os que partem – é também metáfora do processo de expulsão das irmãs de seu próprio espaço, de sua intimidade, de seus antigos sonhos e projetos. Olga já havia perdido seu quarto e agora Natacha, em seu animalesco domínio do espaço e do tempo presente, faz planos para o quarto de Irina.⁷⁶

Sob o ponto de vista da arte do Impressionismo e seu motivo condutor do fluir do tempo, as palavras finais de Olga exprimem um murmúrio de resignação, cujo sentido essencial equivale a dizer: Nada podemos fazer, a não ser continuar vivendo na sucessão de dias e noites. E mesmo que tal fala de Olga contenha esperança, essa se volta para um longínquo futuro, para os que ainda hão de vir, pois nossa professora entende que seu destino e dos irmãos consiste somente em deixar que a existência siga. Muitos anos se passam e cada vez mais os Prozorov se acham sorvidos pela comunidade local. No derradeiro *tableau*, em que Olga, Macha e Irina se abraçam, agoniadas por saber sua razão de vida e sofrimento, igualmente agoniadas por não saber o que vai ser delas, semelhante manifestação de afeto familiar gera:

(...) a ilusão de um corpo unificado, (...) de modo que a exclamação de Olga tem inevitável ressonância coral: “Vivemos.”⁷⁷

.....

O discurso de Olga (...) fala do tempo que passa inexorável, da certeza de que a vida não chegou ao fim, de que morrerão no futuro e serão esquecidas. Ela sabe que “as pessoas lembrarão com gratidão daqueles que vivem agora.” Serão esquecidas e, ao mesmo tempo, lembradas? (...) Em verdade, a personagem parece lutar internamente para se assegurar

75 O motivo da árvore de abeto é pintado por artistas pós-impressionistas como Van Gogh.

76 NASCIMENTO, 2019, p. 89.

77 *Ibidem*, p. 150.

de que nem tudo o que viveram foi em vão, mas oscila entre a certeza e a possibilidade (...). Logo em seguida, a já conhecida fala que encerra a peça traz a locução conjuntiva “se pelo menos”, que pode expressar uma condição irreal ou um pedido: “Se pelo menos nós soubéssemos, se pelo menos soubéssemos!” É assim, em tal ambiguidade, entre a condição e o pedido, entre a hesitação e a certeza, que oscila Olga nas últimas falas de *As três irmãs*.⁷⁸

E do mesmo modo que, ciclicamente, a existência se esvai e nada no mundo se altera, a produção *As três irmãs*, como é típico da dramaturgia tchekhoviana, revela-se anticlimática e não tem desenlace. Seu entreccho se inicia em dia claro de uma estação de transição (a primavera) e se encerra, sem surpresa ou qualquer efeito especial, numa noite da estação homóloga (o outono), início de outro ciclo, visto ser essa ação teatral apenas uma parcela da realidade, uma fatia da vida:

Assim como o pintor impressionista Degas desloca partes importantes da representação para a margem da tela, e faz com que a moldura se lhes sobreponha em parte, também Tchekhov termina suas peças (em aberto) com uma anacruse,⁷⁹ a fim de suscitar a impressão de inconclusividade, precipitação e desfecho casual e arbitrário.⁸⁰

Por seu turno, Priscilla Herrerias ressalta: “Tchekhov prolonga suas obras (...) e reforça a ideia de que a vida continua e a rotina das personagens foi alterada por certo período.”⁸¹ E ao não apresentar um fim absoluto, coincidente com o da peça, o último ato de *As três irmãs*, passado na estação de transição do outono, o qual se associa à incerteza das personagens quanto a seu futuro, evoca o fluxo existencial, que vai além dos fatos de um enredo pleno de nuances, numa suspensão a ser preenchida pelos receptores. Tal aspecto, como decorrência da abordagem impressionista, é sublinhado por Guinsburg, que nos fala de uma:

78 *Ibidem*, p. 160.

79 Nota ou notas que preparam o tempo forte de um ritmo, significando prelúdio no grego. Ver *MED, Bohumil. Teoria da música. Brasília: Musimed, 1996.*

80 HAUSER, 1995, p. 936.

81 HERRERIAS, 2010, p. 65.

(...) extraordinária capacidade tchekhoviana de ocultar o sentido, deixando ao leitor e/ou espectador a tarefa de chegar às conclusões (...). Pintura dramática feita como que por manchas de coloração, sem traços de contorno muito nítidos, ela se compõe através dos claros abertos que são verdadeiros campos de sugestão.⁸²

Aliás, no contexto mais amplo do Impressionismo, sons, movimentos, vocábulos, formas com volumes, imagens estáticas ou cinéticas e espaços, todos expressam sensações humanas. O músico, o coreógrafo, o poeta, o prosador narrativo ou dramático, o escultor e o cineasta “pintam” o que apreendem da natureza; o pintor sugere a música e outras expressões de todos os entes. E a obra *As três irmãs* constitui uma espécie de retrato impressionista da melancolia da existência na província, a qual funciona como moldura e ponto de partida para a compreensão da ação dramática. Mas ali, Tchekhov, de reconhecido pendor descritivo também em suas rubricas,⁸³ não só traça, mediante as palavras, um retrato, como também ausculta o cômico e o trágico, as miudezas terríveis em que tal vida doméstica insiste em se converter, flagrando seus quadrantes entre o jardim e o fumegante *samovar*.⁸⁴ Vejamos, então, do drama em apreço, que associa arte dramática e pintura, alguns instantes finais, envoltos por sensações de música que coloquem o diálogo: “OLGA: (*abraçando suas duas irmãs*) - Minhas queridas irmãs, nossa vida ainda não terminou. Viveremos. A música é tão alegre, tão comunicativa (...). A música é tão alegre, tão viva... (*A música se afasta...*)”⁸⁵

No caso presente de um artigo sobre *As três irmãs*, cumprenos referir que a música, precisamente a impressionista, com rápidas notações sugestivas, se propõe a delinear imagens ou, como interpretamos as cenas do texto tchekhoviano, delinear *Retratos da vida*, título no Brasil de uma película de 1981, diri-

82 GUINSBURG, 2006, p. 90.

83 Tal pendor tchekhoviano é “logo transformado por Stanislavski em um ateliê de minúcias”. Ver NASCIMENTO, 2019, p. 85.

84 Utensílio doméstico de origem russa, utilizado para aquecer água e servir chá, muito apreciado pelos czares.

85 TCHEKHOV, 1976, p. 117.

gida pelo cineasta Claude Lelouch. Esse decalca para a grande tela a já mencionada e célebre partitura denominada *Bolero*. Inspirada na atriz e dançarina russa Ida Rubinstein, recriada num quadro homônimo de 1910 por um impressionista, o também russo Valentin Serov, que igualmente pinta Tchekhov em 1903, tal composição de Ravel, quando ouvida, costuma nos remeter imediatamente ao drama musical fílmico *Retratos da vida*.

Referências bibliográficas

ANÔNIMO. Introdução. In. TCHEKHOV, Anton. *As três irmãs*. Trad. Maria Jacintha e Boris Schnaiderman. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

ALLEN, David. *Performing Tchekhov*. Londres: Routledge, 2000. Disponível em <https://books.google.com.br/books?id=9seRGKxzXpoC&printsec=frontcover&dq>. Acesso em 20/04/2020.

BALZI, Juan José. *Impressionismo*. São Paulo: Ática, 1992.

BRADBURY, Malcolm; MACFARLANE, James (Orgs.). *Moder-nismo*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ESSLIN, Martin. *The Theatre of Absurd*. Nova Iorque: Anchor Books, 1961.

FISCHER, Lionel. *As três irmãs: obra-prima de Tchekhov*. Disponível em <http://lionel-fischer.blogspot.com/2009/08/as-tres-irmas-obra-prima-de-tchecov.html>. Acesso em 20/04/2020.

GUINSBURG, Jacó. *Stanislavski e o Teatro de Arte de Moscou*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

GUINSBURG, Jacó. *Stanislavski, Meierhold & Cia*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

HERRERIAS, Priscilla. *A poética dramática de Tchekhov: um olhar sobre os problemas de comunicação*. São Paulo: USP,

2010 (Dissertação de Mestrado).

LISBOA, Luiz Carlos. *As três irmãs (Tri sestri)*. In. *Pequeno guia da literatura universal*. São Paulo: Círculo do livro, 1994.

MEIERHOLD, Vsevolod. Teatro naturalista e teatro de estados de alma. In. *O teatro de Meierhold*. Trad. Aldomar Conrado. Disponível https://monoskop.org/images/e/ef/Conrado_Aldomar_org_O_Teatro_de_Meyerhold.pdf

MELLO E SOUZA, Gilda de. *As três irmãs*. In. *Suplemento Literário do Estado de São Paulo*, 13 out., 1956.

MIRLAS, Leon. O panorama do teatro de hoje. In. BORBA FILHO, Hermilo (Org.). *Teoria e prática do teatro: antologia*. São Paulo: Iris, 1960.

MONTEIRO, Paulo Felipe. *Drama e comunicação*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2010.

NASCIMENTO, Rodrigo Alves. *Anton Tchekhov: drama, tempo e crise*. São Paulo: USP, 2019 (Doutorado em Letras – Literatura e Cultura Russa).

OATES, Smith J. Chekhov and the Theatre of Absurd. *Bucknell Review*, 14, n. 13, p. 44-58, 1966.

ROSENFELD, Anatol. *Prismas do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *Sobre a fábula e o desvio*. Trad. Fátima Saadi. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013.

SCHNAIDERMAN, Boris. *A poética de Maiakovski*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

STANISLAVSKI, K. S. *Minha vida na arte*. Trad. Paula Bezerra. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

TCHEKHOV, Anton. *As três irmãs*. Trad. Maria Jacintha e Boris Schnaiderman. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

TCHEKHOV, Anton. O beijo e outras histórias. In. *As três irmãs & Contos*. Trad. Maria Jacintha e Boris Schnaiderman. São Paulo: Círculo do Livro, 1997.

Recebido: em 01/02/2019

Aceito: em 13/05/2020

Publicado: em junho de 2020

“Um Tchékhov tal, que nunca havíamos visto antes!”: ecos tchekhovianos pós-soviéticos¹

Cássia Regina Marconi Marcançoli*

Resumo: o presente artigo busca refletir sobre as releituras dramatúrgicas de peças de Anton Tchékhov (1860-1904) feitas por dramaturgos russos contemporâneos, como Alekséi Slapóvski (1957-), Liudmila Petruchévskaja (1938-), Viktor Slávkin (1935-2014) e outros. Tais releituras surgiram principalmente na época da *Perestroika* e após a dissolução da URSS, período em que diversas releituras cênicas das peças tchekhovianas já haviam sido feitas tanto por diretores russos como por diretores europeus, norte-americanos e brasileiros.

Abstract: this article seeks to reflect on dramaturgical reinterpretations of plays by Anton Chekhov (1860-1904) by contemporary Russian playwrights, such as Alexey Slapovsky (1957-), Lyudmila Petrushevskaya (1938-), Viktor Slavkin (1935-2014) and others. Such reinterpretations arose mainly at the time of *Perestroika* and the fall of the USSR, a period in which several scenic reinterpretations of the Chekhovian plays had already been done by Russian directors as well as European, American and Brazilian directors.

Palavras-chave: Teatro russo; Dramaturgia; Anton Tchékhov; Alekséi Slapóvski; Dramaturgia contemporânea

Keywords: Russian theater; Dramaturgy; Anton Chekhov; Alexey Slapovsky; Contemporary dramaturgy

**Naturalmente, vão ficar ofendidos se eu lhes disser:
- Vocês não conhecem Tchékhov!
- Tchékhov?²
(Vladímir Maiakóvski)**

* Pesquisadora na área de Literatura e Cultura Russa e doutoranda do programa LETRA – Letras Estrangeiras e Tradução, do Departamento de Letras Modernas (DLM) da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP (FFLCH-USP).

E-mail: cassiamarconi@yahoo.com.br <https://orcid.org/0000-0003-1734-1787>

Em seu artigo sobre a icônica encenação stanislavskiana de *As três irmãs* pelo Teatro de Arte de Moscou (TAM) em 1901,³ Nick Worrall especula sobre os motivos de não haver montagens expressivas das peças de Anton Tchékhov (1860-1904) no período entre 1904, ano da morte do famoso dramaturgo nascido em Taganrog, quando suas peças maiores⁴ já haviam sido encenadas pelo TAM, e 1940, quando Vladímir Ivánovitch Nemirovitch-Dántchenko (1858-1943) montou *As três irmãs*, já no período soviético e após a morte do mestre Konstantin Stanislávski (1863-1938). Neste mesmo período, as peças de Tchékhov continuavam sendo encenadas em larga escala na Europa Ocidental, bem como nos EUA. Worrall aposta que um dos grandes motivos para esse hiato tchekhoviano nos palcos russos durante os primeiros quarenta anos do século XX deveu-se ao grande impacto causado pela Revolução Russa, que disseminou na Rússia a noção do “universo a-trágico onde o ser humano poderia intervir expressivamente em seu próprio destino”.⁵ O fato de as peças tchekhovianas estarem cada vez mais presentes nos palcos europeus e americanos e cada vez mais ausentes dos palcos russos é reflexo também do interesse dos primeiros pelas “ideologias do pessimismo” e da disseminação de uma ideologia otimista na Rússia soviética. Ora, no *homo sovieticus* ativo, atlético, trabalhador e heroico não cabiam passivos, contemplativos e indolentes tios Vânia,

¹ Citação da peça *O jubileu*, 1993, de Vladímir Sorókin.

² MAIAKÓVSKI, 1984, p. 139.

³ WORRALL, 1990, p. 1-32.

⁴ As peças maiores de Tchékhov são: *A gaivota* (*Чайка*, 1896), *O tio Vânia* (*Дядя Ваня*, 1898), *As três irmãs* (*Tri sestry*, 1901), e *O jardim das cerejeiras* (*Vichnióvyi sad*, 1904). Algumas vezes, *Ivánov* (1887) também aparece nesta lista.

⁵ *Ibidem*, p.1.

Ivánovs, Machas, Irinas, Liubas, Ninas e Trepliov. Talvez coubessem Lopákhins no *homo sovieticus*, mas Liubas, não.

Encenações de Tchékhev além-Rússia iam surgindo conforme o TAM realizava suas turnês mundo afora.⁶ E podemos verificar que, apenas anos depois da encenação de *As três irmãs* por Nemirovitch-Dantchenko, em 1940, importantes montagens das peças tchekhovianas foram realizadas internacionalmente. *O jardim das cerejeiras*, do italiano Giorgio Strehler, em 1974, uma “verdadeira referência de revisão de leitura stanislavskiana no século XX”, concebida como “três caixas chinesas” que correspondiam à realidade, à história e à vida.⁷ *A gaivota*, de Andre Gregory, levada aos palcos em 1975, em Nova York, que, entre “músicas populares e atores vestidos com suéteres e calças justas”, objetivava mostrar que “não havia diferença entre o teatro de vanguarda e o teatro comercial”.⁸ E, no mesmo ano de 1975, também em Nova York, a mesma *A gaivota* foi transformada por Joseph Chaikin e Jean-Claude Van Itallie em uma série de workshops. No Brasil, um importante marco inovador na forma de encenar Tchékhev se deu em 1972, quando José Celso Martinez Corrêa e o seu Teatro Oficina fizeram uma tentativa bastante significativa de “entender como o dramaturgo russo poderia falar de maneira direta ao público brasileiro de então”.⁹ Baseando sua cenografia em uma mandala, além de representar os quatro elementos da natureza (ar, água, fogo e terra) e a passagem do tempo, representava as quatro fases pelas quais o corpo passa (nascimento, espera, quebra e morte) e também servia de autocrítica para os quatro últimos anos da trupe.¹⁰ Outro diretor que “descobriu em Tchékhev um potente leitor da contemporaneidade”¹¹ foi Enrique Diaz, que montou *As três irmãs*, em 1998. O diretor deu um “ritmo acele-

⁶ Rodrigo Alves do Nascimento traça um rico panorama das peças tchekhovianas na Rússia, no Brasil e no mundo em sua dissertação de mestrado. Cf. NASCIMENTO, 2013.

⁷ NASCIMENTO, 2013, p.151.

⁸ JOHNSON, 2010, p.33.

⁹ NASCIMENTO, Op. cit., p.136.

¹⁰ Ibidem, p.141.

¹¹ Ibidem, p.186.

rado às falas das personagens como se negasse a elas o direito de elaborar suas próprias palavras”,¹² mas foi em *Gaivota, tema para um conto curto*, de 2007, que Diaz prescindiu do texto:

Gaivota, tema para um conto curto, pode ser considerado momento decisivo dessa etapa de recepção do russo entre nós. É como se também simbolizasse o alto grau de intimidade alcançado entre Tchékhov e nosso teatro – tanto que se torna possível uma encenação que prescinde do texto (ou pelo menos do que seria sua “lógica interna”), ao mesmo tempo que o comenta e dele depende para que o universo de referências ganhe em profundidade.¹³

Voltando para a Rússia soviética, em 1965, *As três irmãs*, dirigida por Gueórgui Tovstonógov (1915-1989), “pretendia entender qual a dialética entre a impiedosa crítica a um modo de vida que se provava injusto e improdutivo e a simpatia que Tchékhov reservava às personagens dele representantes”.¹⁴ Um período de revisão das leituras dominantes de Tchékhov na Rússia iniciava-se então,¹⁵ e essas releituras cênicas das peças tchekhovianas tornaram-se possíveis também por um certo abrandamento da censura, ocasionado após denúncia dos crimes cometidos por Josef Stálin (1878-1953) feita por Nikita Khruschióv (1894-1971) no 20º Congresso do Partido Comunista, em 1956.¹⁶ Seguiu-se, então, um período de experimentação e ousadia no meio teatral.

Podemos observar que tanto no Brasil (antes de *As três irmãs* do Teatro Oficina) quanto na Rússia (antes de *As três irmãs* de Tovstonógov), a leitura geralmente feita de Tchékhov era de “um ‘trágico’, um ‘poeta do crepúsculo’, leitor da ‘inércia e melancolia’ de uma classe social que perde espaço gradualmente”.¹⁷

¹² Idem.

¹³ Ibidem, p.187.

¹⁴ Ibidem, p.149.

¹⁵ Ibidem, p.148-149.

¹⁶ Ibidem, p.150.

¹⁷ Ibidem, p.137.

Seguindo a linha das releituras cênicas de Tchékhev nos palcos russos, Anatóli Éfros, em 1967, colocou em cena *As três irmãs* com o objetivo de traçar uma “elegia à ruína”, que ficou apenas seis meses em cartaz devido à censura soviética.¹⁸ Em 1975, o diretor realizou a montagem de *O jardim das cerejeiras* “como uma espécie de enfrentamento não só ao regime, mas também aos padrões de interpretação do TAM”.¹⁹ Voltar a clássicos como Tchékhev era uma estratégia dos diretores para driblar a censura soviética ainda vigente, mas nem sempre isso dava certo, como no caso de *As três irmãs* de Éfros.

Talvez, semelhantemente inspirados por essa revisão das leituras cênicas das peças de Tchékhev e fortemente motivados pelos novos rumos históricos da já moribunda URSS, diversos dramaturgos russos (muitos, ainda hoje, vivos), começaram também a fazer suas revisões dramatúrgicas de Tchékhev. Os anos de 1980, período tanto de incertezas quanto de esperanças com as políticas da *Perestroika* e da *Glásnost*,²⁰ foram férteis para essa revisão dramatúrgica, que cresceu e floresceu entre os dramaturgos e escritores após a Nova Onda dos anos 1970. A Nova Onda foi uma espécie de movimento formado pelos escritores Liudmila Petruchévskaja (1938-), Aleksandr Galin (1947-) Vladímir Arro (1932-), Víktor Slávkin (1935-2014), Aleksandr Kazántsev (1906-2002), Liudmila Razumóvskaja (1946-) e outros que “tinham como tema principal a vida cotidiana soviética, a rotina e a frustração, uma série de tragédias vitais agravadas pela inércia social, mas sempre com um certo grau de esperança”.²¹ Além da Nova Onda e do movimento incentivador de novas dramaturgias na Rússia, o Teatr.doc²² de Mikhail Ugárov (1956-2018), outros acontecimentos continuaram abrindo campo fértil para as reescrituras das peças tchekhovianas, bem como para outras inovações no

¹⁸ Ibidem, p.149.

¹⁹ Ibidem, p.150.

²⁰ Do russo, “reconstrução” e “transparência” – políticas de reestruturação econômica e de liberdade de expressão introduzidas na URSS em 1986 por Mikhail Gorbachov (1931-).

²¹ PIGAIOVA, 1996, p.6.

²² AUTANT-MATHIEU, 2012, p.33.

campo dramaturgico e teatral como um todo. Assim como Stanislávski procurava novas formas para fugir das convenções teatrais então vigentes, na virada do século XX para o XXI, os artistas teatrais russos dos anos de 1980 em diante também “declararam guerra contra todas as convenções”²³ e expressaram toda essa pulsão por renovação e criatividade em diversas peças apresentadas nos festivais Zolotáia Máská,²⁴ Liubmóvka²⁵ e no Festival Novo Drama, instituído em 2001 por Eduard Boiakov (1964-) e Ielena Gremina (1956-2018), autora de *Brátia Tch. [Irmãos Tch]*, de 2010. Especialmente sobre as peças de Tchékhov, o diretor Kirill Serébreznikov (1969-) declarou que “as produções de Tchékhov devem refletir as pessoas de hoje em dia e não uma distante Rússia que já está perdida”.²⁶ Para muitos dramaturgos e diretores russos contemporâneos

[...] A obra de Tchékhov, sua representação do mundo, a maneira como sua arte se fundamenta no absurdo, na ironia, na zombaria e na rejeição às formas passadas de escrita, constituem um meta-drama único, um “texto de textos”, um ponto de partida, um modelo definidor de parâmetros e um objeto de estudo, de imitação e de rivalidade (tradução nossa).²⁷

Então, se na época de Tovstonógov e de Éfros montar Tchékhov com certas inovações era uma saída para driblar a censura soviética, para Mikhail Ugárov, Eduard Boiakov, Ielena Gremina e outros, voltar a Tchékhov e manipulá-lo dramaturgicamente, de diversas maneiras, era uma forma de fugir das convenções teatrais já marcadas do século XX.

²³ HANUKAI, 2019.

²⁴ “O Zolotáia Máská [Máscara de Ouro] é um Prêmio Nacional de Teatro criado em 1993 para produções em todos os gêneros de arte teatral: teatro, opera, balé, dança moderna, opereta, musical e teatro de marionetes. O Zolotáia Máská também é um festival de artes cênicas totalmente russo que ocorre em Moscou na primavera de cada ano, apresentando as performances mais significativas de toda a Rússia.” Fonte <http://m.eng.goldenmask.ru>. Acesso em março de 2020.

²⁵ Festival anual de jovens dramaturgos realizado em Moscou todo mês de setembro, desde 1991. Fonte <https://thetheatretimes.com/moscows-2018-liubmovka-festival-new-trends-old-problems/>. Acesso em março de 2020.

²⁶ AUTANT-MATHIEU, Op. cit., p.33.

²⁷ Idem, ibidem. Tradução nossa.

Strehler, quando montou *O jardim das cerejeiras*, em 1974, procurava um equilíbrio entre as três esferas que a dramaturgia tchekhoviana pode evocar: a realidade (dos personagens), a história e a vida. No caso dos dramaturgos contemporâneos que revisaram a dramaturgia tchekhoviana, surgiram peças mais centradas na experimentação com a linguagem e em procedimentos vários com o texto (caso de *O jubileu*, 1993, de Vladímir Sorókin, peça que empresta uma frase ao título deste artigo) e outras que buscam em Tchékhev um termômetro para medir historicamente a Rússia (caso de *Meu pequeno jardim das cerejeiras*, de 1993, de Alekséi Slapóvski).

A revisão dramatúrgica da qual estamos falando, e da qual fazem parte Sorókin e Slapóvski, abrange especialmente o período que vai de 1980 a 2010. As peças do período são analisadas no artigo da pesquisadora francesa Marie-Christine Autant-Mathieu, “Rewriting Chekhov in Russia Today – Questioning a Fragmented Society and Finding New Aesthetic Reference Points”, publicado no livro *Adapting Chekhov – The Text and its Mutations*,²⁸ obra oriunda do workshop Anton Pavlovich Chekhov: Poetics, Hermeneutics, Thematics, organizado por J. Douglas Clayton, em 2004, na Universidade de Ottawa, no Canadá, e do seminário Generative Chekhov, organizado por Karen Bamford, da Universidade de Mount Allison, do Canadá, em 2010, por ocasião dos 150 anos do nascimento de Tchékhev. Neste artigo, Autant-Mathieu elenca as seguintes peças russas contemporâneas que fazem essa espécie de revisão da dramaturgia tchekhoviana:

1. *Три девушки в голубом* (*Tri devuchki v golubom – As três moças de azul*) – Liudmila Petruchévskaja (1980)
2. *Обруч* (*Obrutch – Jogo de argolas*) – Victor Slávkin (1982)
3. *Полонез Огинского* (*Polonez Oguinskogo – A polonaise de Oguínski*) – Nikolai Koliadá (1993)
4. *Мой вишневый садик* (*Moi vichniovyí sadik – Meu pequeno jardim das cerejeiras*) – Alekséi Slapóvski (1993)
5. *Три сестры и дядя Ваня* (*Tri sestry i diadia Vania – Três irmãs e Tio Vânia*) – Marina Gavrílova (1993)
6. *Юбилей* (*Iubilei – O jubileu*) – Vladímir Sorókin (1993)

²⁸ Cf. AUTANT-MATHIEU, Op. cit.

7. Вишневый сад продан? (*Vichniouyi sad prodan?* – *O jardim das cerejeiras foi vendido?*) – Nina Iskriénko (1993)
8. Сахалинская жена (*Sakhalinskaia jena* – *A esposa de Sacalina*) – Ielena Gremina (1996)
9. Пospели вишни в саду у дяди Вани (*Pospeli vichni v sadu u diadi Vani* – *Cerejas maduras no jardim do Tio Vânia*) – Vladimir Zabalúiev and Aleksei Zenzínov (1999)
10. Французские страсти на подмосковной даче (*Frantsuzskie strasti na podmoskovnoi datche* – *Paixões francesas em uma datcha perto de Moscou*) – Liudmila Razumóvskaia (1999)
11. Чайка (*Tchaika* – *A gaivota*) – Boris Akúnin (2000)
12. Мертвые уши, или Новейшая история туалетной бумаги (*Miórtvye uchi ili Noveichaia istoriia tualetnoi bumagi* – *Orelhas mortas, ou a mais recente história do papel higiênico*) – Oleg Bogáiev (2000)
13. Фирсиада - Смерть Фирса; Апокалипсис от Фирса (*Firsiada – Smert' Firsa; Apokalipsis ot Firsa – Firsiada – A morte de Firs; Apocalypse de Firs*) – Vadim Levánov (1997 e 2000)
14. Русское варенье (*Russkoe varen'e* – *Geléia Russa*) – Liudmila Ulítskaia (2003)
15. Чайка А.П. Чехова (*Tchaika A. P. Tchekhova* – *A gaivota de A. P. Tchékhov*) – Konstantin Kostiénko (2004)
16. Братья Ч. (*Brátia Tch. - Irmãos Tch.*) – Ielena Gremina (2010)

Podemos observar que o ano de 1993 foi extremamente produtivo para as releituras dramatúrgicas de Tchékhov, pois só neste *corpus* temos cinco peças produzidas nesse ano: *O jubileu*, de Vladímír Sorókin; *Meu pequeno jardim das cerejeiras*, de Alekséi Slapóvski; *Três irmãos e Tio Vânia*, de Marina Gavrílova; *O jardim das cerejeiras foi vendido?*, de Nina Iskriénko; e *A esposa de Sacalina*, de Ielena Gremina.

