

rUS

REVISTA
DE LITERATURA
E CULTURA
RUSSA



Dossiê

A crítica nos estudos russos: entre teoria e prática social

Novembro de 2023
Vol. 14 Número 25
ISSN: 2317-4765

REVISTA
DE LITERATURA
E CULTURA
RUSSA

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
Reitor Prof. Dr. Carlos Gilberto
Carlotti Junior Vice-reitora Profa.
Dra. Maria Armanda do Nascimen-
to Arruda
FACULDADE DE FILOSOFIA,
LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
Diretor Prof. Dr. Paulo Martins
Vice-Diretora Profa. Ana Paula
Torres Megiani
DEPARTAMENTO DE LETRAS
ORIENTAIS
Chefe Prof. Dr. Antonio José
Bezerra de Menezes Jr
Vice-chefe Profa. Dra. Lusine
Yeghiazaryan

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 Rafael Bonavina, Universidade de São Paulo.
Projeto Gráfico, diagramação e capa Ana Novi, Universidade de São Paulo
Monitores Guilherme Martins R. Vasconcelos e Clara Abrão de Araújo,
Universidade de São Paulo
Organizadores do dossiê: Rodrigo Alves do Nascimento, Universidade Federal da Bahia.
Priscila Nascimento Marques, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Conselho Editorial

Arlete Cavaliere, Universidade de São Paulo, Brasil
Bruno Barretto Gomide, Universidade de São Paulo, Brasil
Cássio de Oliveira, Portland State University, Portland, United States
David G. Molina, University of Chicago, Chicago, United States
Denise Regina Salles, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil
Elena Nikolaevna Vassina, Universidade de São Paulo, Brasil
Kate R Holland, University of Toronto, Toronto, Canadá
Mario Ramos Francisco Junior, Universidade de São Paulo, Brasil
Omar Lobos, Universidad de Buenos Aires, Argentina
Sonia Branco Soares, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil
Valteir Benedito Vaz, Fundação Santo André, São Paulo, Brasil

Conselho Científico

Andrei Kofman, IMLI Rossískaia Akadémiia Nauk, Rússia
Aurora Fornoni Bernardini, Universidade de São Paulo, Brasil
Carol Apollonio, Duke University, Durham, United States
Daniel Aarão Reis Filho, Universidade Federal Fluminense, Brasil
David Mandel, Université du Québec a Montréal, Canadá
Georges Nivat, Université de Genève, Suíça
Igor Volgin, Moskovski Gossudárstvieni Universitiét im. Lomonossova, Rússia
Luciano Ponzio, Università del Salento, Lecce, Itália
Paulo Bezerra, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Peter Steiner, University of Pennsylvania, United States
Rubens Pereira dos Santos, Universidade Estadual Paulista, Brasil
Vassili Mikhaïlovitch Tolmatchoff, Moskovski Gossudárstvieni
Universitiét im. Lomonossova, Rússia
Vladimir N. Zakharov, Petrozavodsk State University, Russia
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

Avaliadores desta edição:

Alemanha: University of Lübeck, Lübeck: Jordi Morillas. / Espanha: Universidad de Granada: Jose Antonio Hita Jiménez. / Estados Unidos: University of Illinois, Urbana-Champaign: Narlan Matos. / Argentina: Universidad de Buenos Aires: Omar Lobos. / Austrália: Monash University, Victoria: Slobodanka Vladiv-Glover. / Brasil: Universidade de São Paulo: Aurora Fornoni Bernardini, Bruno Gomide, Cecília Rosas, Clara de Freitas Figueiredo, Daniela Mountian, Fabiola Bastos Notari, Rafael Frate, Letícia Mei, Flavia Cristina Aparecida Silva, Henrique Canary Rodrigues, Mario Ramos Francisco Junior. / Universidade Federal de São Paulo: Virgínio Martins Gouveia. / Universidade de Brasília, Brasil: João Vianney Cavalcanti Nuto. / Universidade Federal do Rio de Janeiro: Diego Leite de Oliveira. / Universidade Estadual do Rio de Janeiro: Susana Fuentes. / Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro: Camilo José Teixeira Lima Domingues. / Universidade Federal do Paraná, Curitiba: Paulo Cesar Jakimiu Sabino. / Universidade Federal de Santa Catarina: Marcelo Lotufo.

ISSN: 2317-4765



REVISTA
DE LITERATURA
E CULTURA
RUSSA

Novembro de 2023
Volume 14 Número 25

Índice

Traduções e Entrevista

A crítica nos estudos russos: entre a teoria e a prática social

| | |
|---|-----|
| Editorial Fatima Bianchi | 2 |
| Apresentação Priscila Nascimento Marques / Rodrigo Alves do Nascimento | 6 |
| 1. Notes from the Underground, or Why Were Russian Formalism and Structuralism Resisted by Soviet Non-Marxist Intellectuals? Galin Tihanov | 13 |
| 2. Russian Civic Criticism and the Idyllic Dream in Ivan Goncharov's "Oblomov" Cassio de Oliveira | 30 |
| 3. Crítica e gênese de <i>Evguiêni Oniéguin</i> nas cartas de Aleksandr Púchkin Gabriella de Oliveira Silva | 48 |
| 4. Poética histórica entre Rússia e Ocidente: por um modelo não linear de história da literatura e de ontologia social Ilya Kliger | 69 |
| 5. Poetas russos em português Valéri Pereléchin / Rafael Bonavina | 116 |
| 6. "Dando voltas para frente": teoria e crítica hoje Fábio Akcelrud Durão | 128 |

7. El “espíritu libre” y Goliadkin: una lectura de Dostoievski bajo la crítica nietzscheana **Tomás Salvador Bombachi** 146
8. Nedotykomka – o símbolo insólito em *O diabo mesquinho*, de Fiódor Sologub **Alysson Jorge Alves de Andrade / Alba Valéria Niza Silva** 169
9. El lenguaje cubofuturista. La lengua zaum en manifiestos, poemas y una antiópera **Érica Brasca** 188
10. “Traumas soviéticos”: o testemunho em Aleksandr Soljenítsyn, Liudmila Petrushévskaja, Svetlana Aleksiévitch e Alex Halberstadt **Ian Anderson Maximiano Costa** 213
11. Inexorável *Nostalgia*: uma leitura sobre o estrangeiro no filme de Andriêi Tarkóvski **Juliana da Silva Bello** 238
12. Um Catálogo de Traduções: Parte II **Raquel Siphone / Rafael Bonavina** 265
13. A República do Cruzeiro do Sul **Valéri Briúsov / Júlia Zorattini** 289



REVISTA DE LITERATURA E CULTURA RUSSA

Editorial

Vol. 14 Nº 25

Autora: Fátima Bianchi
Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil
Edição: RUS Vol. 14. Nº 25
Publicação: Novembro de 2023

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2023.219289>

BIANCHI, Fátima.
Editorial.
RUS, São Paulo, v. 14, n. 25, 2023, pp. 2-4.



É com grande satisfação que publicamos esta edição Nº 25 da *RUS – Revista de Literatura e Cultura Russa*, que desde a sua criação tem buscado criar um ambiente de encontro de pesquisadores das mais diversas nacionalidades, interessados em discutir temas relacionados à literatura e à cultura russa.

Este número da RUS oferece ao seu leitor o Dossiê: “A crítica nos estudos russos: entre teoria e prática social”, organizado por Priscila Nascimento Marques e Rodrigo Alves do Nascimento e com colaborações de importantes estudiosos, que abordam o tema dos mais variados ângulos.

Além do material que compõe o Dossiê, esta edição apresenta também um conjunto de textos reunidos na seção Temática livre. Além de cinco artigos, a seção conta ainda com um conto e um catálogo de traduções

Como a maior parte dos artigos deste bloco está voltada para a produção literária russa do século XX e os temas não apresentam uma relação direta entre si, optamos por publicar os materiais numa ordem cronológica. Assim, a seção se abre com o artigo *El “espíritu libre” y Goliadkin: una lectura de Dostoievski bajo la crítica nietzscheana*, uma contribuição de Tomás Salvador Bombachi. Partindo da hipótese de que os heróis dostoiévskianos apresentam características do que F. Nietzsche define como “espíritos livres” e “caminhantes” em sua obra *Humano, demasiado humano*, de 1886, o autor procura explorar, além de uma relação implícita entre os dois escritores/pensadores, as possibilidades de se conceber Goliadkin,

personagem do romance *O Duplo*, de Dostoiévski, escrito em 1846, como um “espírito livre”.

A seguir apresentamos o artigo *Nedotykomka – o símbolo insólito em O diabo mesquinho, de Fiódor Sologub*, assinado por Alysson Jorge Alves de Andrade e Alba Valéria Niza Silva, que tratam do movimento simbolista russo, cujos escritores se pautaram na criação de sistemas de símbolos com a utilização de elementos insólitos para criar e recriar sentidos em suas narrativas. Os autores procuram mostrar que a figura de *Nedotykomka*, do romance *O Diabo Mesquinho*, se constitui como um símbolo insólito, escolhido por Sologub para representar e significar, por meio da instauração do real e da utilização de elementos do fantástico, a loucura e o mal que assolam o personagem central do romance, Peredónov.

Érica Brasca contribuiu para este número com o artigo *El lenguaje cubofuturista. La lengua zaum en manifiestos, poemas y una antiópera*. Ao abordar a linguagem principalmente dos manifestos e textos programáticos do grupo cubofuturista “Guileia”, a autora baseia-se na ideia de que a busca da vanguarda futurista russa pelo novo atingiu seu ápice nos anos de 1912 e 1913, em produções cujas obras em linguagem zaum privilegiavam, por um lado, o aspecto sonoro e musical e, por outro, o aspecto visual, a composição gráfica e a diagramação, deslocando assim a forma habitual de se perceber uma obra.

Na sequência, no artigo *“Traumas soviéticos”: o testemunho em Aleksandr Soljenítsyn, Liudmila Petrushévskaja, Svetlana Aleksiévitich e Alex Halberstadt*, o autor, Ian Anderson Maximiano Costa, procura discutir as diferentes modalidades traumáticas na construção da *civilização soviética* e do “novo” *homo sovieticus* por meio de testemunhos de quatro gerações de escritores: Aleksandr Soljenítsyn (1918-2008), Liudmila Petrushévskaja (1938-?), Svetlana Aleksiévitich (1948-?) e Alex Halberstadt (1970-?), para os quais os “grandes fatos” estão subsumidos em histórias individuais e coletivas.

Em *Inexorável Nostalgia: uma leitura sobre o estrangeiro no filme de Andriêi Tarkóvski*, Juliana da Silva Bello procura evidenciar alguns elementos sobre a condição do estrangeiro, que ela destaca a partir da figura do protagonista do filme *Nostalgia* (1983), do cineasta russo Andriêi Tarkóvski. As reflexões da autora relacionam as experiências vividas pelo persona-

gem às do diretor, que para a produção do filme se estabeleceu na Itália. A chave de leitura apresentada pela autora percorre sobretudo estudos sobre viagem, o estrangeiro e a nostalgia propostos nos textos de Álvaro Manuel Machado e Daniel-Henri Pageaux, Julia Kristeva e Svetlana Boym.