Inspirando-nos na concepção cênica de Strehler, segundo a qual *O jardim das cerejeiras* foi dividido em três esferas (a realidade dos personagens, a história e a vida) e também nos paradigmas nos quais Autant-Mathieu divide todas as peças citadas, propomos que essas dezesseis releituras dramatúrgicas de Tchékhov sejam classificadas principalmente, como

supracitado, em peças centradas na experimentação com a linguagem e procedimentos vários com o texto (paradigmas C e D) e peças que buscam em Tchékhev um termômetro histórico, uma forma de se analisar o século XX (paradigmas A e B), de forma que as peças podem ser agrupadas em dois grandes paradigmas, ao invés de quatro. Os quatro paradigmas de Autant-Mathieu são:

A) a referência deformada da era soviética e do passado russo (*As três moças de azul* – Liudmila Petruchévskaja; *Jogo de argolas* – Victor Slávkin);

B) inversão carnavalesca... (*A polonesa de Oguínski* – Nikolai Koliadá)... e o uso de Tchékhev como um critério para medir o presente (*Meu pequeno jardim das cerejeiras* – Alekséi Slapóvski; *Três irmãs e Tio Vânia* – Marina Gavrilova; *Paixões francesas em uma datcha perto de Moscou* – Liudmila Razumóvskaja);

C) desconstrução (*O jubileu* – Vladímir Sorókin; *A gaivota de A. P. Tchékhev* – Konstantin Kostiénko)... para transformar os personagens tchekhovianos em avatares da cultura popular pós-moderna (*Orelhas mortas, ou a mais recente história do papel higiênico* – Oleg Bogáiev; *O jardim das cerejeiras foi vendido?* – Nina Iskriénko) e borrar a linha divisória entre autor e obra (*Irmãos Tch.* e *A esposa de Sacalina* – Ielena Gremina);

D) sequências (*A gaivota* – Boris Akúnin; *Cerejas maduras no jardim do Tio Vânia* – Vladimir Zabalúiev and Aleksei Zenzínov; *Geléia Russa* – Liudmila Ulítskaia).²⁹

Neste artigo, focalizaremos a peça *Meu pequeno jardim das cerejeiras*, de Alekséi Slapóvski, cujo tipo de experimentação está mais voltado a utilizar as peças tchekhovianas como termômetro histórico do século XX do que a tecer experimentos textuais e linguísticos com essas peças.

Alekséi Slapóvski nasceu em 1957, em Sarátov, às margens do rio Volga. Estudou filologia na Universidade de Sarátov, trabalhou como professor, motorista de caminhão, jornalista de rádio e televisão e, “desde que sua primeira obra foi montada com êxito no Teatro Juvenil de Iaroslávl, dedica-se apenas a

²⁹ AUTANT-MATHIEU, Op. cit., p.34.

escrever”.³⁰ Foi também colaborador, entre os anos 1990 e 1995, da revista *Volga*, publicação da União dos Escritores Soviéticos, que, em 1991, foi transformada em União dos Escritores Russos. Slapóvski começou sua carreira de escritor em 1980, tendo sido nomeado muitas vezes ao *Russkii Buker* (conhecido internacionalmente como Russian Booker Prize), prêmio literário russo anual existente desde 1992. Além de ser autor de contos, romances e peças de teatro, Slapóvski é roteirista de filmes e seriados, como o filme *Dien’ dieneg* [O dia do dinheiro], de 2006, e o seriado *Utchastok* [O lote], de 2003. Sobre o teatro, Slapóvski declara que, “se fosse diretor teatral, não tentaria encenar um monte de obras modernas, mas trabalharia apenas com William Shakespeare e Anton Tchêkhov”.³¹ O autor se declara:

aluno do célebre dramaturgo Aleksandr Vampilov, morto em 1972, e muitos de seus personagens – anjos caídos, idealistas de outrora, sonhadores desiludidos que foram impedidos de ser quem são – possuem “genes” dos melhores espécimes do drama psicológico tradicional.³²

A maioria das peças de Slapóvski foi publicada na revista *Sovremennáia Dramaturgiia* [Dramaturgia Contemporânea] e também em duas coletâneas *Zametchátelnaia jizn liudei: piésy* [A notável vida das pessoas: peças], de 2008, e *Sámaia nastoiáchtchaia liubóv: piésy dlia bolchikh I malykh teatrov*, [O mais verdadeiro amor: peças para grandes e pequenos teatros], de 2014, pela editora moscovita Vrêmia. Além de *Meu pequeno jardim das cerejeiras*, Slapóvski escreveu as peças *Jénchtchina nad nami*, [A mulher do outro andar], de 1993, *Piésa no 27* [Peça nº 27], de 1994, *Piérvoie vtoróie prichéstvie*, [O primeiro segundo advento], de 1995, *Ot krásnoi kryssy do zeliónoi zvezdy*, [Do rato vermelho à estrela verde], de 1995, e outras.

Meu pequeno jardim das cerejeiras se passa no sótão de uma velha casa urbana onde há uma única cerejeira (na ver-

³⁰ PIGAIOVA, Op. cit., p.17.

³¹ Ibidem, p.7.

³² Ibidem, p.18. Tradução nossa.

dade, um arbusto de cerejas), “símbolo de um passado perdido, que ainda cresce”,³³ e mostra “o conflito entre o indomável idealismo da velha geração e o radicalismo destrutivo da nova geração que colhe os frutos deixados por seus pais sem eles próprios plantarem outros por si mesmos”.³⁴ Na peça de Slapóvski, contrariamente à de Tchékhev, não há exatamente um jardim, mas um pequeno arbusto que floresceu por acidente. Um dos personagens, não sabemos se o jovem Sacha ou o próprio dono da casa, Azalkánov, cuspiu a semente, que, por sua vez, caiu em uma fenda do sótão. Este “passado que ainda cresce”, representado pelo arbusto que, acidentalmente, cresce e floresce, nos faz reiterar que a peça de Slapóvski está realmente centrada muito mais no paradigma de tomar Tchékhev como instrumento para medir o presente do que nos paradigmas de peças que privilegiam a experimentação com a linguagem. Os contextos em que foram escritas ambas as peças, a de Tchékhev e a de Slapóvski, definiram épocas de grandes mudanças sociais na Rússia. No ano em que a última peça de Tchékhev, *O jardim das cerejeiras*, foi escrita, 1904, o clima sócio-político-econômico era de grande tensão, que culminaria no Domingo Sangrento, nas Revoluções de 1905 e de fevereiro e outubro de 1917, bem como a Primeira Guerra Mundial, em 1914.

Na época em que Tchékhev escreveu suas peças, a sensação de colapso generalizado pairava no ar. Tudo estava prestes a se fragmentar. Ninguém sabia o que estava por vir, mas todos sentiam a instabilidade. A mesma sensação de incerteza, colapso e fragmentação pairava no ar russo em 1993, com a recente queda da URSS e seus posteriores desdobramentos. Apesar do clima propício ao surgimento de peças engajadas, como as de Maksim Górkí (1868-1936), o autor retomado foi Tchékhev, um dramaturgo que não escreveu peças engajadas e se considerava um escritor apolítico. Contudo, sua dramaturgia, apesar de “não engajada”, pode ser considerada política no sentido de o texto falar por si só, uma característica poten-

³³ FREEDMAN, 1999, p.544.

³⁴ AUTANT-MATHIEU, Op. cit., p.40.

cialmente aproveitável por diferentes diretores e dramaturgos de várias épocas. Em diversos momentos, “o elemento político emergiria da própria presença daquela peça naquela conjuntura” e “deixar o texto falar já (seria) estabelecer uma comunicação com o presente”.³⁵

O tema comum às peças é o destino das propriedades: em *O jardim das cerejeiras*, o leilão da propriedade de Liuba e, em *Meu pequeno jardim das cerejeiras*, a venda (ou, de acordo com a vontade de outro personagem, Vássenka) a transformação da casa. Como a peça se passa na parte superior da casa, o sótão, e também de acordo com uma das falas de Minussínki, onde este relaciona “sótão” à “cabeça”, uma das leituras possíveis seria que uma mudança de mentalidade estaria prestes a ocorrer na Rússia no período de escrita da peça de Slapóvski, assim como também estava prestes a acontecer quando Tchékhov escreveu *O jardim das cerejeiras*. Tanto em Tchékhov como em Slapóvski, o destino das propriedades é incerto e sua venda ou demolição é envolta em mal-entendidos. Houvera também, nessas propriedades, a morte de familiares de alguns personagens: na peça de Slapóvski, o pai de Azalkánov se enforcou no sótão; na peça de Tchékhov, o filho de Liuba se afogou no lago da propriedade, o que faz os personagens expressarem certo apego a esses locais.

Os personagens de *Meu pequeno jardim das cerejeiras* não constituem paródias nem sátiras aos personagens tchekhovianos, mas são construídos tendo estes como referências remotas, algo como arquétipos que contrastam com o cotidiano russo do final dos anos 1980. Liudmila Petruchévskaja, em *As três moças de azul*,³⁶ também se utiliza deste procedimento. Portanto, podemos perceber que as peças que tomam Tchékhov como um termômetro histórico surgiram de 1980 até meados de 1990 (exceto *Paixões francesas em uma datcha perto de Moscou*, de Liudmila Razumóvskaja, que foi escrita em 1999), enquanto as peças que se preocupam mais com a experimentação textual e linguística a partir de Tchékhov

³⁵ NASCIMENTO, 2018, p. 192-193.

³⁶ AUTANT-MATHIEU, Op. cit., p.34.

surgiram de meados de 1990 até 2010. Nota-se, ainda, que as peças centradas em utilizar Tchékhov como um termômetro histórico se baseiam principalmente em *O jardim das cerejeiras* (*Meu pequeno jardim das cerejeiras*, *Jogo de Argolas*, *A polonaise de Oguínski*, *Paixões francesas em uma datcha perto de Moscou*).

Se *As três moças de azul* busca retratar facetas do sonho da vida comunal durante a URSS por meio de personagens que vivem juntos em uma datcha, *Meu pequeno jardim das cerejeiras*, escrita por Slapóvski em 1993, e *Jogo de Argolas*, escrita por Viktor Slávkin em 1982, procuram representar um certo “arquétipo da casa inabitada para unir a família”.³⁷ Assim como na peça de Slapóvski, Slávkin coloca um grupo de pessoas dentro de uma casa inabitada (no caso de Slávkin, uma casa de campo russa, datcha) pertencente à avó de um dos personagens. Verificamos, assim, que ambas as peças evocam como que continuções de *O jardim das cerejeiras*, com uma casa sendo reaberta e reocupada anos depois,³⁸ só que, diferentemente de *Meu pequeno jardim das cerejeiras*, onde a casa é destruída, em *Jogo de Argolas* a casa é lacrada novamente, “como um túmulo”.³⁹ Lacrar novamente a casa, ou até mesmo destruí-la, faz-nos perceber que “é inútil tentar reviver os valores de um tempo passado, pois as pessoas já mudaram profundamente”.⁴⁰ Entre as peças que utilizam Tchékhov como um termômetro histórico (paradigmas A e B de Autant-Mathieu), os personagens tchekhovianos que emergem são essencialmente Vânia e Ivánov, “homens supérfluos que fizeram uma bagunça em suas próprias vidas”;⁴¹ Lopákhin, “um empreendedor novato que rapidamente virou uma figura típica no começo do século XXI”;⁴² e Firs, que “representa o mundo esquecido de muito tempo atrás”.⁴³

³⁷ Ibidem, p.36.

³⁸ Ibidem, p.37.

³⁹ Idem.

⁴⁰ Idem.

⁴¹ Ibidem, p.40.

⁴² Idem.

⁴³ Idem.

Este breve esboço de alguns ecos tchekhovianos na dramaturgia russa contemporânea nos faz verificar que tanto os diretores que pretendiam rever as leituras stanislavskianas de Tchékhov como os dramaturgos contemporâneos que buscavam, através de Tchékhov, a quebra das convenções teatrais firmadas no século XX estavam fazendo aquilo que o próprio Tchékhov bem compreendeu: que “o escritor apenas modela um vaso artístico, e não importa se ele contém vinho ou porcelanas”⁴⁴ e que um mestre da palavra (bem como um mestre da cena) está preocupado em “novas formas de expressão do pensamento”⁴⁵ e na “abordagem correta dos verdadeiros problemas da arte”.⁴⁶ Mesmo que a maioria destas peças (com exceção de *As três moças de azul*, de Liudmila Petruchévskaja; *Jogo de Argolas*, de Victor Slávkin; e *A polonesa de Oguínski*, de Nikolai Koliada) não tenham, obviamente, alcançado um alto grau de notoriedade como as peças tchekhovianas nas quais elas se inspiraram,⁴⁷ todas estas reescrituras e revisões da dramaturgia tchekhoviana nos fazem perceber que “Tchékhov sempre renasce emergindo intacto de todas essas manipulações”⁴⁸ e experimentações.

⁴⁴ MAIAKÓVSKI, In: SCHNAIDERMAN, 1984, p.145.

⁴⁵ Ibidem, p.146.

⁴⁶ Idem.

⁴⁷ AUTANT-MATHIEU, 2012, p.52.

⁴⁸ Idem.

Referências bibliográficas

AUTANT-MATHIEU, Marie-Christine. “Rewriting Chekhov in Russia Today – Questioning a Fragmented Society and Finding New Aesthetic Reference Points”. In: BARRATT, Andrew. RUSSELL, Robert. *Russian Theatre in the Age of Modernism*. London: Macmillan, 1990.

CLAYTON, J. Douglas, MEERZON, Yana. *Adapting Chekhov: The text and its mutations*. Nova York: Routledge, 2012.

FREEDMAN, John. “Center Stage: Chekhov in Russia 100 Years On”, *Modern Drama*, v. 42, n. 4, inverno de 1999, pp. 541-564.

HANUKAI, Maksim. WEYGANDT, Susanna. *New Russian Drama: An Anthology*. Nova York: Columbia University Press, 2019.

JOHNSON, Rebecca Susan. *A director’s approach to Anton Chekhov’s The Seagull*. 2010. 220f. Dissertação. Department of Theatre Arts. Faculty of Baylor University, Waco, Texas, EUA.

MAIAKÓVSKI, Vladímir. “Os dois Tchékhev”. Tradução de Boris Schnaiderman. In:

NASCIMENTO, Rodrigo Alves do. *Tchékhov no Brasil: a construção de uma atualidade*. 2013. 344 f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura Russa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, FFLCH, Universidade de São Paulo, USP, São Paulo.

NASCIMENTO, Rodrigo Alves do. *Tchékhov e os palcos brasileiros*. São Paulo: Perspectiva, 2018.

PETRUSHEVSKAIA, LIUDMILA. “Tri devuchki v golubom”. In *Cinzano: Eleven Plays*. London: Nick Hern, 1991.

PIGAIOVA, Tatiana. Teatro ruso moderno – punto final, puente onírico, eco nostálgico. In: *Teatro ruso contemporáneo*. Madrid: Editora Publicaciones de La Asociación de Directores de Escena de España, 1996.

SCHNAIDERMAN, Boris. *A poética de Maiakóvski*. São Paulo:

Editora Perspectiva, 1984. pp. 139-149.

SLAVKIN, Viktor. *Cerceau*. (Trad. Fritz Brun e Laurence Maslon). London: Dramatic Publishing Company, 1992.

WORRALL, Nick. "Stanislavsky's Production of Chekhov's *Three Sisters*". In RUSSELL, Robert. BARRATT, Andrew (orgs). *Russian Theatre in the Age of Modernism*. London: Macmillan, 1990. pp. 1-32.

Recebido: em 30/03/2020

Aceito: em 25/05/2020

Publicado: em junho de 2020

tradução

Textos de Velimir Khlébnikov em tradução anotada

Velimir Khlébnikov

Tradução de Ludmila Menezes Zwick*

Resumo: Estes seis textos de Velimir Khlébnikov, escritos entre 1904 e 1916, expressam sua reverência à natureza e à inventividade, querelam com as gerações passadas e com vozes de autoridade de sua época, clamam pela liberdade dos povos, pela extirpação do conservadorismo instituído e pela vinda do futurismo. O primeiro, *Deixe-os ler na lápide*, trata de suas crenças sobre a natureza e as coisas vivas, e resume, em tom de burla, seus feitos; o segundo, *Cerca de cinco ou mais sentidos*, trata de uma espécie de teoria da metamorfose de todas as coisas e de suas respectivas percepções pelos sentidos. Em *Observações polêmicas de 1913*, manifesta-se contra figuras públicas que criticavam o futurismo; em *Seu tagarela sem talento!*, Khlébnikov critica alguns futuristas, evidenciando que o futurismo era um movimento cheio de nuances e apenas parcialmente coeso; em *Nota autobiográfica*, apresenta suas origens e expõe com firmeza alguns de seus posicionamentos, e, em *Carta a dois japoneses*, estende as mãos à juventude do oriente.

Abstract: These six texts by Velimir Khlebnikov, written between 1904 and 1916, express his reverence for nature and inventiveness, quarrels with past generations and with voices of authority of his time, clamours for the freedom of the people, for the extirpation of the instituted conservatism and for the coming of futurism. The first text, *Let them read on the gravestone*, deals with his beliefs about nature and living things and summarizes, in burlesque tone, his achievements; the second, *On the five-and-more senses*, deals with a kind of theory of the metamorphosis of all things and their respective perceptions by the senses. In *Polemical Remarks of 1913*, he speaks out against public figures who criticized futurism; in *You untalented loudmouth!*, Khlebnikov criticizes some futurists, showing that futurism was a movement full of nuances and only partially cohesive; in *Autobiographical Note*, he presents his origins and firmly exposes some of his positions, and in *A Letter To Two Japanese* he extends his hands to the youth of the East.

Palavras-chave: Velimir Khlébnikov; Natureza; Inventividade; Futurismo; Posicionamentos

Keywords: Velimir Khlebnikov; Nature; Inventiveness; Futurism; Positions

*Ele não enxergava distinção entre a
[espécie humana e os animais (...)]*

*foi criança a ponto de supor que o seis viesse
[depois do cinco, e o sete depois do seis.]*

Velimir Khlébnikov

I

* Mestre em Estética e História da Arte pela Universidade de São Paulo e doutora em Literatura e Cultura Russa pela mesma universidade.

E-mail: apuslynx@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-9873-7243>

Em 1903, ainda com o prenome Viktor, Khlébnikov se tornou aluno da Universidade de Kazan, onde escolheu a Faculdade de Física e Matemática. No departamento de matemática ele permaneceria até novembro, quando se transferiu para o departamento de ciências naturais da mesma instituição. Seus pais tiveram uma boa educação e pertenciam a uma linhagem de aristocratas empobrecidos; seu pai, seu grande influenciador, era um destacado botânico e ornitólogo, fundador da primeira reserva estadual na foz do Volga. Tendo testemunhado eventos como a derrota do exército de Antón I. Deníkin no Cáucaso e no norte do Irã, Khlébnikov constatou que a humanidade se oporia à guerra à medida que se unisse à natureza; tal constatação aparece em muitos de seus escritos, desde obras como o poema Lodomir, de 1920, como no texto Observações ornitológicas na Reserva Pavdinsk, de 1911. Neste último ele narra sua experiência na primavera de 1905, quando, com o apoio da Sociedade de Cientistas Naturais de Kazan, ele foi à reserva Pavdinsk, localizada ao longo da encosta leste da porção norte dos Urais centrais, um local que, segundo ele, era notável não apenas pela taiga virgem e extraordinariamente variada, mas também pela quantidade de aves aquáticas migratórias e pela passagem constante de veados e ursos pelas trilhas de salgueiros. Um trecho: “Riachos e arroios são bastante numerosos. Com natureza montês, as águas em geral fluem ruidosamente e colidem com as pedras, espargindo espuma nas margens. No trecho mediano das montanhas há numerosos



Fig. 1. *Viktor com um boné de estudante*, 1903, de Vera Khlébnikova
Fonte: Coletânea de obras em seis volumes. Ed. por R.V. Dugánov, v. 6, livro 1, p. 8

riachos pequenos correndo dentro e fora das rochas. Só é preciso apurar os ouvidos para ouvir aqui e ali seu murmúrio melodioso”.¹

[Deixe-os ler na lápide]²

Deixe-os ler na lápide: ele lutou pela espécie e extirpou de si próprio as aspirações dela. Ele não enxergava distinção entre a espécie humana e os animais e se manteve a favor de estender às nobres espécies animais este mandamento e sua prática: “ama o próximo como a ti mesmo”. Ele chamou as indivisíveis e nobres espécies animais de seus “próximos”, e assinalou o proveito da utilização de experiências de vida passadas das espécies mais antigas. Ele ainda supôs que beneficiaria a raça humana adotar em seu comportamento algo semelhante à noção das abelhas operárias em uma colmeia, e expressava com frequência que via na noção das abelhas operárias seu próprio ideal pessoal. Ele ergueu o estandarte de amor da Galileia, e estendeu a sombra desse estandarte sobre muitas espécies animais nobres. O coração, a encarnação do ímpeto contemporâneo das sociedades humanas ao progresso, ele não o via no homem principesco, mas no tecido do príncipe³ – o nobre bocado de tecido humano encarcerado na caixa

¹Khlébnikov, 2005, p. 303.

²Velimir Khlébnikov não atribuiu título a este texto; daí os colchetes.

³Uma vez que o tecido cerebral que compõe a mente humana, sendo principesco ou campesino, compõe também a terra, não há divisão entre eles; a nobreza do tecido estaria na mente. Essa associação nada usual do tecido cerebral ao tecido principesco ou campesino relaciona-se à forma adjetivada da escrita de Khlébnikov. Tal ideia surge do contato com a noção de linguagem totalmente eslava de Viacheslav Ivánov, que o estimulou a experimentar a criação de palavras, bem como a ter uma nova atitude em relação às tarefas e métodos da arte literária. Com base no neologismo чернозем (tchernozióm) = черно- + земля (negro + solo), Khlébnikov forma o neologismo terramental, мыслезем (myslezióm) = мысленный + земля, que conota a humanização da natureza, o crescimento constante da substância mental na Terra, correspondendo ao conceito de noosfera, que se difundiria entre os anos de 1920-1930 nos escritos de Vladímír Vernádski (1863-1945), Édouard Le



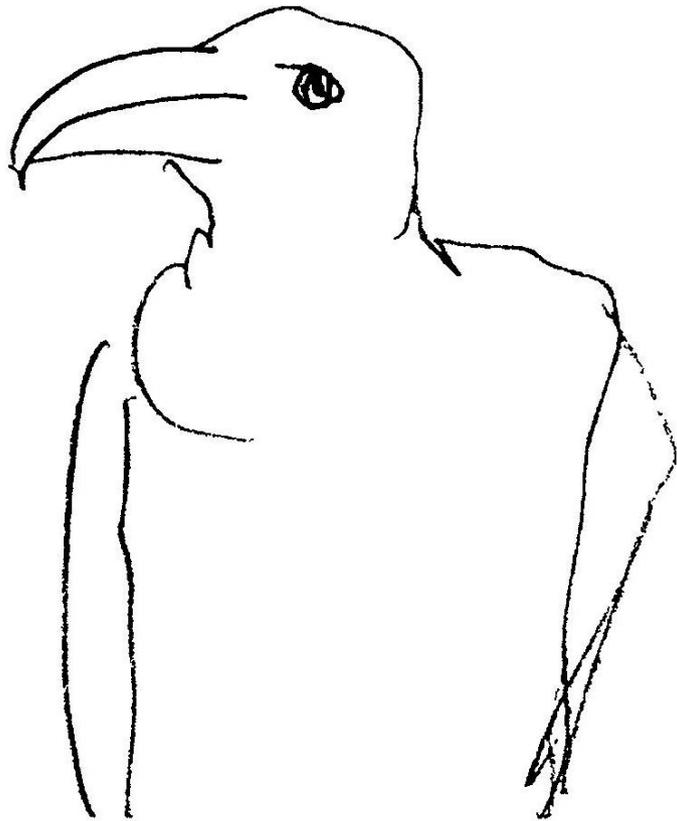
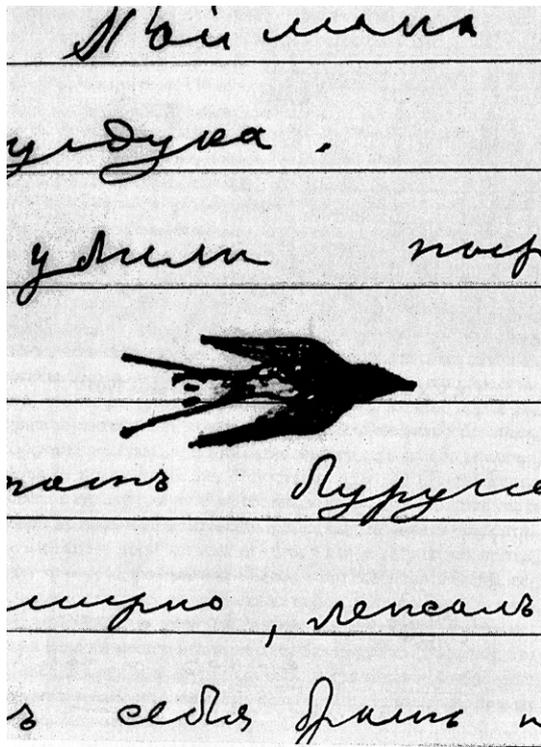
Fig. 2. Paisagem dos Urais em 10 de julho de 1905, de Velimir Khlébnikov.

Fonte: Coletânea de obras em seis volumes. Ed. por R.V. Dugánov, v. 6, livro 1, p. 307-308.

de cálcio do crânio. Ele foi inspirado ao sonho de ser um profeta e um grande intérprete do tecido principesco, e apenas dele. Antevendo sua vontade, com um único ímpeto de seu próprio osso, carne e sangue, ele sonhava com o decréscimo da posição ϵ/ρ , onde ϵ – é igual à massa de tecido principesco, e ρ – é igual à massa de tecido campesino, no que lhe dizia respeito. Ele sonhava com o futuro⁴ distante, o globo da Terra vindoura,

Roy (1870-1954) e Teilhard de Chardin (1881-1955). A afeição à terra semelhante à constituição do homem também figura em textos como "O destino encerrou o sonho com um bocejo..." (Khlébnikov, 2002, p. 273). (Nota baseada na edição russa, doravante mencionada como N. da E.)