Apresentamos a seguir uma tradução realizada por Júlia Zorattini do conto “A República do Cruzeiro do Sul”, de Valiéri Briúsov, um dos expoentes do simbolismo russo, que surpreende com o estilo altamente enxuto, mais adequado ao formato jornalístico, em que é veiculado o conto. Publicado em 1907, “A República do Cruzeiro do Sul” descreve a devastação de uma cidade futurista (à primeira vista, uma utopia industrial) em virtude da epidemia de uma doença psíquica. Trata-se de uma narrativa distópica, que antecede obras mais conhecidas do gênero, como *Nós* (1924), de Evguêni Zamiátin, e *1984* (1949), de George Orwell, e pioneira da longa e rica tradição da literatura de expressão russa de ficção científica.

Para fechar este número, apresentamos *Um Catálogo de Traduções: Parte II*. Raquel Siphone e Rafael Bonavina são os responsáveis pela elaboração de uma catalogação de traduções realizadas diretamente do russo para o português em contexto acadêmico, especificamente nos Programas de Pós-Graduação do curso de Letras da Universidade de São Paulo entre os anos de 1970 e 2022. Para o levantamento, os autores consideraram apenas os estudos referentes à literatura e cultura russa que apresentam traduções anexas. A primeira parte do Catálogo foi publicada no Vol. 11, Nº 17 da RUS, em dezembro de 2020, e esta parte a complementa por incluir o material que se encontra apenas em versão física na biblioteca Florestan Fernandes.

Nossos agradecimentos a todos os colaboradores da RUS: aos estagiários, pareceristas, àqueles que submeteram artigos, traduções e demais materiais, e também aos editores convidados.

E aos nossos leitores: uma boa leitura!

Fatima Bianchi*

* Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Letras Orientais, professora da área de Língua e Literatura Russa. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1362666641590436>; <https://orcid.org/0000-0003-4680-9844>; fbianchi@usp.br



REVISTA DE LITERATURA E CULTURA RUSSA

Dossiê: A crítica nos estudos russos: entre teoria e prática social

Dossier: Criticism in Russian Studies: Between Theory and Social Practice

Autores: Rodrigo Alves do Nascimento
Universidade Federal da Bahia, Salvador, Bahia, Brasil
Priscila Nascimento Marques
Universidade Federal do Rio de Janeiro,
Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil
Edição: RUS, Vol. 14. Nº 25
Publicação: Novembro de 2023

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2023.219292>

NASCIMENTO, Rodrigo Alves, MARQUES, Priscila Nascimento (orgs.)
Dossiê: A crítica nos estudos russos: entre teoria e prática social.
RUS, São Paulo, v. 14, n. 25, pp. 6-12, 2023



Dossiê:

A crítica nos estudos russos: entre teoria e prática social

Priscila Nascimento Marques* e
Rodrigo Alves do Nascimento**
(org.)

Para muitos, um começo de conversa sobre *crítica literária* talvez devesse partir de uma definição do que ela seja. No entanto, isso apagaria o fato de que a própria prática crítica se constitui a partir da participação e da responsabilidade daquele que a exerce. O sujeito social se imprime na crítica e, por isso mesmo, define seus contornos e seu alcance. Desse modo, mais do que engessar uma definição pretensamente objetiva, torna-se mais produtivo compreender a crítica a partir de seus movimentos concretos, do reconhecimento de seus pontos de tensão e de suas contradições dentro dos diferentes momentos históricos e tradições.

Ao mesmo tempo, é forçoso reconhecer que qualquer gesto em direção a uma tradição ou época parte de algum tipo de diagnóstico sobre o nosso presente. Para nós, brasileiros, durante boa parte do século XX, a crítica literária foi praticada na imprensa, nos suplementos literários e nas revistas, imbuindo-se de uma função social “formativa” na esfera pública, que implicava também em colocar-se como porta-voz ainda que restrita de uma determinada visão de cultura e de nação. Essa

* Professora de russo da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Mestre e doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura Russa da Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Realizou estágio de pós-doutorado no mesmo programa com período BEPE na Freie Universität Berlin. <http://lattes.cnpq.br/8746812719264410>; <https://orcid.org/0000-0002-7111-6372>. E-mail: priscilamarques@letras.ufrj.br.

** Professor adjunto de Teoria da Literatura do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia. Mestre e doutor em Literatura e Cultura Russa pela Universidade de São Paulo (USP). Graduação em Letras pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). É crítico de teatro do site Cena Aberta, membro da Associação Internacional de Críticos de Teatro (AICT) e autor de "Tchékhov e os palcos brasileiros" (Ed. Perspectiva/FAPESP, 2018). <http://lattes.cnpq.br/4737593366212828>; <https://orcid.org/0000-0001-7130-0981>. E-mail: alvesr@ufba.br

crítica pública, não é exagero reconhecer, não existe mais. Em primeiro lugar, porque nos meios de comunicação de massa ela está cada vez mais enxuta e reduzida às demandas imediatas de um leitor-consumidor; em segundo, porque a crítica que se entrincheirou nas universidades se credita rigorosa e menos sujeita às pressões de mercado, mas não necessariamente preocupada com as demandas do tempo em que se insere. O ambiente da internet e das redes sociais, por sua vez, é relativamente recente; mas um dado que parece evidente é que a abundância dispersiva de informações e de estímulos tem transformado radicalmente as práticas de leitura; estas, por seu turno, parecem pouco afins a um tipo de atividade crítica que demanda, antes de mais nada, um mergulho vertical ou desacelerado no objeto.

Diante deste quadro, a situação não parece nada confortável para a atividade crítica.¹ No entanto, é a partir dela e, talvez, justamente por ela, que fomos motivados a compor este Dossiê. Historicamente, sabemos que muitos escritores e intelectuais brasileiros e latino-americanos miraram a experiência russa dos séculos XIX e XX com vivo interesse. Dados os impasses específicos daquela formação social e cultural – oriundos em larga medida de sua condição periférica –, muito da literatura e do pensamento ali produzidos pareciam colocar a Rússia numa posição de referência, em que a condição de margem se tornava, a um só tempo, dado problemático e produtivo. E a crítica russa, por mais central que tenha sido o papel dos escritores ao longo dos séculos XIX e XX, cumpriu uma função de base da qual emergiam as principais representações da nação. Isso colocava o crítico e suas *questões malditas (prokliátje vopróssy)*, ainda que muitas vezes assombradas pela presença permanente da censura, numa posição de “voz interpretativa autorizada da história e da cultura”.²

Em grande medida cultivada nas “revistas grossas”, a tradição da *publitsística* (um tipo de prática associada especificamente

1 Para não falarmos da relação algo problemática entre Teoria e crítica e mesmo das premissas éticas que hoje com frequência se interpõem e definem de antemão o sentido da crítica – pontos que, como veremos, serão discutidos por Fabio Akcelrud Durão na entrevista que compõe este Dossiê.

2 GOMIDE, Bruno Barretto. Apresentação. In: *Antologia do Pensamento Crítico Russo (1802-1901)*. São Paulo: Editora 34, 2013, p. 7.

ao jornalismo), estava no centro da instituição sociocultural da crítica. Devido ao papel particular da literatura de informar e intervir política e socialmente, ela se tornou uma plataforma alinhada ao que, na Europa, a definiu como parte de um sistema público de intercâmbio de opiniões. Como parte do projeto Iluminista, serviu explicitamente como instrumento da classe média para a democratização, liberalização e secularização das estruturas hierárquicas do absolutismo.

Se esta foi uma das tendências mais contundentes de parte do século XIX (ainda que as polêmicas entre ocidentalistas e eslavófilos na Rússia, por exemplo, não permitam o enquadramento estrito), esse cenário serviu de base e, ao mesmo tempo, foi alterado significativamente no período soviético. Como bem apontam Galin Tihanov e Evgeny Dobrenko, o *status* particular do “político” após a Revolução Russa fez com que “*tudo* fosse despolitizado e politizado ao mesmo tempo; *tudo*, da estética à economia, mudou de uma *fonte* de poder para um *condutor* de poder”.³

Além disso, é também nesse contexto de inícios do século XX que se planta uma das questões que, ainda hoje, suscita debates: como se dá a interrelação entre teoria literária e crítica literária? O caso russo guarda particular interesse porque, como berço da moderna Teoria da Literatura, o país abrigou teóricos que colocam no centro da discussão a autonomia do objeto literário, bem como as condições de possibilidade da crítica. Os Formalistas Russos propunham:

[...] um tipo de abordagem científica e objetiva, com descrição pormenorizada dos componentes da obra, insistindo sempre no caráter autotélico desta linguagem, de modo que o diálogo com qualquer outra disciplina ofuscaria uma correta apreensão do fenômeno literário. Ao fazê-lo, galgaram um nível de abstração conceitual inédito nos estudos literários, tornando-se um dos flancos mais vigorosos do movimento de racionalização da teoria e das artes no século XX. Por isso mesmo, tal empreitada está repleta de impasses. Um dos principais se dá na sua obtusa relação com a questão do valor – aspecto essencial do trabalho crítico. [...]

3 DOBRENKO, Evgeny; TIHANOV, Galin. Introduction: Toward a History of Soviet and Post-Soviet Literary Theory and Criticism. In: *A History of Russian Literary Theory and Criticism*. Pittsburg: University of Pittsburg Press, 2011, p. xi.

A despeito de proporem a fundação de uma ciência objetiva, os formalistas revelam em suas definições uma afinidade, por vezes até militante, com as expressões poéticas de vanguarda. Ou seja, a ambição de cientificidade se chocou com a inevitabilidade da valoração estética.⁴

Trata-se, como vimos, de um contexto de enunciação rico que, revisitado hoje, permite o acesso a *insights* críticos vibrantes, bem como a formulações que continuam reverberando nos estudos literários. Além disso, no contexto brasileiro, só recentemente se tem buscado suprir a lacuna de textos sobre história da crítica russa, como o provam a *Antologia do Pensamento Crítico Russo*, organizada por Bruno Barretto Gomide e publicada em 2013 pela Editora 34. Por isso, neste dossiê, trazemos artigos, ensaios, traduções de críticas e uma entrevista, de pesquisadores do Brasil e do exterior, que visam a adensar esse cenário.

No artigo “Notes From the Underground, or why were Russian Formalism and Structuralism Resisted by Soviet Non-Marxist Intellectuals”, de Galin Tihanov (Queen Mary – University of London), o professor e pesquisador apresenta uma dimensão ainda pouco debatida do que ele denomina “resistência soviética à teoria”. A partir de três estudos de caso, demonstra como uma corrente crítica alheia ao marxismo revelou uma inesperada cumplicidade com a própria ideologia oficial de Estado ao combater as formulações dos teóricos formalistas e estruturalistas.