4 De acordo com o raciocínio do cientista leto-alemão W. Ostwald (1853-1932), químico e filósofo que influenciou Khlébnikov como estudante em Kazan por meio da obra *A filosofia da natureza* (São Petersburgo, 1903), a capacidade de antever o futuro seria a mais essencial das propriedades humanas, pois não temos poder algum sobre o passado, apenas sobre o futuro; por essa razão, até os problemas mais elevados e abstratos, em todas as áreas da ciência, precisam ser vistos pela via da confiante contemplação do futuro: "[...] o berço da criatividade é o futuro. De lá sopra o vento da palavra dos deuses" (Khlébnikov, 2000, p. 8). (N. da E.)



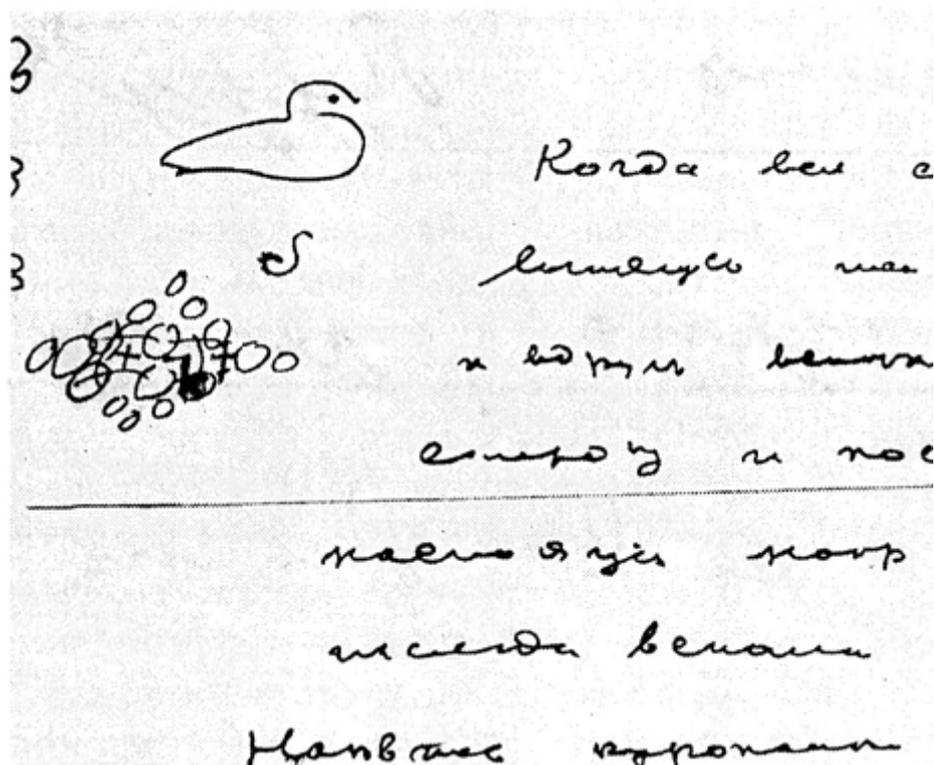


Fig. 3. Observações ornitológicas,
de Velimir Khlébnikov.

Fonte: Coletânea de obras em seis volumes.
Ed. por R.V. Dugánov, v. 6, livro 1, p. 307-308.

Fig. 4. Observações ornitológicas,
de Velimir Khlébnikov.

Fonte: Coletânea de obras em seis volumes.
Ed. por R.V. Dugánov, v. 6, livro 1, p. 307-308.

Fig. 5. Observações ornitológicas,
de Velimir Khlébnikov.

Fonte: Coletânea de obras em seis volumes.
Ed. por R.V. Dugánov, v. 6, livro 2, p. 244.

e seus sonhos foram inspirados quando ele comparou a Terra a um pequeno animal da estepe, correndo de arbúsculo em arbúsculo. Ele descobriu a verdadeira classificação das ciências, ele associou tempo e espaço, ele fundamentou a geometria dos números. Ele descobriu o princípio eslavo, ele fundou um instituto para o estudo da vida pré-natal da criança. Ele descobriu o micróbio causador da paralisia progressiva, ele ligou e elucidou os princípios da química no espaço. Satisfeito de que deixassem uma página devotada a ele, a ele e a vários tantos.

Ele foi criança a ponto de supor que o seis viesse depois do cinco, e o sete depois do seis. Ele se atreveu inclusive a supor que, como regra geral, onde temos um e mais um, temos também três, cinco, e sete, e infinito – ∞ .

Ademais, ele não expressou sua opinião sobre ninguém, ele a julgou pertencente à sua própria pessoa, reconheceu que o mais sagrado de qualquer dos direitos era o de ter uma opinião contrária.

1904

II

Estes dois textos foram escritos em 1904 e, embora sejam significativamente independentes, de modo aparentemente simultâneo. O primeiro, Deixe-os ler na lápide, é uma espécie de autoepitáfio (falando de si próprio na terceira pessoa), e o segundo, Cerca de cinco ou mais sentidos, é um exemplo de um julgamento analítico objetivo sobre questões científicas em si. Supõe-se que o primeiro texto, em sua própria concepção, tenha uma conexão significativa com outro fragmento de texto do caderno de Khlébnikov, escrito em 1904, denominado Dedicatória ao campesinato russo, no qual declara considerar os camponeses seus principais parceiros, a quem deve exclusivamente seu trabalho, uma vez que araram e semearam a terra para ele e assaram seu pão, enquanto ele lhes dedica um trabalho que seria uma fraca prova de seu dever, mas

que demonstra também sua vastidão e irrelevância. O epitáfio cristianizado traz ao texto uma aura filosófica; há também a atribuição do significado de tecido cerebral ao tecido principesco. O impulso criativo parte de uma ideia de luta com sua própria visão, uma luta contra a visão positivista da estrutura antropocêntrica e hierárquica de todo o mundo vivo, e uma aproximação ao conceito ético de ortobiose, segundo o qual a pessoa se dota de uma prontidão racional para a morte, bem como se vê em pé de igualdade com as espécies biológicas. Pressupõe-se que Khlébnikov conhecesse a psicologia fisiológica de Wilhelm Wundt (1832-1920), substancializada pelo problema da sinestesia como uma interconexão de sensações físicas heterogêneas, problema que é estudado em conceitos e imagens da esfera matemática⁵.

Cerca de cinco ou mais sentidos

Cinco aspectos; há cinco deles, porém são insuficientes. Por que não dizer simplesmente: existe apenas um, mas um grandioso?

O padrão do pontilhado, quando preenches os espaços em branco, quando povoa o baldio desabitado?

Há certa grandeza, uma multiformidade infinitamente extensa,⁶ em incessantes transformações, que, em relação aos nossos cinco sentidos, está na mesma posição que um espaço bidimensional contínuo está em relação a um triângulo, um círculo, uma oval, um retângulo.

Isto é, assim como um triângulo, um círculo, um octógono são partes de um plano, da mesma forma nossos sentidos de

⁵ Apresentação a partir das notas da Edição russa.

⁶ Ou "múltipla variedade estendida", termo de um trabalho do matemático alemão B. Riemann (1826-1866), Sobre as hipóteses que estão na base da geometria (Über die Hypothesen, welche der Geometrie zugrunde liegen), na coleção Sobre os fundamentos da geometria, traduzida e publicada em Kazan, em 1893, por ocasião do aniversário de N.I. Lobatchévski. (N. da E.)

audição, visão, paladar e olfato são partes, lapsos fortuitos dessa grande multiformidade estendida.

Ele ergueu a cabeça leonina e nos encarou, mas seus lábios estavam cerrados.

Além disso, assim como pela contínua mutação de um círculo pode-se obter um triângulo, e o triângulo pode ser continuamente alterado para formar um octógono, e assim como de uma esfera no espaço tridimensional, pela via da variação contínua, pode-se obter um ovo, uma maçã, um chifre, um barilete, apenas existem certas quantidades, variáveis independentes, que, à medida que alteram, transformam os sentidos das diversas sequências – por exemplo, o auditivo e visual ou olfativo –, um atravessa o outro.

De modo tal, alterando-se certos valores existentes, a cor azul de uma centáurea (refiro-me à sensação pura) pode ser incessantemente transformada por meio de regiões de rupturas desconhecidas pelos seres humanos e convertida no som de um cucar ou do choro de uma criança; assim estes passam a existir.

Durante essa variação contínua, cria-se certa diversidade de extensão, cujos pontos, salvo aqueles próximos ao primeiro e ao último, concernem a uma região de sensações desconhecidas, como se fossem de outro mundo. Tal diversidade já iluminou ao menos uma vez a mente de um homem agonizante, reluzindo como um relâmpago que reúne duas nuvens inchadas, ao combinar duas séries de experiências na consciência inflamada de um cérebro doente.

Pode ser que no instante pré-morte,⁷ quando tudo se apressa, quando todo o pânico e medo se dispersam, se precipitam, saltam barreiras, abandonam a esperança de salvaguardar a todos, a totalidade de muitas vidas individuais, e se inquieta sobre a própria, quando o que acontece na cabeça de um homem se assemelha ao que acontece em uma cidade submergida por ondas famintas de lava derretida, pode haver naquele instante pré-morte em cada cabeça humana uma celeridade

⁷ Tema retomado nos versos de 1915: "Antes da morte, a vida pisca novamente / Mas muito veloz e de outro modo" (Khlébnikov, 2000, p. 330). (N. da E.)

assombrosa que se origina tal como o preenchimento de lacunas e valas, tamanha é a transgressão de formas e fronteiras. E quiçá, em toda consciência humana, numa celeridade assombrosa, uma sensação própria à ordem, A, transforma-se em uma sensação de ordem, B, e somente então, após tornar-se B, essa sensação perde celeridade e torna-se perceptível, à maneira como podemos captar os raios de uma roda somente quando a celeridade de sua rotação desacelera abaixo de certo limite. Tais celeridades nas quais as sensações fluem por esse espaço desconhecido são combinadas de tal modo que as sensações mais intimamente interligadas, positiva ou negativamente, à segurança de todo o ser se movem mais lentamente. E, desse modo, podem ser distinguidas com maior minudência e nuance. Aquelas sensações que têm menos a ver com questões existenciais transcorrem ligeiramente, sem permitir que a consciência se concentre nelas.

24 de novembro de 1904

III

No ano de 1913, nem Khlébnikov nem os seus pares descansaram; ele e Aleksiéi Krutchônikh passaram a viver em São Petersburgo, o que fez da cidade o novo local do movimento cubofuturista. Em março os cubofuturistas se aliaram à União da Juventude Pertersburguense, o que lhes trouxe auxílio financeiro, inclusive para a produção da obra *Vitória sobre o Sol*. De 1912 até o início de 1914, praticamente junto com o livro *Um jogo no inferno*, de Khlébnikov, saiu o livro de poesia de Krutchônikh, *Amor à moda antiga*, ilustrado por Mikhail Laríónov. Seguiram-se várias publicações, incluindo *Uma bofetada no gosto do público*, de 1913, além de uma segunda edição de *Um jogo no inferno*, no final desse mesmo ano, desta vez com ilustrações de Olga Rozánova e Kazímir

Malévitch. Houve o florescimento da amizade entre Khléb-

nikov e Mikhail V. Matiúchin, que era referência na União e um de seus editores, bem como com Malévitch e Filônov, dois artistas admirados por Khlébnikov.

No outono de 1913, Tchukóvski deu uma palestra em Moscou e em São Petersburgo, A arte do futuro (poetas futuristas russos), que foi editada e publicada. A motivação principal da palestra era uma oposição aos inovadores locais da poesia democrática influenciada pela obra Folhas de relva, de Walt Whitman (1819-1892). Na ocasião, Tchukóvski foi contestado por D. Burliúk, A. Krutchônikh e V. Maiakóvski. Há coincidências lexicais na escrita de Krutchônikh e Khlébnikov ao se referirem a Tchukóvski nessa ocasião; ambos o chamaram de “comissário”, porque em um de seus discursos um policial mantenedor da ordem fora lembrado da proibição pelo prefeito de ler em público versos dos futuristas.

Observações polêmicas de 1913

I

Vocês, ondas de imundice e vício, e tempestades de torpeza espiritual!

Vocês, Tchukóvskis,⁸ Iablonovskis!⁹ Saibam, guiamo-nos pelas estrelas, temos a mão firme no leme e nossa embarcação não teme seus cercos e assaltos. O pirata literário Tchukóvski, com o machado de Whitman,¹⁰ saltou em nosso convés duran-

8 Kórnei Ivánovitch Tchukóvski (1882-1969): crítico literário e autor de livros infantis que em seus artigos e palestras frequentemente se referia ao trabalho de Khlébnikov e opunha-se ao futurismo. (N. da E.)

9 Trata-se de uma das assinaturas de Serguéi Víktorovitch Potréssov (1870–1953), um jornalista moscovita, autor de vários artigos satíricos sobre o futurismo; citado por David Burliúk em seu texto de 1914, O vergonhoso pilar de um crítico russo. (N. da E.)

10 Refere-se a um texto de Tchukóvski sobre o poeta americano com o título provocador de O primeiro futurista. Maiores informações podem ser lidas no artigo de B. Lívchits, de 1919,

te a tempestade para apoderar-se do lugar do timoneiro e dos tesouros da trajetória.

Mas você já não avista o cadáver dele flutuando nas ondas?

II

Ontem, o comissário de polícia Tchukóvski propôs que des-cansássemos;¹¹ tirássemos uma soneca em uma cela com Whitman¹² e uma certa -cracia.¹³ Mas os orgulhosos cavalos-de-prjeválski bufaram com desdém e se recusaram. O freio dos citas, aquele que você vê no vaso Tchertomlyk – permaneceu suspenso no ar.

IV

O texto a seguir trata-se de uma carta mesclada, escrita ao mesmo tempo em que ora a mensagem é dirigida a uma personagem sem nome, mas pertencente ao círculo do autor (provavelmente Nikolai Búrliuk), ora a Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944), que visitara a Rússia a convite da Sociedade Internacional de Contatos Culturais. Na noite de 1º de fevereiro de 1914, Khlébnikov apareceu na primeira palestra do futurista italiano, por ocasião de sua única visita à Rússia, para distribuir um folheto assinado por ele e pelo poeta Benedíkt Lívchits. Essa carta foi escrita por Khlébnikov no dia seguinte a esse episódio, quando o folheto em questão foi reimpresso no periódico jornalístico Notícias da Bolsa. A seguir, a reprodução do folheto: “Hoje, por razões pessoais, a colônia italiana no Nevá e alguns nativos caem aos pés de Marinetti, traindo a

Na cidadela da palavra revolucionária. (N. da E.)

11 (N. da T.)

12 (N. da E.)

13 Do gr. -kratía, as, do gr. krátos, eos-ous, “força”; “poder”; “autoridade”; “soberania”; “domínio”; “governo” (Dicionário Caldas Aulete). (N. da T.)

arte russa em seus primeiros passos no caminho da liberdade e da honra, e inclinam a nobre altivez da Ásia sob o jugo da Europa. Aquelas pessoas que não aspiram à coleira de cavalo em torno do pescoço, como nos dias vergonhosos de Verhaeren e Max Linder, serão as silenciosas contempladoras de uma sombria façanha. Aquelas pessoas dotadas de vontade permanecerão de lado. Elas recordam-se das leis da hospitalidade, mas o arco delas está retesado, e a fronte está encolerizada. Forasteiro, lembre-se em que país você está! Carneiros da hospitalidade com os colarinhos de renda da servidão”.¹⁴

Em princípios de 1914, Khlébnikov teria declarado que o gosto público de seu tempo usava o bigode gótico de Marinetti. Solicitava então que trouxessem esse gosto público à sua presença para que pudesse dar-lhe uma bofetada. No entanto, deve-se ter em mente a ambiguidade da atitude de Khlébnikov em relação ao líder do futurismo italiano em textos como *O trompete dos marcianos*¹⁵.

Neste texto, Khlébnikov saúda os terráqueos e lhes adverte: “O cérebro humano até hoje estava pulando em três pernas (os três eixos de localização)! Como um lavrador, a cultivar o cérebro humano, refazemos este cãozinho dando-lhe uma quarta perna, a saber – o eixo do tempo. Oh, cãozinho coxo! Não mais torturarás nossos ouvidos com teu latido desagradável! As pessoas do passado não eram mais inteligentes que nós; elas acreditaram que as velas do Estado poderiam ser construídas apenas para os eixos do espaço. Nós, trajados apenas com uma capa de triunfos, começamos a construir uma aliança juvenil com a vela rente ao eixo do TEMPO, e advertimos de antemão que nossa dimensão é maior que a de Quéops, e que nossa incumbência é valente, majestosa e intransigente”. E ele prossegue, dizendo que as questões futuristas estão em um espaço desabitado, em que o homem sequer chegou, “imperiosamente as marcaremos com ferrete na testa da Via Láctea, e na deidade circular dos negociantes – questões sobre como libertar o motor alado de sua via engordurada, o trem de carga

14 KHLÉBNIKOV, 2005, p. 345.

15 Baseado nas notas da edição russa.

das gerações passadas. *Deixe as faixas etárias se desprenderem e viverem apartadas!* Desatrelamos os comboios atados à locomotiva de nossa ousadia – não há nada lá, salvo as lápides dos jovens...”. Khlébnikov ainda clama pela rendição de todos os que estão mais próximos da morte do que do nascimento para que os jovens futuristas possam passar, acusa a geração passada de ter em suas próprias mãos a morte de seus ídolos – Púchkin e Liérmontov –, bem como do envio de homens do porte de Lobatchévski para atuar como professor em escola paroquial e do de Montgolfier para um hospício, e então questiona o que tal geração faria com os futuristas, que das fileiras humanas saem para as fileiras marcianas; e, entre os convidados sem direito a voto para o Conselho Marciano, Khlébnikov convoca H.G. Wells e Marinetti

Seu tagarela sem talento!¹⁶

Deixemos de lado a conduta bestial do dr. Kulbin.¹⁷ Este insensato de mente débil, este Lichard¹⁸ fiel, este tolo convencido, esperava que sua injúria obstinada maculasse o nome de alguém. Porém, na conduta bestial desse médico de renome, ouço uma voz italiana, que guia um polichinelo; então, com certo asco por esse negócio sujo, retorno para você as palavras de Kulbin: vilão, canalha. Ele é seu servo (o eslavo encontrou um senhor com um cnute). Defenda seu criado como alguém mais forte e mais igual a mim, e assuma a responsabilidade por sua conduta, carregando o peso dessas palavras: “vilão”, “canalha”, e aceite uma bofetada na cara, destinada a Marinetti, aquele vegetal italiano.

Entenda esta carta como quiser, junto ou separadamente de seus três amigos, mas aqui o Oriente lança um desafio ao arrogante Ocidente, pisoteando com desprezo os corpos dos devoradores de carniça.

Seu italiano Marinetti (discurso em *Notícias da Bolsa*¹⁹ n.º

¹⁹ *Биржевые Вѣдомости* (Биржевые вѣдомости) foi um jornal pertensburguense diário, de

13984) nos surpreende com sua agradável desenvoltura.

Não carecemos aceitar essas infusões de fora, porque nos lançamos ao futuro em 1905. O fato de Burliúks e Kulbins não terem percebido essa mentira indica que eles eram simuladores, e não autênticos.

A propósito, seu discurso no nº 13984 é um monólogo de Griboiédov²⁰ (“O francês de Bordeaux”).

Amigo, você chegou atrasado à Rússia, você deveria ter vindo em 1814. Cem anos de erro no nascimento de um homem do futuro.

A corrida frenética da vida não se encerra para que um francês de Bordeaux intervenha a cada século.

Portanto, recorrendo à mesma linguagem que seu escravo Kulbin utilizou, você é um vilão e um canalha. Assim, um futurista honra o janota francês de Bordeaux. Adeus, seu vegetal!

Estou convencido de que em outros tempos nos encontraremos junto ao estrondo de canhões, em um duelo entre a coalizão ítalo-alemã e os eslavos, na costa da Dalmácia. Sugiro Dubróvnik como o lugar de encontro de nossos amigos.

P.S. Visto que seu amigo rejeitou qualquer responsabilidade por suas palavras, estou inteiramente convencido de que sua conduta corresponderá à dele e decidi não importuná-lo com quaisquer pedidos, pois considero o incidente encerrado.

A covardia é uma característica popular dos italianos; eles são comerciantes talentosos e fraudadores magistras.

Minha carta não será um segredo.

De agora em diante, não tenho nada em comum com os membros da Guiléia.²¹

cunho político, econômico e literário liberal, uma gazeta mercantil com um boletim diário do mercado de ações, ativo de 1861 a 1879. (N. da T.)

20 Alusão ao poeta, dramaturgo, compositor, pianista e diplomata Aleksandr S. Griboiédov (1795-1829). (N. da T.)

21 O poeta Aivchiu Benedíkt Naumóvitch (1886-1939), membro da Guiléia, confirmou e descreveu em suas memórias a atitude de vários representantes da arte de vanguarda russa em relação a Marinetti, bem como a posição da imprensa liberal russa ao cobrir a visita de um futurista estrangeiro. Naquela época, Khlébnikov havia encontrado em Lívchits um aliado para expressar sua própria posição social e cultural. Nas memórias do próprio Lívchits,

2 de fevereiro 1914

V. Khlébnikov

B. Lívchits

V

A Nota autobiográfica a seguir foi provavelmente escrita na mesma época do preenchimento do formulário usado por Semión Afanássievitch Venguérov (1855-1920) para seu inacabado Dicionário crítico e bibliográfico de escritores russos; Khlébnikov participou e foi influenciado pelo famoso seminário de Venguérov sobre Púchkin. Esse formulário continha nove questões, entre elas, nome e local de nascimento, nome dos pais, formação educacional e religião, um delineamento das atividades literárias e alguma história da formação que indicasse qualquer influência intelectual e social; a esta pergunta, Khlébnikov respondeu: “Meu pai é um admirador de Darwin e Tolstói; é um grande conhecedor do reino das aves e as estudou a vida inteira...”; como evento marcante de sua vida, ele recordou um trabalho científico, Professor e aluno, em que chegara a conclusão de que os eventos semelhantes na história ocorrem a cada 365 ± 48 anos (a ponte para as estrelas)²².

Nota autobiográfica

Nasci em 28 de outubro de 1885, num campo de budistas nô-

este narra que ambos, ainda na gráfica, levaram um quarto de hora para obter a autorização de distribuição do folheto e Khlébnikov fez algumas alterações no texto, suavizando as expressões que lhe pareciam duras demais. Passada a palestra de Marinetti, David Búrlíuk e V. Maiakóvski saíram em turnê pela Crimeia, declarando a independência da nova arte russa; para Maiakóvski e outros, o futurismo era um movimento social nascido de uma grande cidade, destruindo, portanto, todo tipo de diferença nacional. Para eles, a poesia do futuro seria então cosmopolita. (N. da E.)

22 KHLÉBNIKOV, 2006, p. 240. Baseado nas notas da edição russa.

mades²³ da Mongólia – na “sede do canado”, na estepe²⁴ –, o fundo seco de uma parte desaparecida do mar Cáspio (o mar de quarenta nomes). Durante as viagens de Pedro, o Grande, no Volga, um dos meus antepassados²⁵ serviu-o com um cálice de moedas de ouro oriundas de banditismo. Em minhas veias tenho sangue armênio (os alabovs)²⁶ e sangue cossaco²⁷ (os verbítskis), cuja linhagem especial manifesta-se no fato de que Prjeválski,²⁸ Miklúka-Makláí²⁹ e outros exploradores eram descendentes dos filhos de Sietch.

Pertenço ao local onde o Volga encontra o mar Cáspio (Si-gái). Essa área, mais de uma vez ao longo dos séculos, manteve o equilíbrio da história russa e agitou a balança.

Fiz uma aliança matrimonial com a morte e, portanto, sou casado. Tenho vivido pelos rios Volga, Dniéper, Nevá, Moscou e Gorýn.³⁰

23 Os Derbéty (Málye Derbéty, Calmúquia) pertencem à tribo mongol ocidental que migrou para as estepes no século XVI; praticam o lamaísmo, que surgiu no Tibete entre os séculos XIV e XV. (N. da E.)

24 Khlébnikov nasceu e viveu seus primeiros cinco anos nos arredores do mosteiro lamaísta da estepe da Calmúquia (território de Astracã). Vide poema, de 1909, em que Khlébnikov, vivente atado à natureza, escreveu: “Estava cercado por estepes, flores, camelos blaterando (...). Um mar de ovelhas cujas faces são uniformemente magras (...). Cinturão cossaco com gravuras bordadas (...). Aí está, homem, o que preencheu minh’alma” (Khlébnikov, 2000, p. 205). (N. da T.)

25 Acerca desse ancestral, segundo os historiadores locais, Pedro teria se encontrado em 1696 com P. Kúrotchkin, o mártir de Astracã, cujo parentesco com os Khlébnikov não foi comprovado. (N. da E.)

26 Origem por parte de mãe. (N. da E.)

27 Mais exatamente, de Zaporozskaia Sietch, espécie de república dos Estados cossacos. (N. da E.)

28 Nikolai M. Prjeválski (1839-1888), explorador e membro honorário da Academia de Ciências de São Petersburgo (1878), realizador de diversas explorações na Ásia, onde descobriu uma série de cadeias, bacias e lagos em regiões como as do platô tibetano. Catalogou plantas e animais; descreveu pela primeira vez um cavalo selvagem, o cavalo-de-prjeválski. (N. da E.)

29 Nikolai N. Miklúka-Makláí (1846-1888), explorador, antropólogo e biólogo que se opôs ao racismo e estudou a população indígena do sudeste; entre os anos de 1870-1880, viajou pela Ásia, Austrália e Oceania. (N. da E.)

30 Rio da Volýnia (Ucrânia). Os Khlébnikov residiam na antiga propriedade dos príncipes poloneses de Czartoryski. (N. da E.)

Концертный зал при Шведской церкви Св. Екатерины
М. Конюшенная, 3.

ВТОРНИК, 11 ФЕВРАЛЯ, 1914 Г.

НАШ
**ОТВЕТ
МАРИНЕТТИ**

БЕНЕДИКТ ЛИВШИЦ
ПРОЧТЕТ ДОКЛАД:
Итальянский и русский футуризм в их взаимоотношениях

1) Футуризм-канон и футуризм регулятивный принцип.
2) Локальный характер итальянского футуризма.
3) Тяга на Восток.
4) Алканья Запада и наши достижения.

АРТУР ВИНЦЕНТ ЛУРЬЕ
ПРОЧТЕТ ДОКЛАД:
Музыка итальянского футуризма

1) „Art des bruits“ итальянцев и их 15 „шумов“
2) Истинный „Art des bruits“ - музыка интерференции высшей хроматизм -- хромо-акустика.

ПОСЛЕ ДОКЛАДА
СОВЕЩАНИЕ
ПОД ПРЕДСЕДТЕЛЬСТВОМ ПРОФЕССОРА
И. А. БОДУЭН-де-КУРТЕНЕ
УЧАСТВУЮТ:
Вступилец И. И. КУЛЬБИН
И. Д. Бурлюк, А. Е. Крученых, Ш. Е. Матвочкин, В. А. Пясу, И. А. Родивилев, Виктор Хлэбников, В. В. Шилловский.

К полемике в связи с приездом Ф.-Т.Маринетти в Россию

346

Atravessando o istmo³¹ que une os reservatórios do Volga e do Liêna, fiz alguns punhados de água fluir para o oceano Ártico em vez de para o mar Cáspio.