Já no artigo “Russian Civic Criticism and the Idyllic Dream in Ivan Goncharov’s ‘Oblomov’”, de Cassio de Oliveira (Portland State University), o pesquisador e professor problematiza – a partir do cronotopo do idílio – as consagradas críticas de Nikolai Dobroliúbov e de Dmítri Píssariev do romance *Oblómov* (1859), de Ivan Gontcharóv, nas quais concebiam a letargia do protagonista do romance como um produto de época. Quanto ao texto “Crítica e gênese de Evguiêni Oniéguin nas cartas de Aleksandr Púchkin”, da pesquisadora Gabriella de Oliveira Silva (UFRJ), ela analisa como uma parte expressiva

4 MARQUES, Priscila Nascimento; NASCIMENTO, Rodrigo Alves do. “A crítica se surpreende, a ciência compreende”: os impasses da crítica literária no formalismo russo. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, v. 23, n. 42, p. 90-106, jan.-abr., 2021

da correspondência do poeta Aleksandr Púchkin, sobretudo aquela do período de produção de *Evguiêni Oniéguin* (1833), possui uma dimensão inescapavelmente crítica, oferecendo, ao mesmo tempo, *insights* iluminadores sobre a visão do poeta sobre a literatura e mesmo sobre o ofício crítico.

Em seguida, trazemos o ensaio “Poética histórica entre Rússia e Ocidente: por um modelo não linear de história da literatura e de ontologia social”, de Ilya Kliger (New York University), originalmente publicado na revista *Poetics Today* e traduzido por Priscila Nascimento Marques. Nele, o professor e pesquisador realiza uma arrojada articulação da tradição russa da Poética Histórica (especialmente de Aleksandr Vesselóvski, Viktor Jirmúnski, Mikhail Bakhtin e do Formalismo Russo) e do marxismo ocidental (especialmente Georg Lukács, Walter Benjamin e Fredric Jameson) para pensar o modo pelo qual elas elaboraram o problema da persistência das formas literárias. Segundo ele, “o foco é na problemática central do paradigma: uma tentativa de construir uma história universal das formas literárias em sua relação com as condições sociais – e os modos – de sua produção com base em certo entendimento da vitalidade do passado e da mobilidade no presente.”

Na seção “Traduções e Entrevista” do dossiê, apresentamos a tradução de “Poetas russos em português”, resenha escrita pelo poeta russo emigrado Valéri Pereléchin, que chegou ao Brasil em 1953. A resenha, publicada originalmente no periódico *A nova palavra russa (Nóvoie rússkoie slóvo)* em 20 de agosto de 1972, traz o ponto de vista do poeta sobre a já consagrada antologia *Poesia russa moderna* organizada e traduzida por Boris Schnaiderman, Augusto e Haroldo de Campos em 1968. A tradução é seguida de comentário crítico do próprio tradutor e pesquisador Rafael Bonavina (USP).

Por fim, trazemos a entrevista “Dando voltas para frente: teoria e crítica hoje”, que realizamos com o professor titular de teoria da literatura da Unicamp, Fabio Akcelrud Durão. Nela, conversamos sobre as condições de possibilidade da crítica literária hoje, a necessária (e problemática) relação entre teoria e crítica, formas de exercitar a crítica no ambiente escolar, dentre outros tópicos. A entrevista, recheada de formulações provocadoras, fecha de maneira instigante o Dossiê, pois

revisita questões que mobilizaram muitos dos escritores e críticos russos aqui discutidos.

Ao reunir estes textos, esperamos dar uma medida de como uma tradição crítica tão vigorosa quanto a russa ainda continua a produzir questões fundamentais para a reflexão contemporânea sobre crítica, teoria e literatura.

Boa leitura!



REVISTA DE LITERATURA E CULTURA RUSSA

***Notes from the Underground, or
Why Were Russian Formalism
and Structuralism Resisted by
Soviet Non-Marxist Intellectuals?***

***Memórias do subsolo, ou por
que intelectuais soviéticos
não marxistas resistiram
ao Formalismo Russo e ao
Estruturalismo?***

Autor: Galin Tihanov
Queen Mary University of London, London, United Kingdom
Edição: RUS, Vol. 14. Nº 25
Publicação: Novembro de 2023
Recebido em: 19/09/2023
Aceito em: 14/10/2023

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2023.216124>

TIHANOV, Galin.
*Notes from the Underground, or Why Were Russian Formalism and
Structuralism Resisted by Soviet Non-Marxist Intellectuals?*
RUS, São Paulo, v. 14, n. 25, pp. 13-28, 2023.



Notes from the Underground, or Why Were Russian Formalism and Structuralism Resisted by Soviet Non-Marxist Intellectuals?¹

Galin Tihanov*

Abstract: In this paper I analyze what I call “Soviet resistance to theory”. Based on three brief study cases, I discuss how this resistance was not confined to the West and to the intrinsic exhaustion of the trust in language to secure access to truth. I argue that the specific resistance to Russian Formalism and to Structuralism, one of the most expressive branches of which originated precisely outside Marxist tradition, had its own rationale and a subtle dynamic in the Soviet Union, a society in which theoretical innovation could and did at times display unexpected complicities with the ideological mainstream.

Resumo: Este artigo analisa o que denomino de “resistência soviética à crítica”. Baseado em três breves estudos de caso, discuto como essa resistência não se limitou ao Ocidente e à intrínseca exaustão da confiança na linguagem para assegurar o acesso à verdade. Argumento que a resistência específica ao Formalismo Russo e ao Estruturalismo, um dos ramos mais expressivos do qual surgiu justamente fora da tradição marxista, teve sua própria lógica e uma dinâmica sutil na União Soviética, uma sociedade em que a inovação teórica poderia revelar e, por vezes, de fato revelava complicitades inesperadas com a corrente ideológica dominante.

Keywords: Russian Formalism; Structuralism; Theory; Literary theory

Palavras-chave: Formalismo russo; Estruturalismo; Teoria; Teoria literária

* *Queen Mary University of London*, London, United Kingdom. Galin Tihanov is “George Steiner Professor” of Comparative Literature. <https://orcid.org/0000-0002-0007-6908>; @-g.tihanov@qmul.ac.uk.

The reason I evoke *Notes from the Underground* in the title of this article is seemingly a simple one: all of the action that my essay refers to unfolds, just as in Dostoevsky’s piece, in Saint Petersburg, or Leningrad in the cases of Soviet resistance to theory. Of course, there is also another reason: “underground” captures the location of this particular protest: away from the mainstream, scattered in the pages of samizdat type-written magazines, in articles some of which have never been republished, that is, they have never left the dark room of subterranean critique to break into the light of day. And for a third reason perhaps. When Friedrich Nietzsche, in the winter of 1886/87, encountered Dostoevsky’s novella, in Nice, in a French translation titled *L’esprit souterrain*, he felt propelled by Dostoevsky’s text into further reflection on the premises of his own philosophy (as he was, to an extent, through his encounter with Stendhal’s writing). Marking out the instances of Soviet resistance to theory might also, let us hope, occasion some rethinking of the status of theory and its fortunes in the past century, and today. Ultimately, the three brief case studies I undertake here are meant to deliver a lesson about the rather different rationale and dynamics of the resistance to theory in

1 The arguments presented in this paper were partially developed in several other publications of my authorship over the last years, which are all listed in the References. Among them is the book I coauthored with Evgueny Dobrenko, *A History of Russian Literary Theory and Criticism* (2011).

a totalitarian society. The real question is why and how is non-Marxist theory resisted by non-Marxists in a society in which non-Marxist thought ought to be considered an ally of those opposing mainstream discourse and official dogma.

Let me begin with what I believe might be a much-needed differentiation between two fundamentally different meanings the word “theory” has acquired over the last half a century or so. The first one (one can visualize the word “theory” being written with an initial capital “t” here) is reserved for theory conceived of as an important but somewhat loosely defined body of thought that gravitates towards a substantial (if not full) overlap with continental philosophy. There are two versions of this understanding of theory (with a capital ‘t’) that are worth pointing to, each represented by a seminal recent work. One is the equation of Theory with French post-structuralism; in this version, Theory unfolded in France in the second half of the 1960s and migrated to the United States in the 1970s. François Cusset, who has studied the process of this migration, has written persuasively about “French Theory” (to quote the title of his book published in France in 2003, in which the words “French Theory,” in English in the French original, drive home his point about the transformative—and global—power of Theory). Cusset produces an excellent argument about the possible reasons for this equation, or substitution. On reaching the shores of America, dominated as it was (and still is) by the traditions of analytic philosophy, French post-structuralist philosophy (foremost Deconstruction) was appropriated not as philosophy *per se* but as a powerful method of analysing (and putting in question) narratives: literary, religious, and legal. Theory, in Cusset’s words, became “mysteriously intransitive”: no longer a theory of something, but “above all a discourse on itself.”² The second version is the equation of Theory with the dialectical method, honed by G. W. F. Hegel but detectable before him, right down to medieval philosophy and letters (in Andrew Cole’s broad —perhaps a touch too broad —reconstruction). Theory, in this second

² CUSSET, 2008, p. 99.

version, allows one to perform a move within philosophy away from philosophy, as Andrew Cole would have it when he associates the birth of Theory with Hegel.³ Again, the ensuing claim is all-encompassing: “theory historicizes thought, studying its materialization across disparate forms of human expression—music, literature, art, architecture, religion, philosophy—either in a diachronic or synchronic analysis—or, aspirationally, both at once.”⁴

There is also, however, another understanding of theory (we could visualize the word as being written with a small “t” here); it focuses on a particular time-limited episteme and on a much more well-defined area, that of literature or the other arts: music, architecture, theatre, film, and so on. The episteme I am referring to must be time-limited, for it is itself the product of a time-limited regime of relevance that bestows on literature (or these other arts) a sense of autonomy and self-sufficiency without which the semblance of timelessness constituted in the act of theoretical reflection—with its uncovering of seemingly universal principles (or even immutable rules)—would not be possible.

The meaning I invest in the term ‘regime of relevance’ harks back to Foucault, but here it has a more specific semantic compass: it refers to a historically available constellation of social and cultural parameters that shape the predominant understanding and *use* of literature for the duration of that particular constellation. I submit that literary theory is the product of one specific phase in the evolution of one particular regime of relevance. Methodical reflection on literature, known to have existed in the Western tradition at least since Plato, should not be confused with literary theory. Literary theory is only a particular shade of that phenomenon; disciplined, rational thinking about literature does not come to an end with the demise of literary theory as a unique and time-limited episode in that disciplined, rational reflection. What makes this episode

³ COLE, 2014. For a more recent location of the origins of (literary) theory in Hegel, see Habib (2019).