Nadei no golfo de Sudák (três verstas³²) e no Volga, em Ienotáevka. Montei cavalos indômitos em estábulos alheios. Exigi que o idioma russo fosse purificado³³ do lixo de palavras estrangeiras, tendo feito tudo o que se pode esperar em dez páginas.

Publiquei *Encantação pelo riso*; dei às pessoas em 365 ± 48 os meios para prever o futuro, descobri a lei das gerações; *Menina-Deus*, onde povoei o passado russo com sombras radiantes; *Amizade campesina*; abri uma janela para as estrelas por entre as leis cotidianas da vida das pessoas.

Outrora fiz um apelo público³⁴ aos sérvios e montenegrinos por ocasião da pilhagem da Bósnia-Herzegovina, um apelo que em parte se justificou alguns anos depois na Guerra dos

31 Vide, de Khlébnikov, Rázin às avessas, que reverencia o rebelde camponês do final do século XVII. (N. da E.)

32 Medida itinerária da Rússia, equivalente a 1067 metros. (N. da T.)

33 Vide Snegúrotchka; Khlébnikov representa essa personagem de conto de fadas segundo o princípio simbolista de estar imerso em um universo dramático-mitológico, de modo a resgatar pela via da língua e da cultura o universo do mito arcaico eslavo, trazendo seus deuses e heróis do passado sem passar pelo presente, já rumo ao futuro pelo viés da palavra que se autogera. (N. da T.)

34 Em Apelo aos eslavos, de 1908, saudando uma guerra santa pela unidade eslava, pelos direitos pisoteados dos eslavos, Khlébnikov escreveu: "Hoje, Lübeck e Dantzic nos consideram silenciados, nos testam – cidades com populações alemãs e nomes eslavos russos. Seus corações não sentem nada pelos eslavos da Polábia? Nossas almas não foram

Balcãs e em defesa dos ugro-russos,³⁵ a quem os alemães classificam como do reino vegetal.

O continente, despertando, entrega seu bastão às pessoas que vivem à beira-mar.

Em 1913 fui nomeado o grande gênio da atualidade, cuja patente guardo até agora.

Nunca prestei serviço militar

VI

O motivo do texto a seguir de Khlébnikov foram as “Cartas de Amizade” escritas por dois estudantes japoneses e reimpressas pelo jornal moscovita Palavra Russa em 21 de setembro de 1916, extraídas do jornal de Tóquio Kokumin-Shimbun, cuja edição especial de 11 de setembro de 1916 anunciava uma viagem do príncipe herdeiro à Rússia em missão diplomática. Tal edição continha a matéria de um concurso juvenil cujo tema eram as relações russo-japonesas. A carta do vencedor, Sotaro Yamana, foi impressa em uma tradução para o russo, e a carta de Toya Mornta referia-se aos russos como pessoas do Oriente que viviam na Europa, e aos japoneses como pessoas

mortalmente envenenadas pela visão de Reicher, trajado de ferro, correndo sua lança pelos camponeses eslavos? Seus ultrajes são grandes e suficientes para embeber toda uma hoste de cavalos de vendeta – então os conduzimos do Don ao Dniéper, do Volga ao Vístula. (...) Os cavalos russos sabem como bater seus cascos nas ruas de Berlim. Nós não esquecemos isso. Ainda sabemos o que significa ser russo. (...) Abaixo os Habsburgo! Detenham os Hohenzollern!” (Khlébnikov, 2005, p. 197-198). (N. da T.)

35 Quem são os ugro-russos?, texto de 1913. “Chamados pelos húngaros de ‘órochis’, os ugro-russos, que se autodenominam russniaks ou russos, compreendem uma população de 500 a 700.000 habitantes e vivem em uma estreita faixa de terra entre a Hungria e a Galícia. No momento, estão sofrendo pressão simultânea da Santa Sé, esperançosa de adquirir novos filhos espirituais, e de Budapeste e Viena, que tentam engolir um grupo de pessoas que não são alemães nem magiares. Representando a linha de frente da enchente eslava no sopé das terras magiares, imersos em seus trabalhos agrícolas, os ugro-russos nem sempre sabem que são objeto de um comércio vigoroso entre a Cidade Eterna e a capital dos Habsburgo, cujo meio de troca é sua antiga fé ortodoxa, à qual se referem como russos. Sob a pressão do catolicismo, plantado ora com violência por uma mão laica e militar, ora discreta e ardilosamente pela distorção dos livros litúrgicos, o povo ugro-russo está perdendo fortificações que pareciam inexpugnáveis...” (Khlébnikov, 2005, p. 68-69). (N. da T.)

do Ocidente que viviam no Extremo Oriente. No texto havia a esperança de que em um futuro próximo o russo pudesse ser o unificador da cultura juvenil do Extremo Oriente e da cultura do Norte da Europa. Esses dois jovens japoneses teriam se dirigido ao jornal russo para que este fosse uma ponte entre os jovens do Japão e da Rússia.³⁶

Carta a dois japoneses

Nossos amigos distantes! Sucedeu-me ler sua carta do jornal Kokumin-Shimbun e refleti se seria inoportuno responder-lhes. Decidi que não; então, por meio desta, apanho a bola e a lanço de volta para vocês, convoco-os a tomar parte do jogo de bola da geração mais jovem. Pois bem, vocês nos estenderam sua mão, por isso os cumprimentamos com o aperto de nossa mão, e agora as mãos dos jovens de dois países estão unidas em toda a Ásia, como o arco da aurora boreal. E nossos melhores desejos vão com o aperto de mão! Suponho que vocês não nos conheçam, mas ocorreu de parecer que estão escrevendo para nós e sobre nós. As mesmas opiniões sobre a Ásia que lhes ocorreram de modo tão inteligente e súbito, vieram às nossas cabeças. Pois acontece que, mesmo distantes uma da outra, as cordas começam a soar ainda que nenhum músico as tenha tocado, elas são despertadas por um som misterioso que ambas compartilham. E vocês ainda falam diretamente com os jovens de nosso país em nome de seus jovens. Essa é uma resposta muito coesa às nossas ideias sobre uma aliança mundial juvenil e os conflitos entre gerações. Afinal, as gerações caminham e falam de modos distintos. Compreendo melhor japoneses jovens falando o idioma arcaico do que alguns de meus compatriotas falando o russo moderno. Talvez muita coisa dependa do fato de que os jovens da Ásia nunca apertaram as mãos uns dos outros, e não se reuniram para trocar opiniões e para julgar assuntos comuns. Pois se existe um conceito de terra para os pais, então existe um para os filhos

³⁶ Baseado nas notas da edição russa.

e devemos salvaguardar os dois. Como parece, o objetivo consiste em não interferir na vida dos idosos, mas em construir nossa própria vida junto deles. Outra coisa compartilhada, que sentimos substancialmente, e sobre a qual nos calamos, é que a Ásia não é apenas uma terra do norte habitada por um polinômio de povos, mas é de fato uma espécie de miscelânea de caracteres antigos, dos quais deve surgir a palavra eu. Talvez ninguém ainda a tenha colocado por escrito; então, não é nosso destino comum, com alguma pena, colocá-la de imediato por escrito? Que a mão do escritor universal reflita sobre isso! Pois bem, vamos arrancar um pinheiro na floresta, mergulhá-lo no tinteiro do oceano e escrever nosso emblema-estandar-te: Eu sou da Ásia. A Ásia tem vontade própria. Se o pinheiro partir, usaremos o monte Everest. Pois bem, tomemos as mãos uns dos outros, e tomemos as mãos de dois ou três hindus, e daiaques, e escalemos a partir do ano de 1916, como uma aliança dos jovens, reunidos não porque suas extensões de terra se avizinham, mas em virtude da irmandade de geração. Talvez possamos nos reunir em Tóquio. Afinal, somos egípcios contemporâneos, já que podemos falar em transmigração de almas, enquanto vocês costumam transparecer como os antepassados gregos. E quando o daiaque, um caçador de crânios, pregar em sua cabana o cartão postal de *A apoteose da guerra*, de Vereshcháguin,³⁷ ele se juntará a nós. Mas o maravilhoso é que vocês lançaram a bola e ela tocou nossos corações. Por essa razão, nos concederam o direito de dar o segundo passo, necessário para ambos os lados, mas irrealizável sem a amável iniciativa de vocês, porque com a devolução da bola, o jogo começa.

Cordialmente, caros amigos japoneses,

V. Khlébnikov

37 Vassíli Vereshcháguin (1842-1904) foi um cronista pictórico da guerra. A obra *A apoteose da guerra* tinha sido originalmente chamada de *O triunfo de Tamerlão*, referência ao conquistador da Ásia central que teria empilhado os crânios dos guerreiros mortos em batalha sob a forma de pirâmide. O pintor viajou pela Índia, Síria, Palestina e Ásia Central; tinha estúdios na Rússia, em Munique e em Paris, e sua obra foi amplamente exibida na Europa e nos Estados Unidos. Faleceu quando desenhava a bordo de um navio de guerra durante a Guerra Russo-Japonesa. (N. da T.)



Eis aqui uma agenda de questões que poderíamos debater na primeira reunião de um congresso asiático:

1. Auxílio conjunto a inventores em sua luta com os compradores. Os inventores são próximos e compreensíveis a nós.
2. A fundação do primeiro Ensino Superior Futurista.³⁸ Ele consistirá em vários (treze) locais alugados (por cem anos) de habitantes com propriedades no território disposto à beira-mar ou entre as montanhas, próximas aos vulcões extintos de Sião, da Sibéria, do Japão, do Ceilão, de Múrmansk, nas monta-

nhas ermas; lá onde há dificuldade e não há de quem adquirir coisas, mas onde é fácil inventar. O radiotelégrafo unirá todos eles entre si, e as lições serão transmitidas pelo radiotelégrafo. Devemos ter nosso próprio radiotelégrafo. Comunicação por via aérea.

3. Em dois anos organizar ataques regulares contra as mentes dos habitantes desses territórios (não sobre seus corpos, apenas a suas mentes) para caçar suas ciências, golpeando-as com a flecha mortal das novas invenções.

4. Fundar o Diário Asiático para composições e invenções. Isso acelerará nosso vôo de gaviões do futuro. Os artigos serão impressos em qualquer idioma, radiotelegrafados a toda parte. O conteúdo será traduzido dentro de uma semana. Então ele se tornará uma chibata para a velocidade, se for diário e se estiver em mãos futuristas!

5. Refletir sobre a rota da linha férrea do Himalaia, com ramais em Suez e Malaca.

6. Não refletir sobre o classicismo grego, mas sim sobre o asiático (Vidjai,³⁹ os Ronins,⁴⁰ al-Masih al-Dajjal⁴¹).

7. Criar aves de rapina para lidar com pessoas que estejam se convertendo em coelhos. Nos rios, criar crocodilos. Examinar as capacidades intelectuais da geração mais velha.

8. Em nossas propriedades pitorescas arrendadas para uso temporário, instalar alojamentos de inventores, onde eles pos-

39 Campanha Vidjai; possível fonte de Khlébnikov: A história da humanidade. Ed. G. Guelmolt. Vol. II, São Petersburgo, 1903, p. 489 (История человечества. Г: Гельмольта. Т. II. СПб, 1903, С. 489). (N. da E.)

40 Um ronin era um guerreiro samurai do Japão feudal sem mestre ou senhor (daimio). (N. T.)

41 Possível fonte de Khlébnikov: Malóv, Evguêni A. Akhyr Zaman Kitabi: Doutrina maometana sobre o fim do mundo (Ахыр заман китаби: Мухаммеданское учение о кончине мира). Kazan, 1897. (Livro popular entre os tártaros de Kazan.) Nas lendas apócrifas muçulmanas, al-Masih ad-Dajjal é um tentador de pessoas que estabelecerá temporariamente seu reinado antes do fim do mundo (correspondência tipológica com o anticristo). Nessa doutrina, ele é uma figura do mal, o impostor que irá se passar pelo Messias antes do dia da ressurreição islâmica. Dajjal, no árabe, é "falso profeta", e al-Masih ad-Dajjal, com o artigo definido, significa "o impostor". O termo árabe para "falso messias", al-Masih ad-Dajjal, vem do siríaco, Mšīlā Daggālā, do vocabulário comum do Oriente Médio, antecede o Alcorão e advém da Peshitta, a Bíblia em aramaico. (N. da E.)

sam viver de acordo com seu temperamento e gosto. Exigir que as cidades e vilarejos das cercanias os alimentem e os adorem.

9. Assegurar a transferência para nossas mãos daquela fração dos recursos que é nosso quinhão devido. A geração passada não aprendeu a extrair de si honradez suficiente em relação aos mais jovens, e, em muitos países, estes últimos levam uma vida de cães de Constantinopla.

10. De resto, concederemos à geração mais velha proceder como bem entender. O negócio dela é o regateio, a família e as posses. O nosso é a invenção, as artes, o conhecimento e a luta com ela.

11. Exterminar os idiomas sitiando seus segredos. A palavra não será mais para uso diário, mas somente para a palavra.

12. Intervir na arquitetura. Habitações transportáveis com ancoradouros para zepelins, gradeamento para as casas.

13. A linguagem dos números será o laurel dos jovens asiáticos.

Podemos designar cada ação e cada imagem com um número e, ao fazer com que um número seja avistado no vidro da luminária, comunicar-nos dessa forma. Para compilar tal dicionário para toda a Ásia (imagens e tradições de toda a Ásia) contamos com o trato pessoal entre os membros da Assembleia dos Jovens do Futuro. A linguagem dos números é especialmente adequada para telegramas de rádio. Conversa numérica. A mente se libertará do desperdício sem sentido de sua energia no discurso cotidiano.

Setembro de 1916

Referências bibliográficas

Dos textos:

Khlébnikov, Velimir. Que assim leiam em minha lápide. *In*: Khlébnikov, Velimir. *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. 7-8.

Khlébnikov, Velimir. Cerca de cinco ou mais sentidos. *In*: Khlébnikov, Velimir. *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. 9-10.

Khlébnikov, Velimir. Observações polêmicas de 1913. *In*: Khlébnikov, Velimir. *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. 219.

Khlébnikov, Velimir. Seu tagarela sem talento! *In*: Khlébnikov, Velimir. *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. 222-223.

Khlébnikov, Velimir. Nota autobiográfica. *In*: Khlébnikov, Velimir. *Coletânea de obras em seis volumes*. Ed. por R.V. Dugánov. Volume 6, livro 2. Tabelas do destino. Pensamentos e notas. Cartas e outros. Materiais autobiográficos 1897-1922. Moscou: IMLI RAN, 2006, p. 243-244.

Khlébnikov, Velimir. Carta a dois japoneses. *In*: Khlébnikov, Velimir. *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. 252-256.

Das notas:

Dicionário Caldas Aulete. Disponível em: <<http://www.aulete.com.br/>>. Acesso em: 29 dez. 2019.

Khlebnikov, Velimir. *Coletânea de obras em seis volumes*. Ed. por R.V. Dugánov. Volume 1. Textos literários. Autobiografia. Poesias 1904-1916. Moscou: IMLI RAN, 2000, p. 8; 205; 330.

Khlebnikov, Velimir. *Coletânea de obras em seis volumes*. Ed. por R.V. Dugánov. Volume 3. Poemas 1905-1922. Moscou: IMLI RAN, 2002, p. 422; 457; 488.

Khlebnikov, Velimir. *Coletânea de obras em seis volumes*. Ed. por R.V. Dugánov. Volume 4. Poemas dramáticos. Dramas. Cenas 1904-1922. Moscou: IMLI RAN, 2003, p. 176.

Khlebnikov, Velimir. *Coletânea de obras em seis volumes*. Ed. por R.V. Dugánov. Volume 5. Poesia em prosa. Contos, novelas, ensaios, sagas 1904-1922. Moscou: IMLI RAN, 2004, p. 230; 411; 416; 428.

Khlebnikov, Velimir. *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. 352-440.

Khlebnikov, Velimir. *Coletânea de obras em seis volumes*. Ed. por R.V. Dugánov. Volume 6, livro 2. Tabelas do destino. Pensamentos e notas. Cartas e outros. Materiais autobiográficos 1897-1922. Moscou: IMLI RAN, 2006, p. 341-342.

Terras, Victor. *A Karamazov Companion: Commentary on the Genesis, Language, and Style of Dostoevsky's Novel*. Madison: University of Wisconsin Press, 2002.

Recebido em: 23/02/2020

Aceito em: 23/03/2020

Publicado em junho de 2020

Epos e lírica na Rússia contemporânea – Vladimir Maiakóvski e Boris Pasternak¹

Marina Tsvetáeva
Tradução de Aurora Bernardini*

Resumo: Marina Tsvetáeva explica em parte, nessa primeira metade de seu ensaio “Epos e lírica na Rússia contemporânea – Vladimir Maiakóvski e Boris Pasternak” por quê, na poesia russa do século passado, ela coloca os nomes dos dois poetas, Vladimir Maiakóvski e Boris Pasternak, um ao lado do outro, segundo seu conceito pessoal de poesia. Em sua explicação ela exemplifica e contrasta as características e os poemas dos dois poetas. (A parte II do ensaio será publicada no N. 16 da RUS.)

Abstract: In the first part of Marina Tsvetaeva’s essay “Epos and Lyrics in contemporary Russia - Vladimir Mayakovsky and Boris Pasternak” the poet explains why she puts side by side the names of the two poets. According to her personal concept of poetry she juxtaposes and exemplifies both poets’ characteristics and works. (Part II will be published in the next issue (n. 16) of RUS)

Palavras-chave: Marina Tsvetáeva; Poesia russa do séc. XX; Vladimir Maiakóvski; Boris Pasternak

Key-words: Marina Tsvetaeva; 20th century Russian poetry; Vladimir Mayakovsky; Boris Pasternak.

Parte I

* Professora Titular dos Programas de Pós-Graduação em Literatura e Cultura Russa e em Teoria Literária e Literatura Comparada da USP. E-mail: bernaur2@yahoo.com.br <https://orcid.org/0000-0002-25597080>

O motivo pelo qual, ao falar da poesia contemporânea na Rússia, eu ponho esses dois nomes um ao lado do outro, é porque eles estão um ao lado do outro. Ao se falar de poesia russa, é possível nomear apenas um deles, pode-se nomear um sem nomear o outro: de qualquer maneira estará sendo dada toda a poesia, tal como acontece para todo grande poeta, uma vez que a poesia não se fragmenta nem em poetas, nem dentro dos poetas; em todas suas manifestações ela é única, uma coisa só, em cada um deles – exatamente como, em substância, não existem os poetas: há o poeta, sempre o mesmo poeta, do começo ao fim do mundo, uma força que, a cada vez, se colore com a cor dessas ou daquelas épocas, gentes, países, idiomas, vultos, que passam através dela, a força que carregam como um rio essas ou aquelas margens, nesses ou naqueles céus, nesses ou naqueles leitos (caso contrário nunca entenderíamos Villon, que compreendemos inteiramente, sem sequer considerar a incompreensibilidade física de algumas palavras. Voltamos a ele como justamente se retorna a um rio de seu país natal.)

Então, se coloco lado a lado Pasternak e Maiakóvski, se os coloco próximos, mas não os proponho juntos, não é porque um seja pouco, não é porque um tenha necessidade do outro ou o complemento (repite: cada um deles está cheio até a orla e a Rússia é cheia de cada um deles – é dada por cada um deles, até a orla, e não apenas a Rússia, mas a própria poesia), faço isso para mostrar duas vezes que o que Deus quis que ocorresse uma vez a cada cinquenta anos, aqui foi mostrado pela natureza duas vezes em cinco anos: o milagre puro e pleno do poeta.

1 Por haver sido realizada em uma época em que as obras da poeta não eram disponíveis na antiga URSS, a tradução foi realizada a partir do texto original russo retirado do volume M. I. Cvetaeva ausgewählte Werke – Wilhelm Fink Verlag: Munique, 1971, uma das mais conceituadas editoras alemãs. Foi respeitada, na medida do possível, a pontuação característica da autora, especialmente no que se refere ao seu sinal característico: o travessão.

Coloco-os lado a lado porque eles mesmos puseram-se e permaneceram próximos na sua época, no ponto mais alto de sua época.

Ouço uma voz: – “A poesia contemporânea na Rússia”. “Pasternak, sim, Pasternak, mas por que não Maiakóvski que, em 1928...”

Em primeiro lugar, quando falamos de um poeta – queira Deus que lembremos do *século* desse poeta. Em segundo lugar, e inversamente: ao falar do poeta em questão, de Maiakóvski, no caso, teremos que lembrar não apenas do século dele, mas *teremos que lembrar* continuamente dele um século adiante. Este lugar vago, de primeiro poeta no mundo, das massas, não será preenchido tão rapidamente. E nós – mas, quem sabe até nossos netos – ao olharmos para Maiakóvski teremos que voltar-nos não para trás, mas para frente.

Quando, em alguma reunião literária, na França, ouço nomes sendo mencionados, menos o de Proust, à minha pergunta inocente: “*Et Proust?*” eles respondem – *Mais Proust est mort, nous parlons des vivants*²– é como se eu sempre caísse das nuvens: por qual critério é possível estabelecer a mortalidade ou a vitalidade de um escritor? É possível que X esteja vivo, contemporâneo e ativo só porque que ele pode comparecer a essa reunião e Marcel Proust esteja morto por não poder comparecer, nunca, em lugar algum, com suas pernas? Assim é que se julgam apenas os corredores.

Em resposta a isso, pergunto calma, benévola:

– Onde poderei encontrar jamais
Alguém, como eu, de pés alados?

Com seus pés alados Maiakóvski avançou além, muito além de nosso mundo contemporâneo, e em algum lugar, numa esquina qualquer, ele terá que ficar esperando por nós, ainda por muito tempo.

² “Mas Proust está morto, nós falamos dos vivos”.

Pasternak e Maiakóvski são coetâneos. Ambos são moscovitas. O primeiro por nascimento, o segundo por formação. Ambos chegaram à poesia por caminhos outros. Maiakóvski pela pintura, Pasternak pela música. Ambos acrescentaram algo diferente à poesia: Maiakóvski “o golpe de vista de ave de rapina do simples, do simples carpinteiro” e Pasternak, tudo o que é indizível. Ambos a enriqueceram. Ambos não encontraram a si próprios logo, mas ambos se encontraram definitivamente na poesia. (Incidentalmente: melhor demorar a encontrar a si próprio no outro do que em si mesmo. Vaguear no que não é próprio e encontrar a si mesmo no que lhe é peculiar, nativo. Assim, pelo menos, terá evitado as “tentativas”).

Os *Irrjahre*³ de ambos terminaram cedo. Mas à poesia Maiakóvski chegou também graças à Revolução e não se saberia dizer se mais graças à pintura ou à Revolução. Graças à atuação revolucionária. Aos dezesseis anos já estava na prisão. “Isso não é um mérito”. – Mas é um fato indicativo. Para o poeta não é mérito, mas é indicativo para o homem. Para este poeta, entretanto, é mérito também: ele começou pagando.

A fisionomia poética de cada um deles tornou-se complexa e manifesta muito cedo. Maiakóvski começou mostrando-se ao mundo com o vozerio, com a exposição. Pasternak – mas quem pode falar do começo de Pasternak? Dele ninguém soube nada, durante tanto tempo. (Viktor Chklóvski, numa conversa, em 1922: “Ele tem uma fama tão boa: subterrânea”). Maiakóvski aparecia, Pasternak ocultava-se. Maiakóvski se *mostrava*, Pasternak se escondia. E se agora Pasternak tem um nome, poderia facilmente não tê-lo: foi uma casualidade de um tempo e de um país propícios ao talento – de *la carrière ouverte aux talents*,⁴ e mesmo não *ouverte* mas *offerte*, oferecida, somente se – na fileira dos poetas palatáveis, mas destinados ao silêncio – o portador desse dom não fosse dissidente.

Maiakóvski, ao contrário, sempre teria um nome; não *teria*, sempre *teve* um nome. E o nome – ele o teve antes de fazer-se a si próprio. Depois ele teve que correr para chegar lá. Eis

3 *Irrjahre*: anos de errância; de acordo com Tsvetáeva: anos de buscas.

4 “A carreira aberta aos talentos”

como os fatos de deram. Este jovem sentia dentro de si uma força sem saber de que natureza – ele abriu a boca e disse – EU! – Perguntaram-lhe: - Eu, quem? – E ele respondeu: – EU: Vladímir Maiakóvski. – Mas quem é Vladímir Maiakóvski? – Sou EU – E mais nada, por enquanto. Depois, em seguida, tudo. Disso saiu: “Vladímir Maiakóvski, aquele é: EU.” As pessoas riam, mas o EU nos ouvidos e a blusa amarela nos olhos – permaneceram. (Alguns, infelizmente, até hoje, nada mais viram ou ouviram dele, mas ninguém o esqueceu).

Já, de Pasternak... conheciam o nome, mas era o nome do pai: o artista de Iásnaia Poliana, a pastelista, o pintor das cabezinhas de mulheres e crianças. Ainda em 1921 eu ouvi dizer: “Sim, Bória Pasternak, o filho do pintor, um rapaz tão educado, tão bom. Ele esteve em nossa casa, algumas vezes. Então ele escreve versos? Mas parece que era musicista”... Entre a pintura do pai e sua própria (ótima) música de adolescente, Pasternak ficou esmagado, como numa garganta, por duas montanhas extremamente próximas. Como poderia se afirmar, nessas condições, o terceiro, o poeta? No entanto, às suas costas, ele já tinha três etapas intermediárias (a começar pela última): 1917: “Minha irmã, a vida” (publicada apenas em 1922); 1913: “Além das barreiras”; e a primeira, a primeiríssima, da qual nem eu, escrevedora, sei o nome.⁵ O que não dizer dos outros? Até 1920 conheciam Pasternak apenas aqueles poucos que veem o sangue correr nas veias, que ouvem a grama crescer. De Pasternak pode-se dizer, com as palavras de Rilke:

...die wollten blühen.

*Wir wollen dunkel sein und uns bemühen*⁶

Pasternak não queria a fama. Quem sabe o mau olhar lhe desse medo: o olhar onipresente, estranho, imaterial, da fama. Assim a Rússia deve resguardar-se do turismo estrangeiro.

⁵ “O gêmeo nas nuvens” (Blisniéts v tútchakh) – publicada em 1914.

⁶ Citação inexata (“... eles queriam florescer. / Nós queremos ficar na sombra e nos atarefar.”) de:

...Sie wollten blühen,

und blühen ist schön sein; doch wir wollen reifen,

und das heißt dunkel sein und sich bemühen.” (Rilke, Im Saal, 1906.)

Ao contrário, Maiakóvski não tinha medo de nada, ficava ereto, de pé, e vociferava, e quanto mais alto vociferava, mais o escutavam as massas e quanto mais as massas o escutavam, mais alto ele vociferava – e continuou vociferando até “A guerra e o universo”,⁷ até o auditório de milhares de lugares do Museu Politécnico⁸– e depois, até a praça de 150 milhões da Rússia inteira.⁹ (De um cantante, diz-se – com toda a voz; de Maiakóvski, diz-se – com todo o alento.)