⁴ COLE, 2015, p. 810.

both characteristic and important is that it unfolds within the bedrock of a distinct, equally unique and time-limited, regime of relevance that posits and circumscribes literature's significance. To put it briefly, this specific regime of relevance sees literature as an autonomous discourse that tends to differ—in various ways and to a varying degree—from other discourses: journalistic, philosophical, quotidian, and so forth. This regime of relevance commences with the wider discursive formation we still refer to as Romanticism. But literary theory, I contend, was born later. Romanticism channels the notion of the autonomous worth of literature autonomy almost exclusively through the figure of the writer. With his doctrine of the literary field, Bourdieu has memorably rearticulated a long Romantic tradition of positioning literature as beneficially marginal, the product of writers who are both extraordinarily talented and unmistakably relegated to the periphery of society: prophets, madmen, and outcasts. Literary theory, however, emerges at a later stage in the lifespan of this particular regime of relevance that defines literature and its significance with reference to its autonomy. What is so distinct about literary theory is that it contemplates this autonomy (and the resulting uniqueness of literature as a discourse) not through the figure of the writer *per se*, but through language. This, in a sense, is the great breakthrough of the Russian Formalists around World War I: literature presents a specific and autonomous discourse, not because of the exceptionality of the writer who writes it, but because of the specific way in which language functions in it. Of course, after Jacques Derrida, we know that this is a claim that is not always possible to uphold: not because language in literature is not metaphoric or figurative, but because it is so not only in literature. Yet what the Formalists did amounted nonetheless to a veritable revolution: the writer was taken out of the equation; for the first time what really mattered was the text and its language.

This regime of relevance, in which literature is valued for its autonomy and uniqueness as a discourse that is unlike other discourses, breaks with previous regimes of relevance in which literature's significance is linked to its capacity to convey

ideas, emotions, or knowledge of the world, or to instigate socially and politically oriented actions. Those previous regimes of relevance foreground forms of writing that still preserve the links of literature to an earlier state of symbiosis with philosophical, historiographical, pedagogical, and political discourses. This new regime of relevance, with its insistence on grounding literature's significance in the autonomy it derives from the special way in which language is used in it, sustained literary theory's dominant position among other modes of reflecting on literature into the early 1980s, when it gradually became untenable because the very way in which one conceives of literature's relevance was itself changing by then. The patrimony of literary theory is currently active within a regime of relevance that thinks literature through its market and entertainment value, with only residual recall of its previously highly treasured autonomy. The enduring legacy of literary theory is present in a spectral way: instead of assuming a reliably material form, it is available solely relationally; it disintegrates every time one forgets that it is the volatile product of a past regime of relevance still at work within a new regime vis-à-vis which it is no longer dominant.⁵

These two meanings—and manifestations—of theory (both with a capital and with a small “t”) have over the last fifty years or so functioned not in isolation from one another, but in constant imbrication and overlap. Let me adduce an illustration of this complexity drawn from the scene of theory in Germany of the 1960s. In mid-1960s Germany, these two meanings—and projects—of theory intersect in a way that is indicative of, and marked by, earlier developments in the German humanities. The version of theory that tends to extend to a full overlap with dialectics is very much alive in the legacy of what we still refer to as ‘critical theory,’ an intellectual project that commenced in the 1920s and was already influential by the late 1950s. In the 1960s, this project revives Walter Benjamin's work which the '68-ers rediscover; it also formulates what Theodor Adorno would call “negative dialectics”: reversing Hegel's postulate

⁵ Here I elaborate on arguments advanced in my recent book *The Birth and Death of Literary Theory: Regimes of Relevance in Russia and Beyond* (2019), see especially the Prologue.

that “the whole is the true” but remaining dialectical nonetheless, albeit “negatively” so. This extended understanding of Theory as coextensive with dialectics (almost exclusively of German provenance) is not the only one on offer in Germany during the 1960s. A competing version of Theory seeks inspiration in hermeneutics, and thus also largely in the domestic intellectual tradition. To some extent, of course, in the version practiced by Hans-Georg Gadamer hermeneutics meets the dialectical method; Hegel is undoubtedly important (including on the level of vocabulary) for the subtle moves of mediation that are on display in *Truth and Method*, Gadamer’s opus magnum published in 1960.⁶

On the other hand, literary theory as such (the second project of theory, “theory” with a small “t”) is barely present in Germany until the mid-1960s. If anything, a great deal of what constitutes literary theory arrives initially as an export from France, in the guise of structuralist semiotics. Roland Barthes’ *Mythologies*, in a severely abridged translation,⁷ becomes the first harbinger of this particular project of theory in Germany. As Horst Brühmann notes, Barthes’ *Mythologies* appeared in Germany (as *Mythen des Alltags*) at a time when not a single book was available in German by Michel Foucault, Louis Althusser, Jacques Derrida, Jacques Lacan, or even the members of the Tel Quel Group; Claude Lévi-Strauss’s *Tristes Tropiques* had been translated into German in 1960, but without the theoretical passages.⁸ Thus, at least initially, French literary theory arrives in Germany without the supporting frame of French Theory. In both France and Germany, what anchors and advances structuralist literary theory is the parallel revival, for the first time in Europe since the 1930s, of Russian Formalism; in retrospect this could be seen as a self-reflexive gesture, by some of the structuralists, of establishing intellectual provenance for their own work. This process begins

⁶ This part of my essay expands and refines arguments made in TIHANOV (2021, p. 463-480).

⁷ BRÜHMANN, 2014, p.30.