Pasternak nunca terá uma praça. Ele terá, e já tem, uma multidão de solitários, uma multidão solitária de sedentos que ele, fonte isolada, abebera. Anda-se *atrás* de Maiakóvski, mas passa-se *por* Pasternak, como por um lugar ignorado e vai-se procurando água, quem sabe aonde, quem sabe por quê – confiantes, mas aonde? Mas por quê? – tateando, à ventura, cada um por seu caminho, todos separados, sempre dispersos. Em Pasternak, como na margem de um rio, pode-se se encontrar, para se separar de novo, cada um abeberado, cada um lavado, cada um carregando o rio consigo e sobre si. Sobre Maiakóvski, ao contrário, como numa praça, ou se discute, ou se concorda.

Pasternak tem tantos leitores – quantas são as cabeças. Maiakóvski tem um único leitor – a Rússia.

Em Pasternak, não se esquece de si: encontra-se a si próprio e a Pasternak, ou seja, um novo olhar, um novo ouvir.

Em Maiakóvski, esquece-se de si e de Maiakóvski. Maiakóvski deve ser lido por todos juntos, quase em coro (em tom de templo), em todo caso em voz alta, numa voz a mais alta possível, o que acontece a cada um que o leia. Com toda a sala. Com todo o século.

Pasternak deve ser levado consigo para qualquer lugar, como um talismã contra aqueles que gritam em coro sempre aquelas duas (indefectíveis) verdades de Maiakóvski. Ou melhor ainda – como durante todos os séculos escreveram os poetas e foram lidos os poetas – num bosque, em solidão, sem se preocupar se o bosque são folhas, ou Pasternak, páginas.

7 Poema de Maiakóvski escrito em 1915-1916.

8 Local onde Maiakóvski costumava declamar seus versos.

9 150 000000 – poema de Maiakóvski escrito entre 1928 e 1930.

Eu disse: o primeiro poeta das massas do mundo. E ainda acrescento: o primeiro poeta russo – orador. Da tragédia *Vladímir Maiakóvski*¹⁰ até a última quadra:

*Como se diz “o caso está encerrado”,
O barco do amor quebrou no cotidiano.
Estamos quites com a vida. Não cabe o elenco
Das dores mútuas, dos males, das ofensas.*¹¹

– em todo lugar, em todo Maiakóvski há um discurso direto com um alvo vivo. Do elitista ao feirante, Maiakóvski está sempre tentando enfiar alguma coisa em sua cabeça, tirar alguma coisa de dentro de você, com qualquer meio, mesmo o mais grosseiro, infalivelmente eficaz.

Um exemplo deste último:

*E na cama de Aleksandra Fiódorovna
Desabou Aleksandr Fiódorovitch*¹²

– coisa que todos nós sabíamos, uma assonância de nomes que todos haviam notado – nada de novo, mas – excelente! E, qualquer coisa pensemos de Aleksandra Fiódorovna e de Aleksandr Fiódorovitch (e do próprio Maiakóvski), esses versos nos satisfazem, satisfazem a cada um de nós como uma fórmula. Maiakóvski é aquele poeta para quem sempre tudo dá certo, porque deve dar certo. Mesmo porque na beira extrema por onde incessantemente anda Maiakóvski, errar o passo significa – descambar. A arte inteira de Maiakóvski equilibra-se entre o sublime e o banal. O caminho de Maiakóvski não é um caminho literário. Todos os que seguem suas pegadas podem demonstrá-lo. A força é inimitável e sem a força Maiakóvski é – *nonsense*. O lugar comum elevado aos cumes do sublime – aqui está, quase sempre, a fórmula de Maiakóvski. Nisso – num outro século, numa outra língua – ele seria parecido com Hugo, a quem, quero lembrar, ele venerava:

10 Trata-se da primeira obra dramática de Maiakóvski escrita em 1913.

11 De “Carta-testamento” do poeta, escrita entre 1928 e 1930, mas publicada postumamente.

12 Citação não exata da obra de Maiakóvski “Moscou queima” (Moskvá gorit), de 1930.

*Em cada jovem – os vícios de Marinetti,
Em cada velho – a sapiência de Hugo.*¹³

Não por acaso é Hugo, e não Goethe, com quem Maiakóvski nada tinha em comum.

Mas a quem fala Pasternak? Ele fala a si próprio. Queria até mesmo dizer: na presença de si próprio, como na presença de uma árvore, de um cão – de alguém que nunca o trairá... O leitor de Pasternak – todo mundo sente isso – é um alguém que espia. Olhos que espiam não em seu quarto (o que estará ele fazendo?), mas diretamente sob sua pele, dentro de seu costado (o que se passa ali?).

Apesar de todos os esforços (já foi há muitos anos) de sair de si próprio, de falar àqueles (ou mesmo a todos) de uma dada maneira e justamente daquilo, Pasternak acaba invariavelmente falando de outras coisas e de outra maneira e, principalmente, a ninguém. Isso porque os seus são pensamentos em voz alta. Acontece-lhe tê-los – diante de nós. Os esquece – sem nós. Palavras de sonho, palavras de devaneio. “O sonado balbuciar da Parca”¹⁴

(A tentativa de conversação entre o leitor e Pasternak faz-me lembrar os diálogos de *Alice no país das maravilhas*, onde a cada pergunta é dada uma resposta atrasada, escamoteada ou que nada tem a ver com aquilo que foi perguntado – seria muito precisa se – mas aqui é deslocada. A semelhança se explica com o fato de que em *Alice* foi descrito um tempo diferente, o tempo do sonho do qual jamais saiu Pasternak).

Nem para Maiakóvski, nem para Pasternak há, na verdade, um leitor. Para Maiakóvski, há alguém que ouve; para Pasternak, alguém que espia, que segue até suas pegadas.

13 Versos de “A guerra e o universo”, op. cit.

14 Alusão ao poema de 1830, de Púchkin: “Versos compostos numa noite de insônia”.

E deve ser acrescentado: Maiakóvski não necessita da colaboração do leitor: a bom entendedor – poucas palavras – e com isso dá certo.

Pasternak depende todo da colaboração do leitor; para alguns, ler Pasternak é mais fácil – e quem sabe não seja tão fácil assim – do que para Pasternak descrever a si próprio.

Maiakóvski age sobre nós, Pasternak – em nós. Pasternak não se faz ler por nós, ele se completa, em nós.

Há uma fórmula para Pasternak e para Maiakóvski. É o verso ambivalente de Tiútchev:

*Tudo está em mim e eu estou em tudo.*¹⁵

Tudo está em mim – Pasternak. Eu estou em tudo – Maiakóvski. Poeta e montanha. Para existir (para tornar-se verdadeiro), Maiakóvski precisa das montanhas. Numa cela, isolado, Maiakóvski – não é nada. Para que existissem as montanhas, Pasternak precisava apenas nascer. Numa cela, isolado, Pasternak – é tudo. Maiakóvski torna-se verdadeiro com a montanha. A montanha torna-se verdadeira com Pasternak. Maiakóvski sentiu-se, digamos, Urais – e os Urais ele se tornou. Já não existe Maiakóvski. Existem os Urais. Pasternak embebeu-se dos Urais e fez dos Urais – si mesmo. Não existem mais os Urais. Existe Pasternak. (É sabido: não existem os Urais fora dos Urais de Pasternak. É isso mesmo e apoio-me em todos aqueles que leram “A infância de Liúvers” e os “Versos urálicos.”¹⁶

Pasternak é engolimento, Maiakóvski é restituição. Maiakóvski é autotransformação no objeto, autodissolução no objeto. Pasternak, transformação do objeto em si, dissolução do objeto em si: sim, e mesmo dos objetos menos solúveis como as rochas dos montes Urais. Todas as rochas dos Urais se dissolvem em sua corrente lírica, corrente de um rio tão enorme,

¹⁵ Do poema “As nuvens cinza se confundiram (Téni sízye smésilis), 1835.

¹⁶ Respectivamente, conto de Pasternak (Diétstvo Liúvers), de 1918, e ciclo de poemas de Pasternak (Urálskie Stikhi), de 1919.

tão pesado, somente porque é lava – não, nem mesmo lava, a lava é assim mesmo uma dissolução de terra homogênea – uma solução saturada (de universo).

Maiakóvski é impessoal; transformou-se numa coisa, numa pintura. Maiakóvski, enquanto nome, é coletivo. Maiakóvski é o cemitério da Guerra e do Universo, é a pátria do Outubro, é a coluna Vendôme, que pensa se casar com a Place de la Concorde¹⁷; é o Poniatóvski em ferro fundido¹⁸ que ameaça a Rússia e alguém (o próprio Maiakóvski) que o ameaça de um pedestal vivo, de multidões, é a ida a Versailles “pão!” É a última Criméia, o último Vranguel¹⁹... não existe Maiakóvski. Existe – o epos.

Pasternak permanecerá como um adjetivo: a chuva pasternakiana, a maré pasternakiana, o caroço pasternakiano, etcetera.

Maiakóvski, permanecerá como coletivo: abreviativo.

No decorrer dos dias, Maiakóvski é um para todos (em nome de todos).

(Os dez anos de outubro):

Não escondo a alegria sob a modéstia falsa.

Com os vencedores de fome e do breu berro a plena voz:

–“Fui eu!

Fomos nós!”²⁰

(Não havia falsa modéstia nele, mas se lerem com atenção verão que tipo de modéstia é a dele: a mais profunda, a mais

17 Tsvetáieva alude ao poema de Maiakóvski “Cidade” (Górod).

18 Nobre polonês (1763-1813), marechal de Napoleão, citado no poema de Maiakóvski “Calças de ferro” (Tchugúnnye chtany), de 1927.

19 General russo, chefe das forças contrarrevolucionárias, que aparece no poema de 1927, “Bem!” (Khorochó!), de Maiakóvski.

20 Trata-se, novamente, de Piotr Nikolaevitch Vranguel (1878-1928), general russo, chefe das forças antirrevolucionárias que, em 1910, foi derrotado pelos Bolcheviques.

Do poema “De ônibus, por Moscou” (Avtóbusom po Moskvíe) de Maiakóvski, composto em 1927, por ocasião do décimo aniversário da Revolução.

autêntica. Pela primeira vez o poeta sente orgulho de ser ele *também*, de ser – todos!).

Pasternak, um de todos, entre todos, sem todos:

*A vida inteira quis ser como todos,
Mas o mundo em sua beleza
Não ouviu minha tristeza
E quis ser ela – como eu!*²¹

Pasternak é – a impossibilidade de fusão.

Maiakóvski é – a impossibilidade de não fusão. Maiakóvski, no ódio, funde-se com o inimigo mais do que Pasternak no amor, com o ser amado. (Eu bem sei que também Maiakóvski era só, mas era só exclusivamente por causa da excepcionalidade de sua força: não unicidade do indivíduo, mas a unicidade da força). Maiakóvski é inteiramente humano. Nele, até as montanhas falam uma língua humana (como nas fábulas, como em qualquer epos). Em Pasternak, o homem é – da montanha (aquela mesma torrente pasternakiana). Nada entenece mais, quando Pasternak tenta imitar o homem, do que aquela honestidade, levada até a escravidão, de algumas passagens de “O tenente Schmidt”.²² A tal ponto ele não sabe como isso (ou aquilo, ou outro isso) possa acontecer ao homem, que – como num exame, o último aluno da classe copia tudo de seu colega de carteira, inclusive os lapsos na escrita. E que contraste terrível: Pasternak vivo, com sua linguagem, e a linguagem de seu herói, como se fosse um objeto.

Tudo foi dado a Pasternak, fora um outro homem vivo – um outro, em todas suas manifestações – seja ele um homem qualquer ou determinado homem. Pois o outro homem de Pasternak não é vivo, mas é uma espécie de coletânea de lugares-comuns e de ditos – como um alemão que queira exhibir-se pelo conhecimento que tem da língua russa. O homem comum de Pasternak é o mais não comum. A Pasternak foram dadas montanhas vivas, um mar vivo (e que mar, esse! o primeiro da literatura russa depois do mar como elemento natural, e

21 Do poema de Pasternak “Uma doença sublime” (Vyssókaia bolézn), 1923 – 1928.

22 Poema de Pasternak (Leitenant Chmidt), de 1927.

comparável ao mar puchkiniano); mas o que adianta elencar? foi-lhe dado vivo – tudo!

*Aqui também a neve trescala
E a pedra respira sob o pé...*

– tudo, fora o homem vivo, que pode ser aquele alemão ou o próprio Pasternak, ou seja, uma individualidade que não se parece com nada, ou seja, a própria vida, mas não um homem vivo (*Minha irmã, a vida* – as pessoas não chamam assim a vida).

Em seu conto genial de uma adolescente de quatorze anos²³ nos é dado tudo, menos a dita adolescente, a adolescente pura, nos é dada – quer dizer – toda a intuição (e a apropriação) pasternakiana do todo, ou seja, a alma. Foi dada toda a adolescência e todos os catorze anos, foi dada a adolescente de todo jeito (dá vontade de dizer... aos pedaços), foram dados todos os elementos que compõem a adolescente, mas aquela adolescente, contudo, não foi realizada. Quem é? Como é? Ninguém saberá dizê-lo. Porque aquela adolescente não é aquela dada adolescente, mas é a adolescente dada por meio de Boris Pasternak: Boris Pasternak, se ele fosse uma adolescente, se o tivesse sido, ou seja, o próprio Pasternak, Pasternak inteiro – coisa que uma adolescente de catorze anos não pode ser. (Pasternak não permite que os *homens* se tornem verdadeiros através dele. Nisso ele é oposto de um médium ou de um ímã – se é que existe o oposto de um médium ou de um ímã). O que nos resta desse conto? Os olhos de Pasternak.

Mas vou dizer mais: esses olhos pasternakianos não permanecem apenas em nossa consciência, eles permanecem fisicamente em tudo – como um sinal, uma marca, uma *patente*, para que se possa estabelecer com exatidão se se trata de uma página de Pasternak ou de alguma outra coisa. Uma vez absorvida a página com o olho, devolve-a com o olho (uma gema, um broto). (Não posso reter essa – desculpem-me por usar uma palavra tão pouco russa – reminiscência: o famoso e encantador quadro em pastel de Pasternak (o pai), *o pequeno*

23 A infância de Liouvers, op. cit.

olho. Uma enorme jarra e, inclinando sobre ela, tanto de cobrir e esconder totalmente o rosto de quem bebe, um enorme olho infantil: um olhinho... Quem sabe o próprio Boris Pasternak na infância, certamente Boris Pasternak – na eternidade. Se o pai tivesse sabido quem, e sobretudo *o que* estava bebendo!)

Como escrevi um dia [1916], de uma maneira completamente diferente – lírica, alegórica – sobre Anna Akhmátova:

E todos com teus olhos olham os ícones!

assim, hoje, com absoluta objetividade e verossimilhança, poderia dizer de Pasternak:

E todos com teus olhos olham as árvores!

Todo poeta lírico absorve, mas a maioria absorve sem o filtro e sem o obstáculo do olho, diretamente do exterior para dentro da alma: mergulha a coisa na umidade lírica que todos têm e a devolve colorida com essa alma lírica comum a todos. Ao contrário, o olho de Pasternak filtra o mundo. Pasternak é – uma filtragem. Seu olho – espreme. Pela retina do olho de Pasternak escorre – jorra em torrentes – a natureza inteira; às vezes até mesmo passa algum fragmento humano (sempre inesquecível!), mas nenhum ser humano foi capaz de passar por inteiro. Pasternak dissolve a ele também, invariavelmente. Não homem, – mas solução humana.

*Poesia! Esponja grega entre ventosas
Sê tu, e no meio da verdura pegajosa
Por-te-ei na tábua umedecida
Do banco verde do jardim.
Cultiva para ti golas e pomposas crinolinas,
Absorve nuvens e barrancos,
E à noite, poesia, te espremerei
À saúde da sedenta folha em branco.*

Lembro que a esponja de Pasternak – tinge intensamente. Tudo o que ela absorve não será jamais o que foi e nós que, inicialmente, afirmamos nunca ter existido uma chuva daquela espécie (como a de Pasternak), terminamos com a afirmação de que nunca houve e jamais poderá haver nenhuma chuva tão torrencial como a de Pasternak. Que é o caso de Oscar Wil-

de da influência da arte (em outras palavras: do olho) sobre a natureza, ou seja, antes de mais nada sobre a natureza, do nosso olho.

O homem vivo de Pasternak, conforme dissemos, ou é um fantoche, ou é o próprio Pasternak, mas – de qualquer maneira – é sempre um homem de palha. Maiakóvski, quanto ao homem vivo, é igualmente incapaz, mas por razões diferentes. Se Pasternak fragmenta o indivíduo e o dissolve, Maiakóvski o *recria*, o estende – em altura, em largura, em fundura (mas nunca em profundidade!). Coloca-lhe por baixo o pedestal do seu amor, ou então o estrado de seu ódio, de modo que o que resulta não é a amada Lília Brik, por exemplo, mas uma Lília Brik elevada à enésima potência de seu amor, do amor de Maiakóvski: de todo o amor de homem, de macho, e de poeta, uma Lília Brik – Nôtre Dame. Ou seja, o amor em si, a grandeza do amor de Maiakóvski, de todo o amor. – Se, ao contrário, se trata de uma “guarda branca” (um inimigo), Maiakóvski lhe atribui atributos de tamanha expressividade que ela não nos lembrará nenhum outro conhecido vivo que foi ser voluntário. Será como se víssemos o Exército Branco com os olhos do Exército Vermelho: isto é, o epos vivo do ódio, isto é, um monstro perfeito (um bruto) e não um homem vivo (imperfeito, ou seja, com suas virtudes, também). O general será – um homem a quem cresceram monstruosamente as dragonas e as suíças; o burguês será – um ventre que avança em nossa direção não como um monte de carne, mas como um rochedo inteiro; o marido (do poema “Amor” [1926]) será seu ódio, de Maiakóvski, ódio que não estará em condições de justificar, nem que estivesse de acordo, em sua nulidade, uma inteira centena de “maridos”. Um marido assim não existe, mas um ódio assim – sim. Os sentimentos de Maiakóvski não são uma hipérbole, mas um indivíduo vivo é uma hipérbole. Quando se trata de amor – é uma catedral. Quando se trata de ódio – é uma paliçada, isto é, o epos de nossos dias: um manifesto.

A acuidade do olho de Maiakóvski, seu golpe de vista das

massas no ódio e a visão *de toda a massa de Maiakóvski*, no amor. Não apenas ele, mas também seus heróis são – épicos, ou seja, sem nome... Nisso é novamente semelhante a Hugo, que nos espaços ilimitados e densamente povoados de *Os miseráveis* não nos deu sequer um homem vivo, tal como existe na realidade, mas: o Dever (Javert), o Bem (Monseigneur), a Desgraça (Valijeau), a Maternidade (Fantine), a Pureza (Cosette) – etc. etc.; Hugo, que nos deu desmedidamente mais do que “o homem vivo”: as forças vivas, que movem o mundo. Pois – insisto nisso com toda a autoridade – Maiakóvski, com o ódio mais vivo, torna viva qualquer força, nem que se trate de uma força meramente física. Ele deforma apenas quando despreza, quando se encontra diante da fraqueza (mesmo que seja a de uma inteira classe que triunfa!), e não da força – mesmo que derrotada. Maiakóvski, em suma, só não desculpa a impotência. Sua potência confere mérito a qualquer potência. Lembremos os versos dedicados a Poniatóvski e, sem ir longe demais, as linhas geniais do último Vrânguel, que se eleva sobre a última a Crimeia e permanece como a visão extrema do Exército Voluntário. Vrânguel, que apenas Maiakóvski conseguiu fixar na dimensão de sua desgraça desumana: Vrânguel na dimensão da tragédia.

Diante da *força*, Maiakóvski adquire um olho infalível, mais precisamente seu olho desmedido demonstra-se apropriado: normal. Pasternak engana-se na composição do homem, Maiakóvski, na dimensão do homem.

Quando eu digo “arauto das massas” tenho a impressão de ver ou o tempo em que todos tinham a mesma estatura, passo, força, de Maiakóvski ou o tempo em que todos os terão. Por enquanto, porém, de qualquer maneira no campo das sensações, ele é, sem dúvida, um Gulliver no meio de liliputianos que são *completamente iguais a ele, só que muito pequenos*. É o que diz Pasternak, em sua saudação ao poeta abatido:

*Teu disparo foi semelhante a um Etna
Na falda da montanha de covardes.*

O “homem vivo” de Pasternak e de Maiakóvski não é igual também porque ambos são poetas, ou seja, homens vivos com mais e com menos alguma coisa.

Ação de Pasternak e ação de Maiakóvski: Maiakóvski nos traz de volta à realidade, ou seja, furando-nos os olhos o mais largamente possível – um poste de quilometragem dentro da coisa, ou então *dentro do olho*: *Olha!* Obriga-nos a ver a coisa que sempre esteve lá, mas que nós não víamos por estarmos adormecidos – ou por não querer vê-la.

Pasternak não apenas se imprime com seu olho sobre tudo; ele ainda enfia em nós esse olho. Maiakóvski nos aclara. Pasternak nos enfeitiça.

Ao ler Maiakóvski nos lembramos de tudo, menos de Maiakóvski.

Quando lemos Pasternak nos esquecemos de tudo, menos de Pasternak.

Maiakóvski permanecerá cosmicamente em todo o mundo exterior. Impessoalmente (solidamente). Pasternak permanecerá em nós como uma inoculação que transforma nosso sangue.

O comando das massas, até mesmo dos maquinários (*les grandes machines*: o próprio Maiakóvski é a fábrica “Gigant”). Revelação de detalhes – Pasternak.²⁴ Também em Maiakóvski há detalhes, ele está todo nos detalhes, mas cada detalhe dele é quase um piano. (De tempo em tempo, a física dos versos de Maiakóvski me faz lembrar do rosto de Domingo, em *O homem que era Quinta-feira*; grande demais para que se pudesse imaginar. No atacado – Maiakóvski. No varejo – Pasternak.

Uma escritura cifrada – Pasternak. Uma escritura clara, quase caligrafia – Maiakóvski. “Não comprem preto e branco, não digam sim e não” – Pasternak. Preto e branco, sim e não – Maiakóvski.

24 O todo-poderoso Deus dos detalhes, o todo-poderoso Deus do amor, dos Jaguelões e das Edwiges. (B. P.).

Discurso figurado (Pasternak).²⁵ Discurso direto – Maiakóvski. E a tal ponto direto que, se não o entendes, o repetirá e o repetirá até a náusea, até que não tenha entrado em tua cabeça. (De qualquer maneira, ele nunca se cansa).

A cifra (Pasternak). – A propaganda luminosa, ou, ainda melhor, o projetor, ou, ainda mais – o farol. Maiakóvski.

Não há ninguém que não entenda Maiakóvski. Mas onde há o homem que compreenda Pasternak até o fundo? (Se esse homem existe – não é Boris Pasternak).

Maiakóvski é todo autoconsciência, mesmo na entrega:

*Toda minha força sonora de poeta
entrego-a a ti, classe atacante!*

Com ênfase em “toda”. Ele sabe muito bem o que entrega.

Pasternak: é todo dúvida de si, olvido de si mesmo.

O homérico humor de Maiakóvski.

A ausência de humor de Pasternak, exceto pelo início de algum tímido (e difícil) sorriso, logo interrompido.

Ler Pasternak durante muito tempo é insuportável pela tensão (do cérebro, dos olhos), como quando se olha através de lentes demasiado fortes, que não servem para seus olhos (para quais olhos ele serve?).

Ler Maiakóvski durante muito tempo é insuportável devido ao desgaste puramente físico. Depois de Maiakóvski deve-se comer muito e por muito tempo. Ou então, dormir. Ou então – para quem tem mais resistência – caminhar. Recobrar-se, ou então - para quem tem mais resistência – caminhar mais depressa. E, involuntariamente, surge a visão de Pedro, aos olhos de Pasternak com dezoito anos:

²⁵ Tomo um exemplo qualquer: A morte do poeta:

Só naqueles vultos um úmido desvio,
como entre as dobras de uma rede rasgada.

Um desvio lagrimoso, úmido, que perpassa o rosto.

A rede de arrasto foi rasgada e a água irrompeu – as lágrimas. (nota de M. T.)

*Quão grande foi! Qual rede as convulsões
Cobriram suas faces ferrosas,
Quando aos olhos de Pedro retornaram
As lágrimas das baías pantanosas...
E à garganta as vagas bálticas montaram
Grãos de saudade...*

Assim Maiakóvski olha hoje para a construção da Rússia.

Recebido: em 16/02/2020

Aceito: em 30/03/2020

Publicado: em junho de 2020

Boris Eikhenbaum, uma (auto)biografia

Boris Eikhenbaum
Tradução de Raquel Abuin Siphone*

Resumo: A presente tradução traz ao público brasileiro um material inédito do crítico e teórico judeu-russo Boris Mikháilovitch Eikhenbaum (1886-1959). Conhecido principalmente por suas importantes contribuições para o movimento Formalista, a formação e vida do crítico ainda é desconhecida pelo grande público. Nos textos aqui traduzidos, Eikhenbaum fala brevemente sobre sua infância provinciana, a mudança para Petersburgo e sua formação acadêmica.

Abstract: The current translation brings to the Brazilian public an unprecedented material by the Jewish-Russian critic and theorist Boris Mikhailovitch Eikhenbaum (1886-1959). Known mainly for his important contributions to the Formalist movement, the training and life of the critic is still unknown to the general public. In these translated texts, Eikhenbaum speaks briefly about his provincial childhood, his move to Petersburg and his academic background.

Palavras-chave: Boris Eikhenbaum; Biografia; Autobiografia
Keywords: Boris Eikhenbaum; Biography; Autobiography

* Graduanda do Curso de Russo da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

E-mail: siphoneraquel@gmail.com <https://orcid.org/0000-0003-2259-7517>

A presente tradução é parte do trabalho do pesquisador russo Aleksandr Samuilovitch Kriúkov, professor na Universidade Estatal Pedagógica de Voronej (VGPU), que compilou um conjunto de materiais a serem utilizados numa possível elaboração da biografia do teórico e crítico literário Boris Mikháilovitch Eikhenbaum. Essa biografia, infelizmente, jamais foi realizada; no entanto, esse conjunto de materiais foi publicado e está disponível no oitavo volume da revista acadêmica russa *Notas filológicas* (Филологические Записки), do ano de 1997. Em nosso recorte para a tradução, selecionamos dois textos: “um esboço de uma autobiografia datada de 1925 e uma biografia escrita em 1936”.¹ A compilação de Kriúkov ainda conta com outros fragmentos pessoais como memórias e cartas.

A primeira tentativa, de 1925, é uma autobiografia incompleta. Esse ensaio, por assim dizer, é a base para a elaboração posterior, e agora sim completa, de 1936.

Embora os materiais tenham sido retirados do arquivo pessoal de Eikhenbaum, conforme indicado pelo próprio professor Kriúkov, percebemos que há, tipograficamente, interferências do autor que os compilou; essas inserções estão marcadas, no original, pela diminuição da fonte e sua alteração para o formato “negrito”. Em nossa tradução, mantivemos essa variação alterando a cor da fonte e marcando em negrito os trechos inseridos por Kriúkov no corpo do documento eikhenbauniano. É importante destacar que esses acréscimos funcionam como notas explicativas de como estão estruturados os cadernos de anotações eikhenbaunianos e elas aparecem, exclusivamente, no texto de 1936.

1 KRIÚKOV, A. S. Materiais para uma biografia de B. M. Eikhenbaum. *Filologuítcheskie zapiski*. Voronej, 1997, p. 230.

Por fim, é preciso dizer que Kriúkov retirou os textos de fontes manuscritas, o que, por vezes, dificulta a compreensão do documento. Assim, o autor-compilador preenche algumas lacunas entre colchetes e marca, com pontos de interrogação, vocábulos cuja grafia não tem certeza.

As notas de rodapé são, majoritariamente, de autoria da tradutora. Aquelas que pertencem ao material original possuem indicação na própria nota.

Autobiografia²

Nasci em 22 de setembro (4 de outubro) do ano de 1886 no condado de Krásnoi, na pro[víncia] Smoliénski, onde, à época, meu pai era médico do zemstvo.³ Fiquei sabendo disso através de meus pais; por mim mesmo, lembro-me já da cidade de Voronej, para onde minha família mudou-se quando eu tinha 3 ou 4 anos. Ali passei toda a minha infância e adolescência, até 1905. Éramos em dois irmãos: Vsevolod, o mais velho, e eu. Era uma família de médicos; minha mãe também era médica (uma das primeiras médicas mulher). Meu pai era de origem judaica, filho de um famoso poeta do círculo judeu dos anos de 1840-60, matemático e enxadrista, Iákov Moiséievitch Eikhenbaum (aliás, autor do poema sobre xadrez *Gakrav*, cuja tradução para o russo foi reimpressa no ano passado sob o misterioso título de *Poema antigo sobre jogo de xadrez*). Meu avô tinha uma família grande – cerca de dez filhas; daí a quantidade colossal de parentes espalhados pelo mundo (Goldenweiseres, Gurovitiches, [Liúnes?] etc), entre eles há atores (B. S. Boríssov), músicos (A. B. Goldenweiser), advogados etc., dos quais conheço apenas alguns. Minha mãe vem de uma família russa naval, os Glotov. Dos parentes de seu lado da família, o filho de sua irmã, meu primo M. K. Lemke (autor de uma série de trabalhos sobre

2 Os materiais foram retirados do artigo Materiais para uma biografia de B. M. Eikhenbaum de A. S. Kriúkov (КРЮКОВ, А. С. Материалы к биографии Б. М. Эйхенбаума. Филологические Записки - Воронеж, 1997. - Вып. 8. - С. 230-237).

3 Conselho administrativo rural instituído em 1864.

a história da sociedade russa, editor da obra de A. I. Herzen etc., falecido em 1923), teve algum significado em minha vida.

A medida em uma autobiografia é difícil, as lembranças se atropelam e, se não escrever brevemente, fica difícil escolher o que é importante. É preciso, claro, escrever sobre a infância. A vida em Voronej, o ginásio, os primeiros amores e pensamentos; tudo isso é tão distante e tão fantástico que só parece ser narrável a partir de memórias detalhadas em forma de semificção. Contarei em poucas palavras. A infância não foi fácil. Eu fui, ao que parece, uma criança difícil, e minha mãe, sempre absorta em trabalho, era uma pessoa muito geniosa e orgulhosa, bastante ansiosa e severa, tratava-me de maneira austera e exigente.

***Curriculum vitae* de B. M. Eikhenbaum**

Boris Mikháilovitch Eikhenbaum nasceu no ano de 1886 no condado de Krásnoi (província Smolenski), onde seu pai era médico do zemstvo⁴. O pai de Eikhenbaum era de origem judaica – filho de um famoso matemático e poeta, autor de uma série de versos e do poema enxadrista *Gakrav* (vide *Enciclopédia judaica*), da sociedade judaica; em 1881, foi batizado e se casou com uma russa da família Glotov. Minha mãe foi uma das primeiras médicas mulheres na Rússia, aluna de P. F. Lesgaft.

B. M. Eikhenbaum passou a infância na cidade de Voronej onde, em 1905, formou-se no ginásio clássico. Passou o outono desse mesmo ano em Petersburgo e ingressou na Academia Militar de Medicina. Em 1906, enquanto a Academia esteve fechada por razões de “motins” estudantis, Eikhenbaum estudou na Escola Superior Livre de P. F. Lesgaft (Departamento de Biologia). Em 1907 abandonou a Academia e, em 1908, ingressou na Faculdade de Filologia Histórica da Universidade de Petersburgo, onde cursou os estudos de Eslavo-Russo e Romano-Germânico. Em 1912, formou-se em Eslavo-Russo. Em 1913, passou nos exames estatais e começou a lecionar li-

teratura russa na escola secundária. Em 1914, foi jubilado pela Universidade. Em 1917, passou nos exames de magistério. Em 1918, deu palestras experimentais na faculdade e foi escolhido como professor assistente. No outono de 1917 começou a trabalhar na Escola Superior – a princípio nos Cursos Superiores de Raiev para Mulheres e, posteriormente, no Segundo Instituto de Pedagogia, no Instituto da Palavra Viva, na Universidade, no Instituto de História da Arte. O trabalho pedagógico continuou e atualmente Eikhenbaum é professor na Faculdade de Filologia da Universidade de Leningrado. No atual ano letivo, ministra, aos alunos de graduação, seminários sobre Lérmon-tov e, aos alunos de pós-graduação, seminários sobre textologia.

Começou seu trabalho literário e científico ainda em 1907 (o artigo sobre Púchkin na revista *Viestnik znania* foi o primeiro trabalho impresso) e deu continuidade a eles após concluir a Universidade. Durante os anos de 1912 a 1921, Eikhenbaum publicou seus artigos em diversos periódicos (*Sievernnye zapiski*, *Zaprocny jizni*, *Zaviety*, entre outros) e coleções. Nos anos de 1911 a 1913, foi secretário de M. K. Lemke. Em abril de 1918, Eikhenbaum foi convidado pelo Departamento de Literatura e Publicação do *Narkompros*⁵ (junto com K. I. Khalabaiev) para a seção de editoração de clássicos. Os resultados destes trabalhos, que se realizam ainda hoje, foram as novas edições das obras de Lérmon-tov, Gógol, Turguênev, L. Tolstói, Schedrin, Píssiemski – com textos examinados a partir dos originais e livres de distorções por parte da censura.

Em 1922, saíram os primeiros livros de Eikhenbaum: *A melodia do verso* e *O jovem Tolstói*. Em seguida, o principal trabalho científico de Eikhenbaum foram os estudos de Lérmon-tov e Tolstói. Em novembro deste ano, Eikhenbaum entregou à Goslitizdat⁶ o terceiro volume de sua grande monografia, *Lev Tolstói*.

Em 1934, Eikhenbaum foi convidado para o Instituto de Literatura da Academia de Ciências da URSS, em que é, atualmente, pesquisador sênior, presidente do Comitê Lérmon-tov, um dos

⁵ Sigla para Commissariado do Povo de Educação da RSFS.

⁶ Editora Estatal de Ficção (atualmente Khudlit).

editores do selo História da Literatura e editor-chefe das publicações acad[êmicas] da obra de Lérmontov.

Em agosto de 1936, o Presidente da Academia de Ciências da URSS concedeu a Eikhenbaum o título de Doutor em Crítica Literária “sem defesa de dissertação, em razão dos proeminentes trabalhos nas áreas de literatura e textologia russa” (excerto do protocolo de 5/8/1936) (F. 1527, op. 1, Unidade de armazenamento: 242).

Ao final dos anos 20, provavelmente em correlação com o trabalho do livro *Minha época*, Eikhenbaum escreveu um excerto memorialístico, cronologicamente relacionado aos eventos não registrados em seu diário:

Em 28 de agosto de 1905, pela primeira vez, atravessei as portas da Estação Nikolaiévski em direção à Praça Znamenskaia. Estranho: pegar o trem parado na plataforma da Estação de Voronej, viajar duas noites e seguir adiante para a Avenida Névski. Pareceu-me que isso seria, de alguma maneira, diferente. Achava que Petersburgo não teria paredes ou estaria suspensa sobre os campos, bosques e jardins que a circundam; que da estação partiria uma estrada especial, que levaria a alguns arcos grandiosos. Isto foi uma decepção para aquele jovem provinciano: mesmo em Voronej, precisávamos ir da estação à rua preambular para chegarmos à Bolshaia Dvoriánskaia. Mas aqui, mal tive tempo de sair do vagão, voltar a mim, mover-me adequadamente, sentir-me disposto e de boas-vindas: Praça Znamenskaia e Avenida Névski. Por sorte, o clima era tal que não poderia haver qualquer manifestação solene: o vento soprava e caía uma chuva fina. Um céu amarelo-acinzentado, a lama marrom, motoristas enlameados, os negros guarda-chuvas, as negras capotas das carruagens e uma fileira uniforme de casas incolores, essa era toda a paisagem. Nem uma colina, nem um raio de sol, nem um conhecido sequer. Todos ocupados com seus afazeres, e quanto a mim? O que eu tinha ido fazer lá? Como posso me acostumar com essa cidade, com essas pessoas? Escondi-me no canto da carruagem e, com medo, olhava para o movimento da multidão de pessoas. (F. 1527, op. 1, Unidade de armazenamento: 247).

O fragmento citado foi escrito num caderno ambientado no cotidiano de 1927 a 1928. Colocado separadamente, ao final do caderno. Nem a cronologia, nem a temática estabelecem relação com as entradas dos diários. Talvez, a memória de Eikhenbaum tenha sido criada como uma sequência do capítulo *Escapada*, incluído na parte autobiográfica de *Minha época*.

Na cidade de Voronej, assim como Nikolai Rostov, eu dançava e cortejava; eu, no entanto, não havia comprado um cavalo, não dançava na casa do governador, não cortejava as esposas de outros e não usava um uniforme de hussardo, mas de um ginasiano azul com botões claros e galão prateado no pescoço. Nossos inimigos e rivais eram superiores a nós em matemática, mas inferiores, em relação a nós, no conhecimento de línguas antigas; os “realistas”⁷ usavam uniformes pretos com galões dourados e botões como os nossos. Além dessas duas espécies, havia os cadetes, cujo ódio mútuo unia-nos aos realistas, embora sua superioridade devesse ser reconhecida. Assim era a juventude da cidade de Voronej, dividida em três grupos: cadetes, realistas e ginasianos (idealistas?). A população adulta não era, oficialmente, dividida em grupo algum...

Não precisava de Voronej para um enredo, mas para a infância. Se agora me parece como enredo, é apenas porque qualquer passado é, por si só, uma narrativa. A poeira do tempo faz as coisas mais comuns dignas dos museus.

Voronej é uma cidade próspera, com magnatas e comerciantes. Aqui estabeleceram-se firmemente pessoas e sobrenomes. A pessoa mais rica da cidade é o comerciante Samofalov: na Bolshaia Dvoriánskaia há uma fileira de casas suas, uma das quais é o hotel central. Com os óculos caídos à ponta do nariz, ele vai à rua e observa se tudo está em ordem em sua cidade.

Os sobrenomes tingem o idioma da cidade com uma cor local especial, criam uma espécie de dialeto. A língua da cidade de Voronej ressoa os sobrenomes entre os quais o meu parece forasteiro: os Tiúrin, os Khaliútin, os Tcheriessiminov, os

⁷ Nós os provocávamos porque em seus cintos estava a sigla VRU (Escola Real de Voronej). A história voltou-se contra mim, já que em minha folha de pagamento agora há a sigla LGU (Universidade Estatal de Leningrado). (Nota de B. Eikhenbaum - Ed).

Tchertkov, os Klotchkov, os Malinin, os Tchigaiev, os Selivanov, os Khruchiov, os Fiedoseevski, os Perelechin. É verdade que havia a farmácia Volpian, o boticário Miúfke, a salsicharia do Guekht, mas esses não eram sobrenomes tão bons quanto a predestinada confeitaria Jam.

Nós não tínhamos apenas um sobrenome, como também uma vida forasteira: sem flores nas janelas, sem gatos, sem garrafas de licor, não passávamos as noites sentados ao redor do samovar, sem visitas, sem fofocas, nada que fosse próprio de Voronej ou fosse aconchegante. Em casa, a autoridade era a mãe, que estava constantemente ocupada e irascível. O pai vivia “na linha”, era médico ferroviário. Os cômodos eram bem severos e limpos. No escritório da mãe, instrumentos médicos; na sala de estar, sentavam-se senhoras enfermas. Não havia coisas supérfluas nem mesmo nas paredes, enfeitadas com uma reprodução a óleo de um sol poente e um barco. Em tudo, algum tipo de angústia, de falha, que se transformava em orgulho. A mãe exigia que ambos, meu irmão e eu, fôssemos os melhores alunos.

Não vivíamos como os de Voronej, nosso sobrenome não pertencia a Voronej, e minha infância não foi a típica de Voronej.

Vejo outras cidades em sonhos. *Petersburgo* parece mágica, para mim. Em Voronej, minha vida não ia bem... Não era um garoto de Voronej. (B. Eikhenbaum. *Minha época*. L., 1929. p.17-21).

Eikhenbaum inicia o “Diário”, como observado no primeiro caderno de anotações, em janeiro de 1910 (RGALI⁸. F. 1527, op.1, Unidade de armazenamento: 244, l.1). Contudo, entradas mais ou menos regulares aparecem apenas após dois anos. As primeiras vinte e poucas páginas são preenchidas com poemas, trechos de poemas e prosa de diversos autores, que permitem apresentar um conjunto extremamente amplo das leituras do estudante da Universidade de Petersburgo, Boris Eikhenbaum. O diário começa com uma longa citação do

⁸ Sigla para Arquivo Nacional Russo de Literatura e Arte (Российский государственный архив литературы и искусства).

romance *O buraco* de A. Kuprin, que começara a ser impresso no inverno de 1909. Em seguida, aparecem poemas de Fiódor Tiútchev, Nikolai Minsky, Fiódor Sologub, Poliksiena Solovieva, Konstantin Balmont, Afanassi Fet, Viatcheslav Ivanov, Valeri Briússov, Ivan Bunin. Duas vezes há a repetição do aforismo de Goethe *Worte sind Dichters Waffen* – As palavras são as armas do poeta. Seguido por fragmentos de poemas de Calino e Arquíloco (texto no grego antigo e tradução), seguem citações de Sêneca, Ésquilo, Torquato Tasso, Oscar Wilde, Simónides, Menandro, Ovídio, Alfred Tennyson e Maurice Maeterlinck.

Na página vinte e três, um cabeçalho especial: “Seção familiar” que é seguido por um conjunto de textos familiares.

Recebido: em 22/01/2020

Aceito: em 17/02/2020

Publicado: em junho de 2020

Recordações sobre L. A. Sulerjítiski¹

Mikhail Tchékhov²

Tradução de Daniela Simone Terehoff Merino*

Resumo: Estas recordações foram escritas pelo ator russo Mikhail Tchékhov (1891-1955) após a morte de seu mestre teatral Leopold Antônovitch Sulerjítiski (1872-1916). No decorrer do texto torna-se evidente a influência benéfica que o professor exerceu sobre a individualidade criadora de seu aluno. Também são trazidas à tona algumas das principais experiências vividas pelo ator dentro do pequeno espaço experimental conhecido como Primeiro Estúdio do Teatro de Arte de Moscou (TAM). A relevância destas recordações está não apenas em reafirmar as confluências existentes entre o mestre e seu aprendiz, como também em demonstrar o quanto o Primeiro Estúdio – inaugurado em 1912 pelo próprio Leopold Sulerjítiski em parceria com o grande ator, diretor e pedagogo russo Konstantin Stanislávski (1863-1938) –, foi um dos principais impulsionadores da jornada artística posterior de Mikhail Tchékhov.

Abstract: These memories were written by the Russian actor Michael Chekhov (1891-1955) after the death of his theater master *Leopold Antonovich Sulerzhitsky* (1872-1916). Throughout the text, the beneficial influence that the teacher had on his student's creative individuality becomes evident. Some of the main experiences lived by the actor are also brought up within the small experimental space known as the First Studio of the Moscow Art Theater (MAT). The relevance of these memories is not only in reaffirming the existing confluences between the teacher and his apprentice, but also in demonstrating how much the First Studio – opened in 1912 by *Leopold Sulerzhitsky* himself in partnership with the great Russian actor, director and pedagogue Constantin *Stanislavski* (1863-1938) – was one of the main drivers of Michael Chekhov's later artistic journey.

Palavras-chave: Primeiro Estúdio do TAM; Mikhail Tchékhov; Leopold Sulerjítiski; Konstantin Stanislávski

Keywords: First Studio of MAT; Michael Chekhov; Leopold Sulerzhitsky; Constantin Stanislavski

* Doutoranda do Programa de Pós-Graduação LETRA (Letras Estrangeiras e Tradução) / FFLCH-USP. Bolsista FAPESP (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, processo nº 2017/21093-8) sob a supervisão da Profa. Dra. Elena Vássina. E-mail: daniela.terehoff@hotmail.com <https://orcid.org/0000-0001-6896-0030>

No terceiro andar do Primeiro estúdio³ do TAM havia uma sala pequena, comprida e estreita com uma única janela e mobília parca. Por muito tempo viveu e trabalhou nesta sala o verdadeiro inspirador e criador do estúdio: Leopold Antónovitch Sulerjítiski.

Ele refletiu muito neste lugar, tentando organizar da melhor forma possível a vida coletiva dos discípulos do estúdio. Sua fantasia lhe sugeria sempre novas formas de conduzir o estúdio, de modo que cada um de nós pudesse obter o máximo de alegria tanto na hora de trabalhar, quanto na de descansar.

Ele frequentemente se aconselhava sobre isso com seu discípulo e amigo Vakthângov.⁴

1 De acordo com a teatróloga russa Elena Poliaková (1926 -2007), este texto constitui capítulo de um livro de recordações de Mikhail Tchékhev publicado durante o período pós-guerra em Nova Iorque. A presente tradução baseou-se na versão de 1970, publicada em coletânea organizada pela própria Poliaková sob o título de Сулержицкий. Повести и рассказы. Статьи и заметки о театре. Переписка. Воспоминания о Л. А. Сулержицком (Sulerjítiski. Novelas e contos. Artigos e notas sobre teatro. Correspondência. Recordações sobre L. A. Sulerjítiski). Estas recordações de Mikhail Tchékhev – entre as páginas 604 e 610 da referida coletânea – são aqui traduzidas para a língua portuguesa pela primeira vez. Não havendo no original russo qualquer indicação precisa de título para este texto, optou-se pela preservação do nome da sessão da coletânea em que o mesmo se encontra.

2 Mikhail Aleksándrovitch Tchékhev (1891-1955) foi um aclamado encenador, ator de teatro e cinema e pedagogo teatral russo. A convite de Konstantin Stanislávski, ingressou no Teatro de Arte de Moscou (TAM) em 1912. No mesmo ano, tornou-se membro do recém-inaugurado Primeiro Estúdio do TAM, coordenado pelo pedagogo Leopold Antónovitch Sulerjítiski. Ao longo de sua vida artística posterior desenvolveu uma técnica de treinamento para o ator, sustentada por pilares como o Gesto Psicológico, o trabalho com a imaginação, a improvisação e a individualidade criativa. Obrigado a partir da Rússia Soviética em 1928, divulgou seu aprendizado teatral no Ocidente por meio de aulas, palestras e livros. Participou de 11 filmes, recebendo indicação ao Oscar por sua atuação em “Spellbound” (1945) de A. Richckok. É também conhecido por ser um dos grandes divulgadores das ideias de Konstantin Stanislávski, que o considerava o seu aluno mais brilhante. No Brasil temos atualmente algumas heranças de seu trabalho, estando entre elas: 1) a escola de teatro do Rio de Janeiro Michael Chekhov Brasil; e 2) a tradução de um de seus livros, publicado em 1986 pela editora Martins Fontes sob o título “Para o ator”.

3 Grafado com inicial minúscula pelo próprio autor do texto, o que foi aqui respeitado. (N.T.)

4 Evguiêni Vakhtângov (1883 – 1922): grande ator e diretor teatral russo. Considerado um

Para cada um de nós era uma alegria entrar na sala de Sulerjitski. Apesar de seu exterior pouco atraente, a sala tinha uma atmosfera amistosa e cordial e dava a impressão de ser aconchegante e, inclusive, não tão mal mobiliada.

Por que sempre me parecia haver ali não apenas um Súler (Leopold Antônovitch era chamado assim), mas dois?

Não seria porque sua vida íntima era demasiadamente rica?...

Por que por trás das suas palavras, atos e estado de espírito sempre surgia algo além do que era possível ver e ouvir no sentido comum?

Olho para ele através de minhas memórias e vejo: é um homem pequeno e vivo com barbicha, olhos risonhos e sobran-celhas tristes.

Tinha-se a impressão de que ele entraria na sala sem ser notado por ninguém.

Mas Súler entrava e todos – conhecessem-no ou não –, todos se voltavam. Prestavam atenção em Súler, senão esperando algo, então surpreendidos com qualquer coisa.

E quanto mais modesto ele era, tanto mais curiosos se tornavam os olhares.

E eu sentia o seguinte: aqui está um Súler, o pequeno e modesto; e cá está o outro: grande, surpreendente, importante e até, sem querer, dotado de poder sobre as pessoas. E estes dois Súlers andavam e se moviam de modo diferente. O pequeno de barbicha se inclinava para o lado balançando timidamente, afundando as mãos nas mangas longas, se fazendo um pouquinho de tolo e parecendo um tanto simplório (para se esconder). O outro, o grande Súler, sustentava a cabeça com orgulho – por isso a sua testa grande se tornava visível –, as mãos surgiam das mangas e seus gestos ficavam bonitos e concluídos, contendo sempre um mesmo e determinado caráter... como expressar isso... eles eram *éticos*.

dos responsáveis pela propagação das ideias de Konstantin Stanislávski. Foi também um dos principais incentivadores do trabalho dos estúdios após a morte de Leopold Sulerjitski. Um trabalho notável escrito em português acerca desta personalidade artística é a dissertação de mestrado de Camilo Scandolaro indicada nas referências bibliográficas. (N. da T.)

Preste atenção aos gestos de alguém que está falando; desvie do sentido das suas palavras e experimente apanhá-las por meio de seus gestos. Você “ouvirá” desta pessoa muito de inesperado através da sua gesticulação. Pode ser que à sua frente ela desenvolva os próprios ideais em belas palavras; mas olhe para as mãos, para os seus gestos, e você provavelmente verá como ela o está ameaçando, ofendendo e empurrando.

A linguagem dos gestos é mais sincera do que a das palavras.

Assim também era com Súler. Ou ele não desenvolvia os gestos por completo, ou então seus gestos falavam de amor, humanismo, ternura e pureza e, numa palavra, eram éticos.

Acontecia de Súler zangar-se, gritar e ameaçar. Mas os gestos o traíam, dizendo: “Todos vocês são meus queridos, eu os amo, não temam!”

Súler amava as crianças, em especial as de berço.

Ele passava horas sobre o berço do filho mais novo e alguma coisa o fazia chorar de rir desenfreadamente até não poder mais.

E quando estava entre adultos, encontrava-se alegre, ria e seus gestos eram os de uma criança de berço: as palmas das mãos abertas e os braços se movendo no ar de forma indefinida para cima, para baixo e em círculos; numa palavra, como se estivesse num berço.

Muitas vezes Súler andava triste. À sua maneira, de um jeito especial.

Quando ele estava triste eu o via em sua sala no terceiro andar.

Aí está ele: de pé, encostado à parede, apertando a testa e a lateral do corpo com força contra ela. Os olhos estão fechados. De um jeito que quase não se ouve, cantarola de leve uma melodia desconhecida, provavelmente composta por ele mesmo; a mão marca um pouco os compassos e o ritmo nessa mesma parede. Os ritmos mudam, “ouvem-se” as notas tristes: uma fermata, aqui um staccato, um legato e, veja só, uma pausa longa e triste. Súbito a cadência cresce e é evidente: Súler voa para algum lugar sob o triste ronronar da cançãozinha.

Eu sei: ele passava horas desse jeito encostado à parede.

Ou ficava triste e sorria de um jeito especialmente bom, apertando os olhos e se mexendo devagar e sem perceber. Este sorriso não deixava o seu rosto por dias e nós sabíamos: Súler está triste.

Mas quando estava alegre, quanta severidade era capaz de assumir. Ele era assustador – era o que pensava de si mesmo – e isso o divertia (também a nós).

Súler colocou no estúdio um livro em que cada um de nós podia anotar pensamentos sobre nossos espetáculos em curso e sobre a arte em geral. Súler atribuía grande significado a este livro. Tal como um Evangelho num facistol, ele ficava numa prateleirinha inclinada e especialmente construída perto da porta da sua sala no terceiro andar. Frequentemente ele dava uma espiada no livro e, embora soubesse de cor tudo o que havia ali, mesmo assim lia-o com atenção e seriedade.

Uma vez, passando pelo andar de cima, abri esse livro e desenhei nele caricaturas de Súler, Vakthângov e de mim mesmo.⁵

Desenhei e desci correndo.

Quase que na mesma hora ressoou lá em cima um grito: “Quem fez isso? Quem se atreveu? Meu Deus, o que é isso?”

Havia um ensaio na sala de baixo.

Todos se detiveram e apuraram os ouvidos.

A voz de Súler se aproximava. Seus passos rápidos soavam pela escada. Ele gritava de um jeito cada vez mais furioso e assustador. Já estava correndo pela sala vizinha.

Escancarando as portas, sem fôlego e pálido pela corrida, ele gritou: “Preciso saber imediatamente, agora mesmo: quem teve a coragem de desenhar algo ali, no livro? Falem agora mesmo: quem?”

Levantei-me. “Fui eu, Leopold Antônovitch.”

“Pois muito bem, o que o senhor – pronunciou sem pensar muito e com a respiração ainda pesada –, pois bem, ainda que

⁵ A paixão pelo desenho de caricaturas foi algo que Mikhail Tchékhev herdou de seu pai. (N.T.)

desenhem, o que há de mau nisso? – e abrindo bastante os braços – Grande coisa, que crime. Como vai o ensaio? Muito bem, vamos, me mostrem.” (1)⁶

Dentro de um minuto ele já estava absorvido por completo pelo trabalho.

Às vezes Súler pegava uma vassoura e começava a varrer a sala onde se encontrava a maior parte dos estudantes.

Isso significava que ele não se sentia bem como um senhor, que cada trabalho era digno de respeito e que se nós de fato amávamos o Estúdio, então não nos incomodaríamos em varrer o chão.

Certa vez, na época das tournées artísticas, Súler anunciou a nós, os discípulos do estúdio, que após o espetáculo de hoje todos deveriam reunir-se em seu quarto. Ele tem algo muito importante a nos dizer.

Súler passou o dia inteiro com um aspecto concentrado e nós ficamos inquietos pela conversa iminente.

À noite, após o fim do espetáculo, tiramos a maquiagem depressa e fomos em direção ao hotel de Súler. Ali, perto da porta do seu quarto, os nossos companheiros que não haviam participado do espetáculo neste dia já estavam esperando.

A porta do quarto de Súler estava fechada. Esperávamos que ele saísse e nos deixasse entrar. Mas a porta não se abria.

Esperamos bastante tempo, até que decidimos bater. Não houve resposta. Abrimos a porta em silêncio. O quarto estava escuro. Pelo visto Súler não estava ali. Entramos de mansinho e ligamos a luz.

- Quem está aí? – ouviu-se de repente uma voz assustada.

Viramo-nos e vimos Súler. Ele estava sentado na cama, despedido, embrulhado no cobertor. Tinha um aspecto sonolento e assustado.

- Quem é? De que precisam? – gritou ele para nós.

- Viemos vê-lo, Leopold Antônovitch.

⁶ Ver sessão de notas da própria Elena Poliakova, também traduzidas ao fim deste texto. (N.T.)

- Para quê? O que aconteceu?
- O senhor nos chamou...
- Quando? – Súler esfrega os olhos e de repente gargalha. – Meus caros, eu me esqueci, juro que esqueci. Vão para casa, fica para uma próxima vez.

Indo embora, ouvimos como Súler caía na gargalhada.

Na época do trabalho com “O grilo na lareira”,⁷ Leopold Antónovitch – que participou de todas as encenações como diretor artístico – revelou para nós a alma desta obra de Dickens. Como ele fez isso? Não através de discursos nem por meio de explicações ou pela interpretação da peça, mas pelo fato de que durante o trabalho ele mesmo se transformava num tipo dickensiniano, principalmente em Caleb Plummer,⁸ o fazedor de brinquedos.

Não penso que ele tivesse consciência dessa transformação em si mesmo. Ela acontecia de forma espontânea, com a mesma franqueza e naturalidade que havia em tudo de bom que ele fazia.

Sua presença nos ensaios criava aquela atmosfera que depois foi transmitida ao público com tanta força e que contribuiu consideravelmente para o sucesso do espetáculo.⁹

Eis que ele está sentado numa cadeirinha baixa de tripé diante de sua filha cega Bertha e canta para ela uma cançãozinha alegre. Uma lágrima corre por sua face. A mão aperta um pincel com uma tinta vermelha e alegre, as costas estão do-

7 Foram quatro as grandes peças encenadas pelos atores do Estúdio durante a existência deste laboratório teatral: “O naufrágio do Esperança”, do escritor holandês Herman Heijermans (1864-1924); “A festa da paz” – também conhecida como “A reconciliação” – do dramaturgo alemão Gerhart Hauptmann (1862-1946); “O grilo na Lareira”, texto adaptado pelos atores do Estúdio a partir do conto homônimo do escritor inglês Charles Dickens (1812 – 1870); e “O dilúvio”, do escritor sueco Henning Berger (1872-1924). Sobre estas encenações teço alguns comentários no livro “Sulerjítiski: mestre de teatro, mestre de vida”, publicado pela editora Perspectiva em 2019. (N.T.)

8 Os nomes das personagens são aqui inseridos mantendo-se a grafia do conto original “The cricket on the hearth. A fairy tale of home”. (N.T.)

9 O impacto desta peça foi notável e encontra-se brevemente descrito por Stanislávski em seu livro “Minha vida na arte”. Mas para se ter por ora alguma ideia da repercussão, basta a informação de que aquilo que a peça de Anton Tchéchov “A gaivota” significou para o Teatro de Arte de Moscou, a peça “O grilo na lareira” representou para o Primeiro Estúdio.

bradas e o pescoço esticado como o de um pintinho assustado.

A cançãozinha termina; a cega Bertha e Súler dão risada. Caleb seca a face às escondidas, ficando nela uma grande mancha do trapo impregnado pelas tintas.

Olho para Súler; em minha alma cresce e se fortalece aquilo que é impossível expressar em palavras e sei que *atuarei como Caleb*. Eu já o amo – amo também Súler – com todo o meu ser, de todo coração.

Eis que Súler é Tackleton.

Ele entra em cena com um olho apertado, mau, sombrio, cruel e árido. Pronuncia duas-três frases e... de repente ouve um riso contido... se detém, busca com os olhos o dono da risada e encontra Vakthângov.

Com ar de culpa enquanto aperta as mãos contra o coração, Vakthângov tenta justificar-se e explicar algo a Súler por meio do riso.

Mas Súler não precisa de explicações: ele próprio também gargalha por muito tempo, às casquinadas e, como sempre, até as lágrimas.

Ele não consegue fazer pessoas más e negativas sem deixá-las cômicas.

O mal – que o próprio Súler nunca temeu – sempre foi engraçado em suas interpretações.

O Tackleton de Súler é hilário em sua maldade; já Vakthângov o interpreta sem humor. Ele é realmente mal e cruel.

Súler retrata também John, a Criancinha¹⁰ e a menina Tilly... E tudo o que ele faz durante o ensaio é impregnado pela atmosfera do conforto, da graça e do amor dickensiniano. Suler termina o ensaio. Precisamos partir. Mas é impossível.

Já é tarde, mas Súler propõe a organização de um chá. Amanhã cedo, levantar; mas esta noite, o chá. Todos nós, participantes do “Grilo”, estamos encantados por esta atmosfera de Súler (de Dickens).

10 Referência à Sra. Peerybingle, que é carinhosamente chamada por seu marido o tempo todo de Малютка (Criancinha, bem, nenê)

Eu fico depois de todos. Estou acostumado a não dormir à noite, amo as horas noturnas e quando todos vão embora Súler e eu vamos para a oficina de cenários e recortamos, colamos e tingimos os brinquedos para o pobre quarto de Caleb.

Súler estende um saco no chão e desenha com cuidado uma mancha de tinta cinza na superfície áspera do futuro sobretudo do velho Caleb. A mancha cai bem nas costas, como diz Dickens. O sobretudo deve ser velho e sujo. Súler espalha o café líquido e “desenha” a mancha.

Ele boceja, esfrega os olhos com o punho e outra vez desenha ou faz um boneco com olhos espantados ou um palhaço tão “assustador” que ele mesmo, ao fitá-lo, se põe a gargalhar.

- Sabe, Micha, o que eu quero desenhar? – diz ele apertando os olhos sobre o boneco (Súler desenhava bastante bem).¹¹

- O quê?

- Aquilo que não é visível.

Eu não o compreendi.

– Quando você olha para algo – esclareceu ele –, então enxerga com clareza e segurança; mas quanto mais se desvia, pior você vê. E onde está a fronteira? Quando você enxerga pior? Aqui está o que eu quero desenhar: como é que você deixa de enxergar, hein?... Muito bem, vamos dormir Micha, dormir – diz ele pouco convincente, começando um novo brinquedo....

Absolutamente contrário àquele Súler da época do “Grilo” foi o do trabalho com “A festa da paz” de Hauptmann.

Pungente, nervoso e perspicaz, ele nos inseriu na atmosfera da peça, optando – juntamente com Vakhângov – pela complicada psicologia das “pessoas doentes”.

E foi diferente no período da encenação de “O dilúvio”.

Ensaíamos “O dilúvio” por muito tempo e não foi fácil para nós. A peça não possuía um estilo expresso de maneira clara e não revelava a individualidade do ator. Não sabíamos se con-

¹¹Em 1890, Sulerjítiski foi admitido na Escola de Pintura, Escultura e Arquitetura de Moscou. Foi lá que conheceu a filha de Lev Tolstói, Tatiana Tolstaia, por meio de quem veio a estabelecer contato com o escritor russo e toda a sua família.

vinha representá-la como um drama ou uma comédia. Ambas eram possibilidades.

Optamos pela representação de uma comédia. Mas o humor logo se esgotou e os ensaios se desenrolavam sem entusiasmo nem alegria.

Leopold Antônovitch apareceu e disse: “‘O dilúvio’ é uma tragédia. Vamos ensaiar cada momento com toda a sinceridade e importância: como algo profundamente trágico.”

Dentro de meia hora a gargalhada estava em cena. Como tragédia, “O dilúvio” mostrou-se incrivelmente cômico.

Súler celebrou: ele havia restituído para nós o humor de “O dilúvio”. Logo a peça foi apresentada ao público.

K. S. Stanislávski estimava demais Súler como artista e amava-o de verdade enquanto ser humano.

Quando Stanislávski adoeceu seriamente, Súler passava as noites ao seu lado.

Ele nunca poupava a si mesmo se os outros precisassem da sua ajuda.

Na época da guerra, na qualidade de recrutado, fui fazer o exame médico. Assim que amanheceu, para minha surpresa, vi Súler no portão da minha casa. Ele estava esperando para me acompanhar até o posto de recrutamento.

Passei o dia inteiro pelado em quartéis sujos e frios. Através da janela via-se como a chuva torrencial molhava a multidão de mulheres velhas e jovens que esperavam por seus irmãos, maridos e filhos.

Só fui examinado tarde da noite. Quando saí, já estava totalmente escuro.

- E então? – ouvi uma voz calma e acolhedora.

Eu me virei. Molhado pela chuva torrencial, Súler estava parado perto de mim.

Ele não havia saído do posto de recrutamento, o dia inteiro me esperando (2).

Chamavam Sulerjítiski de tolstoísta; mas, se fosse assim, então ele era um tipo singular de tolstoísta. Não havia nele sinal

de fanatismo ou de sectarismo.

Tudo o que ele fazia de bem e de bom partia dele mesmo, era de seu feitio e as ideias de Tolstói não sobrepunham nele uma marca externa.

É sabido que Tolstói o amava e talvez isso se deva precisamente à forma como ele encarnava as suas ideias.

Tudo o que Sulerjítiski assimilava de fora – fosse um ensinamento de Tolstói ou o sistema de Stanislávski – ele sempre elaborava em si mesmo e tornava seu; não imitava ninguém, era singular e original em tudo.

Nas suas discussões sobre a vida, a bondade, a ética e Deus, nunca ouvimos pensamentos e frases batidas do tipo: “Cada um crê à sua maneira”, “A História se repete”, “Um homem é sempre um homem”, “Vivemos uma única vez”, etc. Tais frases (para muitos, substitutas da faculdade de pensar) eram inúteis para Súler.

Pouco antes da morte de Sulerjítiski¹² notamos nele excitação e inquietude que logo se transformaram em abatimento.

Ele ficou indiferente a muitas coisas. Parecia submergir em certos pensamentos e sentimentos novos e não querer contar aos outros sobre eles.

Veio me visitar nesse estado certa noite. Fui ao seu encontro e vi uma figura estranha à minha frente. Seus ombros estavam abaixados, as mangas cobriam as mãos por completo e a chapka¹³ ocultava os olhos. Sorrindo, olhou para mim em silêncio. Em toda a sua figura havia uma bondade extraordinária.

Sugeri que se despisse. Mas ele não saiu do lugar. Tirei seu sobretudo, a chapka e as luvas macias e o conduzi para o quarto.

– Tenho legumes. O senhor quer, Leopold Antônovitch? (Sulerjítiski não comia carne.)

Ele mal compreendeu minha pergunta e súbito, de forma

¹² Sulerjítiski morreu de nefrite em 17 (29) de dezembro de 1916, sendo a primeira data a do antigo calendário (juliano) e a segunda, a do gregoriano, implementado na Rússia apenas em 1918.

¹³ Espécie de gorro utilizado na Rússia nesta época.

vaga mas alegre, pôs-se a contar algo que não compreendi. Pude captar apenas a alegria que o entusiasmava durante o relato. E então acabou.

Após ficar comigo cerca de uma hora ele partiu sorridente, com a mesma alegria e mistério de antes.

Quando Sulerjítski morreu, o caixão com o seu corpo ficou em nosso estúdio.

Entre os que falaram sobre ele durante a cerimônia fúnebre após o enterro, apareceu também Stanislávski.

Ele estava pálido e seus lábios tremiam.

Contendo os soluços e sem terminar o discurso, ele se retirou para as coxias do nosso pequeno palco.

Notas de Elena Poliakova:¹⁴

Este é um capítulo do livro de memórias de Mikhail Aleksándrovitch Tchékhov, publicado em Nova Iorque nos anos do pós-guerra. Enviado para esta coleção por V.V. Solovieva, uma ex-atriz do Primeiro Estúdio e do Segundo TAM.

Neste capítulo, M. A. Tchékhov combinou e complementou as recordações sobre Sulerjítski incluídas no livro “O Caminho do Ator” (M., “Academia”, 1928). Ao mesmo tempo, alguns episódios foram descritos com mais clareza e precisão em “O caminho do ator” do que no novo livro. Talvez isso se explique tanto pela passagem de tempo quanto pelo fato de que na América Tchékhov se viu afastado da maior parte de seus companheiros do Teatro de Arte do Primeiro Estúdio e da atmosfera criativa da vida no teatro russo.

¹⁴ Optei por manter as notas ao fim do texto, tal como se encontram no original. (N.T.)

1. No livro “O Caminho de um Ator”, este episódio é apresentado de uma maneira um pouco diferente: “Como todas as pessoas gentis de verdade, L. A. Sulerjitski às vezes gostava de parecer zangado, rigoroso e até ameaçador. Ele colocou no estúdio um livro grosso em que cada um de nós podia anotar os próprios pensamentos.

Certa vez o próprio Leopold Antônovitch registrou neste livro uma série de pensamentos surpreendentes sobre os trabalhadores e sua vida difícil nas condições modernas e, portanto, sobre a necessidade de uma relação atenciosa com os nossos trabalhadores teatrais. Ao ler este artigo, fui inspirado por seu conteúdo. Mas infelizmente não encontrei nada melhor do que despejar minha inspiração em uma série de caricaturas que ilustravam o texto de L. A. Sulerjitski.

À noite, assim que cheguei ao estúdio, ouvi um grito estrondoso. L. A. Sulerjitski procurava o culpado das ilustrações e parecia pronto para rasgá-lo em pedaços.

– Isso é um insulto! – gritou ele de longe, se aproximando de nós. – Quem, quem ousou fazer isso?!

Um L. A. Sulerjitski zangado apareceu na porta procurando por sua vítima.

– Quem fez isso? Fale agora mesmo! Quem?

– Fui eu ... – respondi horrorizado. Pausa.

– Pois bem, e o que há de mau nisso? – disse de repente L. A. Sulerjitski com ternura e tranquilidade – Bem, desenhou! E daí? Não foi nada!

Leopold Antônovitch me abraçou e estava pronto a me consolar como se ele é que fosse o culpado e eu o tivesse chamado à responsabilidade. Essa foi a vingança de L. A. Sulerjitski.” (pp. 79-80).

2. No livro “O Caminho do Ator”, Tchékhov fala sobre esse episódio da seguinte maneira: “Cheguei à comissão tarde da noite. Os médicos já estavam no limite da exaustão. Gritavam conosco, cravando em nós suas mãos e atravessando por um instante nossas costas e peito com auscultadores. Eu mal con-

seguia manter-me em pé e esperava o veredicto passivamente. De repente, ouvi: “Três meses!” Adiamento! Meu sonho se tornou realidade. Adiamento!... Fiquei mais de uma hora procurando a minha roupa. Estava tudo escuro quando saí para a rua. Chovia como antes. Eu estava tonto de felicidade. Pus-me a correr, aspirando o ar fresco com avidez.

– Micha! – escutei uma voz calma e acolhedora

Voltei-me. Diante de mim estava Sulerjítiski, todo molhado pela chuva torrencial. Pasmei. Leopold Antônovitch não se afastou do posto de recrutamento o dia inteiro e me esperou entre a multidão de parentes que lamentavam seus filhos únicos... Mas quem era eu para ele, L. A. Sulerjítiski? Um irmão? Um filho? Eu era nada mais do que um de seus discípulos do estúdio!!!” (p.78-79)

Referências bibliográficas

CHEKHOV, M. *Para o ator*. Trad. Álvaro Cabral. 4a ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

DICKENS, C. *The Cricket on the hearth. A fairy tale of home*. Primeira publicação em 1845. Disponível em: http://www.ibiblio.org/ebooks/Dickens/Cricket/Dickens_Cricket.pdf

MERINO, D.S.T. *Sulerjítiski: mestre de teatro, mestre de vida. Sua busca artística e pedagógica*. São Paulo: Perspectiva, 2019.

SCANDOLARA, Camilo. *Os estúdios do Teatro de Arte de Moscou e a formação da pedagogia teatral no século XX*. Dissertação de Mestrado, Campinas, 2006.

STANISLÁVSKI, K. S. *Minha vida na arte*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

СУЛЕРЖИЦКИЙ, Л. *Сулержицкий. Повести и рассказы. Статьи и заметки о театре. Переписка. Воспоминания о Л. А. Сулержицком (Sulerjítiski. Novelas e contos. Artigos e notas sobre teatro. Correspondência. Recordações sobre L.*

A. Sulerjitski). Москва, Искусство, 1970. Disponível também em: http://teatr-lib.ru/Library/Sulerzhitsky/Suler/#_Toc319074187

ЧЕХОВ, М. *Путь актёра*. М. "Academia", 1928.

HAUPTMANN, Gerhardt. *The reconciliation*. PoetLore.Michigan University: Richard G. Badger, v. XXI. Number.5, 1910.

HEIJERMANS, H. *The Good Hope: a drama of the sea in 4 acts*. Dramatic Publishing

Disponível em: <https://archive.org/details/goodhopedramaofs00heijiala/page/3/mode/2up>

Recebido: em 30/03/2020

Aceito: em 05/05/2020

Publicado: em junho de 2020

Ele e Ela¹

Anton Pávlovitch Tchékhev
Tradução de Melissa Teixeira Siqueira Barbosa*

Resumo: “Ele e Ela” (*Он и Она*) foi publicado pela primeira vez pela revista “*Mirskói Tólk*” (*Мирской толк*), em 23 de Julho de 1882. Dois anos mais tarde, em 1884, foi publicado na coletânea “*Contos de Melpômene*” (*Сказки Мельпомены*), após sofrer algumas alterações. O escritor e dramaturgo Anton Tchékhev (1860-1904) assinou esta obra utilizando um de seus pseudônimos, A. Tchekhonté, derivado de seu sobrenome. No presente conto acompanhamos o relacionamento conflituoso entre uma cantora famosa e seu marido em meio ao ritmo agitado de banquetes e de personagens do meio teatral.

Abstract: “He and She” (*Он и Она*) was published for the first time on 23 July 1882 by the magazine “*Mirskoi Tolk*” (*Мирской толк*). Two years later, in 1884, after undergoing some changes, it was published in the anthology “*The Tales of Melpomene*” (*Сказки Мельпомены*). Chekhov signed this work under the alias A. Chekhonte, which was derived from his surname. In the present short story we follow the conflictual relationship between a famous singer and her husband amidst the frantic pace of the the feasts and characters of the theatrical sphere.

Palavras-chave: Literatura Russa; Tradução; Conto; Tchékhev
Keywords: Russian Literature; Translation; Short Story; Chekhov

Introdução

*Graduanda em Letras Português/ Italiano pela Universidade Federal Fluminense.
E-mail: melissa.t.siqueira@gmail.com <https://orcid.org/0000-0001-6288-783X>

“Ele e Ela” é uma obra solidamente construída sobre os pilares da ironia, conhecidamente um dos traços tchekhovianos mais marcantes. Além disso, o conto também é rico em temas que muitas vezes são apresentados de forma polarizada, como: o feminino e o masculino, o amor e o ódio, a fama e o anonimato, o afeto e o desprezo, etc.

Além do cuidado em manter viva essa dualidade da obra, ao iniciar a tradução deste conto, uma das preocupações foi em procurar transmitir com fidelidade o tom e o estilo do autor para o português e, ao mesmo tempo, preservar, na medida do possível, o ritmo do texto original, mas sem comprometer a fluidez do texto de chegada.²

Ao analisar o original, as repetições foram um dos principais pontos problemáticos que surgiram, um plausível exemplo disso é a recorrência constante dos pronomes pessoais. O pronome “*On*” (Ele) desde o título até a última frase é repetido quarenta vezes, enquanto “*Ona*” (Ela) é repetido sessenta e três vezes, atentando para o fato de que essa contagem abarca apenas a recorrência desses pronomes no caso nominativo.

É possível observar que o emprego dos pronomes na língua russa é muito comum, enquanto em português a tendência em geral é suprimir o pronome pessoal quando acompanhado de verbo. Durante o processo de tradução algumas, dessas repetições foram mantidas sempre que possível, enquanto em outras foram estrategicamente suprimidas, visando evitar que o texto traduzido perdesse a sua vivacidade e desenvoltura.

A opção por suprimir as repetições, por mais simples que possa parecer à primeira vista, carrega em si um certo nível de complexidade, porque o tradutor precisa ter um olhar sensível para tentar interpretar a intenção do autor ao empregar cada elemento que compõe a sua obra. Ademais, muitas vezes

¹Texto original em russo disponível em: <<http://chehov-lit.ru/chehov/text/on-i-ona.htm>>. Acesso em: Setembro de 2018.

² QUEIROZ, 2008, p.48.

o tradutor também precisa se colocar no lugar do leitor, na tentativa de prever como será a recepção do trabalho.

Embora a supressão de alguns elementos tenha sido um passo necessário para a construção do texto alvo, não se pode deixar de observar a riqueza que esses detalhes trazem ao texto original. A repetição dos pronomes pessoais “ele” e “ela” está diretamente ligada ao cerne da obra e salienta ainda mais a oposição entre as duas personagens principais, que também executam o trabalho de narradores.

Ele e Ela

Eles estão em peregrinação. Paris é a única cidade na qual eles passam meses, já em relação à Berlim, Viena, Nápoles, Madrid, São Petersburgo e outras capitais, eles são sovinas. Em Paris eles se sentem *quasi*³ em casa; para eles Paris é a capital, a residência, o resto da Europa é uma província estúpida e entediante que apenas pode ser observada através das cortinas abaixadas do grand-hôtel ou do proscênio. Eles não são velhos, mas já passaram duas ou três vezes por todas as capitais européias. Já estão cansados da Europa e começam a conversar sobre uma viagem para a América, e vão conversar até o momento em que eles estejam convencidos de que a voz dela não é tão maravilhosa assim para ser apresentada em ambos os hemisférios.

Avistá-los é difícil. Não se pode vê-los nas ruas, porque andam de carruagem quando está escuro, à noite e de madrugada. Dormem até a hora do almoço. Costumam acordar de mau-humor e não recebem ninguém. Recebem apenas em horários não definidos, atrás dos bastidores ou sentados para jantar.

É possível vê-la nos cartões, que estão à venda. Porém, nos cartões ela é bela, e bela nunca foi. Não acredite nos cartões: ela é uma aberração. A maioria a vê no palco. Mas no palco ela é irreconhecível. Pó de arroz, rouge, máscara de cílios e cabelos postiços cobrem o seu rosto, como uma máscara. O mesmo ocorre nos concertos.

3 Quase (Latim).

Quando interpreta Margarida, ela, com vinte e sete anos, com rugas, desajeitada, o nariz coberto de sardas, parece uma garota esbelta e atraente de dezessete. No palco é onde ela menos se parece consigo mesma.

Se os senhores quiserem vê-los, consigam o direito de estarem presentes nos almoços, que são organizados para ela e que às vezes ela própria organiza antes de viajar de uma capital para outra. Conseguir esse direito só é fácil à primeira vista, apenas pessoas escolhidas podem chegar à mesa do almoço... Estes últimos incluem cavalheiros revisores, penetras que fingem ser revisores, cantores nativos, regentes e maestros, amadores e apreciadores com cabelos alisados que escondem a careca, transformados em frequentadores e bajuladores teatrais graças ao ouro, à prata e ao parentesco. Esses almoços não são nada entediantes, para uma pessoa observadora são até interessantes... Vale a pena almoçar um par de vezes.

Os famosos (que são muitos entre os que almoçam) comem e conversam. A postura deles é livre: o pescoço para um lado, a cabeça para outro, um cotovelo na mesa. Os idosos até catuam os dentes.

Jornalistas ocupam as cadeiras mais próximas da dela. Estão quase todos bêbados e se mantêm notavelmente atrevidos, como se a conhecessem há cem anos. Se exagerassem mais um grau, seria um desrespeito. Eles contam piadas em voz alta, bebem, interrompem uns aos outros (sem esquecer de dizer: "*pardon!*"), propõem brindes estrondosos e aparentemente não têm medo de parecerem tolos; alguns chegam a deitar em cima da mesa para beijar a mão dela como gentlemen.

Os que fingem ser revisores conversam com amadores e apreciadores. Os amadores e apreciadores ficam calados. Eles invejam os jornalistas, sorriem alegremente e bebem apenas vinho tinto, que é particularmente bom nesses almoços.

Ela, a rainha do almoço, está vestida de forma despretensiosa, mas muito cara. Um diamante graúdo aparece por baixo da faixa de renda no pescoço. Em ambas as mãos há uma massiva e elegante pulseira. O penteado é extremamente indefinido: as damas gostam, os homens não. O rosto dela é radiante e

derrama um largo sorriso para toda a companhia que almoça. Ela consegue sorrir para todos de uma só vez, conversar com todos de uma só vez, acenar de forma adorável com a cabeça, todas as pessoas no almoço recebem um aceno de cabeça. Observem o rosto dela e lhes parecerá que só há amigos ao seu redor e que ela nutre por eles a mais amigável disposição. No fim do almoço ela presenteia alguém com seus cartões; ali mesmo na mesa escreve no verso do cartão o nome e o sobrenome do destinatário sortudo e o autógrafo. É claro que ela conversa em francês, e no fim do almoço em outras línguas também. Em inglês e alemão fala tão mal que chega a ser ridículo, mas até mesmo esse defeito parece adorável vindo dela. Geralmente ela é tão agradável, que o senhor esquece por um longo período de tempo que ela é uma aberração.

E ele? Ele, *le mari d'elle*,⁴ está sentado a cinco cadeiras dela, bebendo e comendo muito, passa bastante tempo em silêncio, faz bolinhas com o pão e relê os rótulos das garrafas. Ao olhar para a sua figura, sente-se que ele não tem nada para fazer, está entediado, com preguiça, cansado...

Ele tem cabelos loiros com uma calvície que percorre a sua cabeça em trilhas. Mulheres, vinho, noites em claro e o arrastar-se pelo mundo passaram como um arado pelo seu rosto e deixaram rugas profundas. Ele tem trinta e cinco anos, e não mais, mas aparenta ser mais velho. O rosto parece ter ficado de molho no kvas.⁵ Tem olhos bons, mas preguiçosos... Nem sempre foi uma aberração, mas agora é. Pernas arqueadas, braços de cor terrena, pescoço cabeludo. Graças a essas pernas tortas e a um jeito estranhamente particular de andar, por alguma razão, o chamam de "caleche" na Europa. Em seu fraque ele lembra uma gralha molhada com a cauda seca. As pessoas que almoçam nem notam sua presença. Ele os paga com a mesma moeda.

Se vocês conseguirem ir ao almoço, olhem para eles, para esse casal, observem e me digam, o que atou e continua prendendo essas duas pessoas.

4 O marido dela (Francês).

5 Bebida tradicional russa fermentada à base de pão.

Olhando para eles, responderão (obviamente, mais ou menos) que:

– Ela é uma cantora famosa, ele é apenas o marido de uma cantora famosa, ou, para expressar com um termo dos bastidores, marido de sua esposa. Ela ganha ao ano até oitenta mil em moeda russa, ele não faz nada, portanto, ele tem tempo para ser o criado dela. Ela precisa de um contador e de um homem que lide com os empresários, contratos, acordos... Ela conhece apenas o público que aplaude, quanto ao caixa, ela não toma parte do lado prosaico de seu trabalho, não quer saber disso. Consequentemente, ela precisa dele, precisa como de um laçao, de um criado... Ela o expulsaria se soubesse como administrar isso sozinha. Já ele, apesar de receber dela um sólido salário (ela não conhece o valor do dinheiro!), a rouba junto com as suas camareiras, como duas vezes dois são quatro, ele torra o dinheiro dela, farreia sem parar, talvez até mesmo guarde dinheiro para um dia ruim – e está confortável com a própria posição, assim como um verme que conseguiu entrar em uma boa maçã. Ele a teria deixado, se ela não tivesse dinheiro.

Assim pensam e falam todos aqueles que os observam durante os almoços. Pensam e falam dessa forma, porque, por serem incapazes de penetrar na profundidade do assunto, podem apenas julgar superficialmente. Olham para ela, como que para uma diva, já ele é evitado, como um pigmeu coberto com gosma de sapo; e ainda assim essa diva europeia está ligada a esse sapo por um invejável e nobre laço.

Eis o que ele escreveu:

“Me perguntam, por que eu amo essa megera? É verdade, essa mulher não merece amor. Ela também não merece o ódio. A única coisa que ela merece é que não prestem atenção nela, que ignorem a sua existência. Para amá-la ou você precisa ser eu, ou ser um louco, o que, a propósito, é a mesma coisa.

Ela não é bonita. Quando nos casamos, ela era uma aberração, e agora mais ainda. Não tem testa; no lugar das sobrancelhas acima dos olhos estão duas tiras quase imperceptíveis; ao invés de olhos há duas fendas rasas. Nada brilha nessas fen-

das: nem intelecto, nem desejos, nem paixão. O nariz é como uma batata. A boca é pequena, bonita, mas os dentes são horríveis. Ela não tem peito e nem cintura. De qualquer forma, essa última falha é suavizada, por sua diabólica, e de alguma forma sobrenatural, habilidade de apertar o espartilho com destreza. Ela é baixinha e robusta. Sua robustez é flácida. *En masse*,⁶ o defeito que eu acho mais proeminente em seu corpo inteiro é a completa falta de feminilidade. A palidez da pele e a flacidez dos músculos eu não conto como feminilidade, e, nesse sentido, discordo da visão de muitos outros. Ela não é uma dama, nem uma senhora, mas uma lojista com modos desajeitados: quando caminha – sacode os braços, ao sentar coloca uma perna sobre a outra balançando todo o corpo para trás e para frente, ao deitar levanta as pernas, etc...

Ela é desleixada. As suas malas são um exemplo notável disso. Nelas as roupas íntimas limpas estão misturadas com as sujas, punhos de camisas com os saltos e com as minhas botas, espartilhos novos com os danificados. Nunca recebemos ninguém, porque nos nossos quartos sempre reina uma bagunça suja... Ah, o que mais eu posso dizer? Olhe para ela ao meio-dia, quando ela acorda e preguiçosa rasteja para fora do cobertor, e você não reconhecerá nela a mulher com voz de rouxinol. Despenteada, com o cabelo emaranhado, com olhos sonolentos e inchados, em uma camisola com os ombros rasgados, descalça, vesga, envolta por uma nuvem de fumaça do tabaco de ontem – por acaso, ela parece um rouxinol?

Ela bebe. Bebe como um hussardo, a qualquer hora e qualquer coisa. Já bebe faz tempo. Se ela não bebesse, estaria acima da Patti,⁷ ou, pelo menos, não abaixo. Metade de sua carreira ela vem bebendo e em breve vai beber a outra metade. Patifes alemães a ensinaram a beber cerveja, e agora ela não se deita sem beber duas ou três garrafas para chamar o sono. Se não bebesse, não teria gastrite.

Ela é mal-educada e as testemunhas disso são os estudantes que às vezes a convidam para os seus concertos.

⁶ Em geral (Francês).

⁷ Adelina Patti (1843 -1919) foi uma famosa cantora italiana.

Ela ama publicidade. A publicidade nos custa anualmente alguns milhares de francos. Eu desprezo a publicidade com toda a minha alma. Por mais cara que seja essa estúpida propaganda, ela sempre será mais barata que a voz dela. Minha esposa ama que lhe passem a mão na cabeça, não gosta que digam sobre ela uma verdade que não pareça um elogio. Para ela um beijo de Judas comprado é mais agradável do que uma crítica não comprada. É uma completa falta de consciência de dignidade própria!

Ela é inteligente, mas seu intelecto não foi suficientemente educado. Seus miolos há muito perderam a elasticidade; cobertos de gordura, adormeceram.

Ela é geniosa, volúvel, não tem nenhuma convicção duradoura. Ontem disse que o dinheiro é uma bobagem, que o ponto principal não é ele, já hoje fará concertos em quatro lugares, porque chegou à convicção de que não há nada superior ao dinheiro. Amanhã vai dizer o que disse ontem. Ela não quer saber da pátria, não tem heróis políticos, nem um jornal preferido, nem autores preferidos.

Ela é rica, mas não ajuda os pobres. Mais que isso, muitas vezes nem paga tudo o que deve aos modistas e aos cabeleiros. Ela não tem coração.

Mil vezes uma mulher podre!

Mas olhe para essa megera, quando ela, toda pintada, com o cabelo alisado, espremida, se aproximada da rampa, para começar a competir com rouxinóis e com uma cotovia que saúdam um amanhecer de maio. Quanta dignidade e quanto charme há nesse caminhar de cisne! Dêem uma olhada, eu vos suplico, prestem atenção. Quando ela pela primeira vez levanta a mão e abre a boca, as suas pequenas fendas se transformam em grandes olhos e enchem-se de brilho e paixão... Em nenhum outro lugar você encontraris olhos tão maravilhosos. Quando ela, minha esposa, começa a cantar, quando os primeiros gorjeios se espalham pelo ar, quando eu começo a sentir que sob o efeito desses sons maravilhosos a minha alma conturbada se acalma, olhem para o meu rosto e então o mistério do meu amor será revelado a vocês.

– Ela é admirável, não é? – às vezes pergunto aos meus vizinhos.

Eles dizem “sim”, mas para mim é pouco. Quero aniquilar aquele que ouse pensar que essa mulher extraordinária não é minha esposa. Esqueço tudo o que houve antes e vivo apenas o presente.

Vejam, que atriz ela é! Quanta profundidade de significado ela esconde em cada movimento! De tudo ela entende: tanto o amor, quanto o ódio, e a alma humana... Não é por acaso que o teatro se desfaz em aplausos.

Ao fim do último ato eu a conduzo para fora do teatro pálida, exausta, em uma noite viveu uma vida inteira. Também estou pálido e exausto. Nós pegamos uma carruagem e vamos para o hotel. No hotel ela, calada, sem tirar a roupa, se joga na cama. Eu me sento em silêncio na beirada da cama e beijo sua mão. Nessa noite ela não me afasta. Adormecemos juntos, dormimos até de manhã e acordamos, para mandar um ao outro para o inferno e...

Sabe quando eu ainda a amo? Quando ela faz presença em bailes ou almoços. Aqui também amo nela a atriz formidável. De fato, precisa ser uma atriz e tanto para ser capaz de enganar e dominar a sua própria natureza do jeito como ela sabe fazer. Eu não a reconheço nesses estúpidos almoços... De um pato depenado ela faz um pavão...”

Essa é uma carta escrita com uma caligrafia de bêbado, quase ilegível. Foi escrita em alemão e está salpicada de erros ortográficos.

Eis o que ela escreve:

“Vocês me perguntam se eu amo esse garoto? Sim, às vezes... Por quê? Só Deus sabe...”

É verdade, ele não é bonito e não tem uma boa aparência. Pessoas como ele não nasceram para ter o direito de ter um amor recíproco. Pessoas como ele podem apenas comprar o amor, já que este não lhes é entregue de graça. Tirem as suas próprias conclusões.

Dia e noite ele está trocando as pernas. As suas mãos tremem, o que é bastante feio. Quando está bêbado, resmunga e

briga. Ele bate em mim também. Quando está sóbrio, fica deitado sem dizer nada todo desleixado.

Ele está sempre vestido em farrapos, embora não falte dinheiro para roupas. Metade dos meus ganhos escorrega por suas mãos, não se sabe para onde.

De forma nenhuma vou controlá-lo. As desafortunadas atrizes casadas têm contadores terrivelmente caros. Os maridos recebem metade dos lucros por seus trabalhos.

Ele não gasta com mulheres, disso eu sei. Ele as despreza.

Ele é preguiçoso. Eu nunca o vi fazer coisa alguma. Bebe, come, dorme e só.

Ele não terminou nenhum curso. Foi expulso do primeiro ano na universidade por insolências.

Ele não é nobre, e pior de tudo, é alemão.

Eu não gosto dos senhores alemães. Para cem alemães, há noventa e nove idiotas e um gênio. O último eu descobri graças a um príncipe, alemão com um forro francês.

Ele fuma um tabaco abominável.

Mas ele tem lados bons. Ama a minha nobre arte mais do que eu. Quando anunciam, antes de um espetáculo, que estou doente e não posso cantar, isto é, fazendo birra, ele se arrasta como um cadáver e aperta os punhos.

Ele não é covarde e não tem medo dos outros. Isso é o que eu mais amo nas pessoas. Vou contar aos senhores um pequeno episódio da minha vida. Isso aconteceu em Paris, um ano após a minha saída do conservatório. Eu era então muito jovem e estava aprendendo a beber. Farreava todas as noites, o tanto quanto as minhas forças juvenis aguentavam. Festejava, naturalmente, acompanhada. Em uma dessas farras, quando estava brindando com meus nobres admiradores, um garoto muito feio e desconhecido veio até a mesa e, olhando diretamente para os meus olhos, perguntou:

– Por que a senhora está bebendo?

Nós gargalhamos. O meu garoto não se intimidou.

A segunda pergunta foi mais ousada e saiu diretamente da

alma:

– Do que você está rindo? Os patifes, que agora estão embebedando a senhora com vinho, não lhe darão nem uma moeda quando a senhora perder sua voz por causa da bebida e se tornar uma miserável!

Que tal uma insolência dessas? A minha companhia começou a se revoltar. Enquanto isso, eu já havia colocado o garoto ao meu lado e ordenado que lhe servissem vinho. Acontece que o defensor da sobriedade revelou-se um ótimo bebedor de vinho. *A propôs*.⁸ eu o chamo de garoto apenas porque ele tem os bigodes muito pequenos.

Paguei pela sua insolência com o casamento.

O que ele mais faz é ficar em silêncio. Na maioria das vezes fala apenas uma palavra. Essa palavra ele fala com uma voz grave, com um tremor na garganta e um espasmo no rosto. Ele pronuncia essa palavra quando ele está sentado entre as pessoas, durante o almoço, no baile... Quando alguém (quem quer que seja) conta uma mentira, ele levanta a cabeça e, sem olhar para nada e sem ficar acanhado, fala:

– Mentira!

Essa é a palavra preferida dele. Que mulher resistiria ao brilho nos olhos, com o qual essa palavra é pronunciada? Eu amo essa palavra, esse brilho e esse espasmo no rosto. Nem todos sabem pronunciar essa palavra tão boa, ousada, mas meu marido a fala em qualquer lugar e sempre. Eu o amo às vezes, e esse “às vezes”, até onde bem me lembro, coincide com a pronúncia dessa boa palavra. De qualquer forma, só Deus sabe porque o amo. Sou uma má psicóloga, mas, neste caso, parece que é uma questão psicológica que está em jogo...”

Esta carta foi escrita em francês, com uma maravilhosa, quase masculina caligrafia. Nela você não encontrará um só erro gramatical.

⁸ A propósito (Francês).

Referências Bibliográficas

QUEIROZ, Sônia (org.). *Glossário de termos de edição e tradução*. Belo Horizonte: Viva Voz (FALE/UFMG), 2008. Disponível em:

<http://escritoriadolivro.com.br/bibliografia/glossarioedicaoetraducao.pdf> Acesso em: Abril de 2020.

TCHÉKHOV, Anton. On i Ona. In: *Pólnoie sobrânie sotchiniéni i píssem v 30 tomakh. (Obra completa em 30 volumes)*. Volume 1. Moscou: Naúka, 1974, pp. 239-246.

Recebido: em 20/03/2019

Aceito em 03/04/2020

Publicado: em junho de 2020

Meu caminho

Serguei Iessiênin
Tradução de André Nogueira*

Palavras-chave: Serguei Iessiênin; Meu caminho; Poesia russa; Tradução
Keywords: Sergei Yesenin; My way; Russian poetry; Translation

Resumo

*André Bacciotti Nogueira, bacharel em Filosofia pelo Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, e mestre em Letras pelo Programa de Pós-graduação em Literatura e Cultura Russa, no Departamento de Letras Orientais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. E-mail: andresala40@gmail.com <https://orcid.org/0000-0002-2105-1216>

Natural de Riazán, Serguei Iessiênin (1895-1925) foi o principal expoente dos “poetas camponeses” e um dos nomes centrais da literatura russa no período revolucionário. Seu suicídio em dezembro de 1925 e o poema de despedida, “escrito com o sangue das veias abertas”, causou grande comoção na sociedade soviética de então. É inevitável que a posteridade o tenha absorvido a partir deste trágico desfecho. Em nossa língua o poema “Até logo, até logo companheiro” foi primeiro traduzido por Augusto de Campos, com mais uma pequena seleção do autor na antologia *Poesia Russa Moderna*; ele aparece também associado à resposta de Maiakóvski ao suicídio do poeta e toda uma polêmica em torno desse fato, que acabou por ofuscar o interesse no restante de sua obra. Superando a barreira de sua morte, no entanto, Iessiênin nos aparece como uma personalidade de grande riqueza poética e interessante trajetória de vida, que precisa ser redescoberta e posta em evidência através de um trabalho extensivo de tradução. Este é o trabalho que tenho desenvolvido e cuja tradução abaixo é uma amostra. Para apresentar Iessiênin, e começar esta apresentação não pela morte, mas pela vida do poeta, escolhi este poema: “Meu caminho”, uma espécie de sua pequena autobiografia em verso. A primeira publicação do original saiu em março de 1925 na revista *Gorod i derevnia*, Moscou. Nesta fase entre 1924-1925 Iessiênin freqüentemente adotou este modelo de “estâncias”: poemas narrativos breves com estrofes de 6 a 8 versos e rimas intercaladas. Procurei na tradução reproduzir e valorizar a forma e sonoridade do original. O objetivo é dar a conhecer o autor em nossa língua e expressar suas potências num texto que funcione poeticamente. Para esta tradução o texto foi consultado em ЕСЕНИН, Сергей. *Полное собрание сочинений в семи томах*. Том второй. Стихотворения (Маленькие поэмы). Издательство «Голос», 1996.

Abstract

Born in Riazán, Sergei Yesenin (1895-1925) was the main exponent of “peasant poets” and one of the central names in Russian literature during the revolutionary period. His suicide in December 1925 and the farewell poem, “written with the blood of open veins”, caused a great stir in Soviet society at the time. It is inevitable that posterity has absorbed him from this tragic outcome. In our language the poem “See you later, see you later companion” was first translated by Augusto de Campos, with another small selection of the author in the anthology *Poesia Russa Moderna*; it also appears associated with Mayakovsky’s response to the poet’s suicide and a whole controversy around this fact, which ended up overshadowing interest in the rest of his work. Overcoming the barrier of his death, however, Yesenin appears to us as a personality of great poetic richness and interesting life trajectory, which needs to be rediscovered and highlighted through extensive work of translation. This is the work that I have developed and whose translation below is a sample. To presentate Yessiênin, and to start this presentation not by death, but by the life of the poet, I chose this poem: “My way”, a kind of his little autobiography in verse. The first publication of the original came out in March 1925 in the magazine *Gorod i derevnia*, Moscow. In this phase between 1924-1925 Yesenin frequently adopted this model of “stanzas”: short narrative poems with stanzas of 6 to 8 verses and intercalated rhymes. In the translation, I tried to reproduce and enhance the original form and sound. The objective is to make the author known in our language and express his powers in a text that works poetically. For this translation, the text was consulted in ЕСЕНИН, Сергей. Полное собрание сочинений в семи томах. Том второй. Стихотворения (Маленькие поэмы). Издательство «Голос», 1996.

МОЙ ПУТЬ

Жизнь входит в берега.
Села давнишний житель,
Я вспоминаю то,
Что видел я в краю.
Стихи мои,
Спокойно расскажите
Про жизнь мою.

Изба крестьянская.
Хомутный запах дегтя,
Божница старая,
Лампады кроткий свет.
Как хорошо,
Что я сберег те
Все ощущение детских лет.

Под окнами
Костер метели белой.
Мне девять лет.
Лежанка, бабка, кот...
И бабка что-то грустное,
Степное пела,
Порой зевая
И крестя свой рот.

Метель ревела.
Под оконцем
Как будто бы плясали мертвецы.
Тогда империя
Вела войну с японцем,

MEU CAMINHO

Das margens já me abeiro.
Antigo habitante da aldeia,
Lembro bem de tudo aquilo
Que da vida eu aprendi.
Com palavras verdadeiras
Que eu conte tranqüilo
O que vivi em meu país.

A cabana campesina.
Débil luz da lamparina
Com os ícones na estante,
O cheiro forte de verniz.
Ainda bem que são bastantes
As memórias que guardei
Daqueles anos infantis.

Da janela lá fora a nevasca,
O aconchego da isbá.
Nove anos eu tinha.
Minha avó, a gata, o forno...
E vovó, muito beata,
Bocejando já de sono,
Os lábios benzia a cantar
Alguma triste ladainha.

A nevasca ululava.
Era como se por vezes
Lá fora dançassem os mortos.
O império sustentava
A guerra contra os japoneses,

И всем далекие
Мережились кресты.

Тогда не знал я
Черных дел России.
Не знал, зачем
И почему война.
Рязанские поля,
Где мужики косили,
Где сеяли свой хлеб,
Была моя страна.

Я помню только то,
Что мужики роптали,
Бранились в черта,
В Бога и в царя.
Но им в ответ
Лишь улыбались дали
Да наша жидкая
Лимонная заря.

Тогда впервые
С рифмой я схлестнулся.
От сонма чувств
Вскружилась голова.
И я сказал:
Коль этот зуд проснулся,
Всю душу выплещу в слова.

Года далекие,
Теперь вы как в тумане.
И помню, дед мне

E nós parecíamos ver
Umaz cruzez remotas.

Da Rússia e seus turvos assuntos
Nada então eu conhecia.
Não sabia eu o quê
E o porquê de uma guerra.
Os campos meus de Riazán,
Onde o mujique ceifa a junco
E colhe o pão de cada dia,
Essa era toda a minha terra.

Lembro apenas com que raiva
Resmungavam os mujiques,
Contra Deus e o tsar
E o diabo praguejando.
Mas resposta se escutava
Só do vendaval longínquo,
E sobre o nosso limoal
A alvorada despontando.

Com as rimas pelear
Da vez primeira me ocorreu.
A multidão de pensamentos
Subiu-me à cabeça.
E disse eu:
Que, se tiver mesmo talento,
A alma em verso eu ofereça.

Tudo isso foi há muito
E me parece envolto em névoa.
Lembro só que o avô veio

С грустью говорил:
«Пустое дело...
Ну, а если тянет —
Пиши про рожь,
Но больше про кобыл».

Тогда в мозгу,
Влеченьем к музе сжатом,
Текли мечтанья
В тайной тишине,
Что буду я
Известным и богатым
И будет памятник
Стоять в Рязани мне.

В пятнадцать лет
Влюбил я до печенок
И сладко думал,
Лишь уединюсь,
Что я на этой
Лучшей из девчонок,
Достигнув возраста, женюсь.

.....

Года текли.
Года меняют лица —
Другой на них
Ложится свет.
Мечтатель сельский —
Я в столице
Стал первокласснейший поэт.

E disse assim:
“Ofício inútil...
Mas, se isso te alegra —
Escreve então sobre o centeio,
Além de tudo sobre as éguas”.

Foi então que em secreto,
Com o cérebro inclinado para a musa,
Me ocorreu ao pensamento
Certo afã
De que serei grande poeta,
Conhecido em toda a Rússia,
E erguerão um monumento
Para mim em Riazán.

Os quinze chegaram depressa.
Eu então me apaixonei até o fígado.
Da aldeia indo embora
Só pensava em uma coisa:
Que a essa,
A mais formosa rapariga,
Em sua hora, vou tomá-la como esposa.

.....

O tempo se passou
E foi mudando de figura —
Uma outra alvorada decerto
Já nele rompia.
Eu, campônio sonhador, —
Na capital tive ventura:
Converti-me num poeta da melhor categoria.

И, заболев
Писательскою скукой,
Пошел скитаться я
Средь разных стран,
Не веря встречам,
Не томясь разлукой,
Считая мир весь за обман.

Тогда я понял,
Что такое Русь.
Я понял, что такое слава.
И потому мне
В душу грусть
Вошла, как горькая отрав.

На кой мне черт,
Что я поэт!..
И без меня в достатке дряни.
Пускай я сдохну,
Только.....
Нет,
Не ставьте памятник в Рязани!

Россия... Царщина..
Тоска..
И снисходительность дворянства.
Ну что ж!
Так принимай, Москва,
Отчаянное хулиганство.

Mas o tédio de escritor
A tal ponto tomou minha vida,
Por vários países errando
Me tornei um vagabundo,
E sem sorrir para os encontros,
Sem chorar as despedidas,
Conheci o grande engano que é o mundo.

Foi então que compreendi
O que afinal é a Rússia.
Compreendi o que é a glória.
Em minha alma desde aí
Fatal angústia
Se cravou, como uma estaca divisória.

Mas então, ao diabo
Que eu seja poeta!..
Sem mim já é bastante o que há de asneira.
Ainda que eu me acabe,
Mas espera...
Não,
Monumento não levantem na aldeia!

Rússia... O império do tsares..
Angústia..
E os ares indulgentes da nobreza.
Pois espera para ver!
Se tu, Moscou, não te assustares
Com a nossa desordeira natureza.

Посмотрим —
Кто кого возьмет!
И вот в стихах моих
Забила
В салонный вылощенный
Сброд
Мочой рязанская кобыла.

Не нравится?
Да, вы правы —
Привычка к Лориган
И к розам...
Но этот хлеб,
Что жрете вы, —
Ведь мы его того-с...
Навозом...

.....

Ещё прошли года.
В годах такое было,
О чем в словах
Всего не рассказать:
На смену царщине
С величественной силой
Рабочая предстала рать.

Устав таскаться
По чужим пределам,
Вернулся я
В родимый дом.
Зеленокосая,

Vejamos agora —
Quem pega quem!
Ouçam bem essa canção de Riazán,
Como pulando a essa escória
Dos salões ela rega
Com mijo que nem
Minha égua alazã.

Como, não gostaram?
Não é para menos —
Pois costumam se banhar
Com L' Origan, caros perfumes...
Mas o pão
Que vocês comem, —
A verdade é que o fazemos com...
Estrume...

.....

Os anos se passaram.
Então passa-se aquilo
Que não ousa descrever
Com meu vulgar vocabulário:
Ao governo dos tsares aniquila
Com esplêndido poder
O exército operário.

Já cansado das andanças
Por confins de outras terras,
Regressei tão logo pude
Para o meu torrão natal.
Com verdes tranças,

В юбчонке белой
Стоит береза над прудом.

Уж и береза!
Чудная... А груди...
Таких грудей
У женщин не найдешь.
С полей обрызганные солнцем
Люди
Везут навстречу мне
В телегах рожь.

Им не узнать меня,
Я им прохожий.
Но вот проходит
Баба, не взглянув.
Какой-то ток
Невыразимой дрожи
Я чувствую во всю спину.

Ужель она?
Ужели не узнала?
Ну и пускай,
Пускай себе пройдет...
И без меня ей
Горечи немало —
Недаром лег
Страдальчески так рот.

По вечерам,
Надвинув ниже кепи,
Чтобы не выдать

O saiote balançando do açude,
Fez-me a bétula um sinal.

Ah, bétula amiga!
Tão bela... E que seios...
Seios assim,
Que não os têm as raparigas.
Desde os campos de centeio
As gentes trazem para mim
Uma telega
Carregada de espigas.

Não me reconhece a gente,
Para elas sou somente um viajante.
Então passou uma velhinha,
Minha avó, e não me viu.
E eu senti por toda espinha
A corrente lancinante
De um terrível calafrio.

Será que não reconheceu?
Ou será eu que confundi?
Bem, que se vá,
Não importa...
Para ela já sem mim
As amarguras não são poucas —
Não acaso caiu torta
Sua sofredora boca.

O dia acaba,
A cabeça eu enfio no quepe,
Protegendo com a aba

Холода очей,—
Хожу смотреть я
Скошенные степи
И слушать,
Как звенит ручей.

Ну что же?
Молодость прошла!
Пора приняться мне
За дело,
Чтоб озорливая душа
Уже по-зрелому запела.

И пусть иная жизнь села
Меня наполнит
Новой силой,
Как раньше
К славе привела
Родная русская кобыла.

<1925>

Os olhos do frio, —
Então eu parto para ver
As ceifadas estepes,
Ouvir como as águas
Murmuram no rio.

Bem, e daí?
Foi-se embora a juventude!
É forçoso admitir,
Fazer as pazes com o assunto.
Os novos anos eu saúde
Com meu canto vagabundo.

Por um caminho diferente da aldeia
Sinto agora
Que uma nova vida pulsa,
Como outrora da cocheira
Conduziu-me para a glória
A saudosa égua russa.

<1925>

Recebido: em 29/03/2020

Aceito: 28/05/2020

Publicado: em junho de 2020

A Homero Freitas de Andrade*

* Professor do curso de Língua e Literatura Russa da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, falecido em 07 de março de 2020.

** Professora Titular dos Programas de Pós-Graduação em Literatura e Cultura Russa e em Teoria Literária e Literatura Comparada da USP. E-mail: bernaur2@yahoo.com.br <https://orcid.org/0000-0002-25597080>

Embora eu tenha sido contratada como professora do Curso de Russo em 1969, já cinco anos antes lecionava como voluntária. Pois bem, Homero Freitas de Andrade foi aluno de uma de minhas primeiras turmas e, juntamente com a colega Arlete Orlando, salientou-se por seu entusiasmo e aplicação. O que o caracterizava era também um tipo de ironia, ora sutil ora sarcástica, que soube desenvolver e articular admiravelmente nas traduções que empreendeu, inicialmente sob minha orientação, de duas literaturas: a italiana e a russa. Em algumas delas foi extremamente feliz e nossa colaboração durou muitos anos: Bakhtin, Tchékov, Pirandello, Umberto Eco, Meletínski... algumas de nossas traduções ganharam prêmios importantes (Isaak Bábel), foram indicadas para prêmios importantes (Pirandello, Tchékov), ou foram bestsellers que contaram com várias edições (O nome da rosa, O deserto dos tártaros) etc. Homero continuou com suas atividades como tradutor por conta própria traduzindo, entre outros, Léxico familiar, de N. Ginsburg, e várias obras de M. Bulgákov, incluindo sua tese, O diabo solto em Moscou, que, acaba de contar-me Sergio Medeiros, da Universidade Federal de Santa Catarina, é utilizada em seus cursos e muito apreciada pelos alunos.

Finalmente, Homero e Arlete tornaram-se assistentes doutores do Curso de Russo e eu deixei de orientá-los. Já era tempo de trilharem o próprio caminho... Cabe aos alunos, agora, reconhecer seus méritos e seus legados. Adeus Homero, acompanham-no minhas melhores lembranças.

Aurora Bernardini**