⁸ Idem, p.32.

precisely in the mid-1960s. In 1964, a German translation of Victor Erlich's 1955 monograph on Russian Formalism is published in Munich; the next year, the first books of works by Russian Formalists appear in France and Germany: in France, the famous anthology edited in Paris by Tzvetan Todorov, with a preface by Roman Jakobson, and in Germany, a selection of Boris Eikhenbaum's writings brought out by Suhrkamp. To complicate matters, some of the essays included in Todorov's anthology of Russian Formalist literary theory (by Viktor Shklovsky and Eikhenbaum) are carefully read and referred to a few years later by Herbert Marcuse, the indisputable intellectual guru of the 1968 protests, thus staging a consequential meeting between theory and Theory.⁹

But while in the West the explosive mixture of theory (both with a capital and with a small "t") was celebrating its triumph throughout the late 1960s and 1970s, in Soviet Russia the 1970s were already seeing theory fatigue, or even, as I will try to demonstrate briefly in this second part of my article, an active resistance to theory. The political context should not be overlooked here. Literary theory, not just as a field, but as a university discipline based on textbooks and requiring the rituals of examinations, was first institutionalised precisely in Soviet Russia, beginning in the decade between the mid-1930s and the mid-1940s. But this institutionalisation took place along strict Marxist lines, impoverishing Karl Marx's intellectual legacy and largely destroying the foundations of literary theory laid by the Russian Formalists (as in Boris Tomashevskii's early, non-Marxist but equally textbook-like summation, *Teoriia literatury: Poetika*, 1925). This is particularly true of the version of literary theory devised by Gennady Pospelov (1940), and less so of that cultivated by the more talented but only slightly less orthodox Leonid Timofeev (1934; then 1935 as an introduction to literary theory for fledgling writers with the title "Verse and Prose"; then 1945, as a university textbook).¹⁰ The result of all

⁹ TIHANOV, 2005, p. 689-690.

¹⁰ Timofeev, it has to be noted, was one of Mikhail Bakhtin's guarding angels in the very early 1940s, thanks to whom Bakhtin got to present his paper "Epic and Novel" at the Gorky Institute of World Literature.

this was that Russian Formalism, chastised so much and berated for so long, gradually acquired an aura of dissident aversion to dogma. The representative volume of Iurii Tynianov's writings on literary theory and poetics published in Moscow in 1977¹¹ was the work of scholars who were not prepared to talk, or walk, with the regime. Russian Formalism had become a byword for opposition to narrowly conceived Marxist theory.

It is against this background of canonizing Russian Formalism by, and amongst, those seeking to eschew the imposed ideological mainstream (*inakomysliashchie*, in Russian) that I wish to discuss now a stark example of resistance not to Marxist literary theory, but precisely to Russian Formalism, the guiding star—along with semiotics, on which a few words later—of those dissenting from official dogma. Not surprisingly, this voice against Russian Formalism comes from, as it were, a *practicing* dissident, the poet and journalist Viktor Krivulin (1944–2001). In the Leningrad samizdat magazine 37 (1976–1981; 21 issues in total, which he edited with Tatiana Goricheva, his wife until her emigration in 1980), Krivulin published a long review article on the above-mentioned 1977 representative collection of Tynianov's works. The title of Krivulin's contribution, which translates as "Notes on the Margins of an Untimely Book", takes the reader back to Nietzsche and Maxim Gorky.¹² Krivulin attacks, to begin with, the principles of selection; he seems to be suggesting that after the republication of Tynianov's articles on verse theory in 1965,¹³ the 1977 edition is an unnecessary monument to artificially arranged unity and cohesion. Yet the crux of his criticism is in his profound disagreement with the technically-pragmatic, ultimately 'cynical,' as he calls it, approach to literature introduced by the Formalists. This cynicism, Krivulin charged,

11 TYNIANOV, 1977.

12 KRIVULIN, 1977. All quotations are from the online text provided by the samizdat collections of the University of Toronto Libraries: https://samizdatcollections.library.utoronto.ca/islandora/object/samizdat%3A37_10/datastream/PDF/view (last consulted in August 2022); the translations are all mine. The table of contents for all issues of 37 can be found in ZITZEWITZ (2015, p. 193-208).

13 TYNIANOV, 1965.

was epitomised by Shklovsky's cold analysis of literature as the application of particular 'devices'; deprived of attention to content and ideas, this approach allowed Shklovsky to evade political commitment after the 1920s, turning his coat on occasion and adopting the position of a trickster interested in his own survival above all else. The same technical adroitness and pragmatism marked Tynianov's approach to literature, according to Krivulin. In the end, the deeper problem here is that Tynianov, along with his fellow-Formalists, was practicing an approach to literature that Krivulin found too secular, and in that sense too narrow. In a powerful passage in the last part of his long text, Krivulin concludes that Tynianov was eager to understand how literature behaves at "the lower limit of language," that which places language in contact with the everyday (*byt*). Alas, Tynianov had no sense at all for the importance of understanding how literature positions itself at what Krivulin calls "the upper limit of language," the contact zone in which literature faces metaphysics and religion.¹⁴ For Tynianov, the "junior sister" of literature, in Krivulin's remarkable paraphrasing of Tynianov's term "junior genres," is the anecdote, the rumor, and other forms of everyday discourse—but literature's "senior sisters" are the Bible, the Koran, and the Vedas, which Tynianov does not know and does want to know.¹⁵

My second example is Boris Groys's early piece "Istoki i smysl russkogo strukturalizma" (The Origins and Meaning of Russian Structuralism), published under the pseudonym 'Igor Suitsidov,'¹⁶ just before Groys's emigration to West Germany in 1981; in the same issue, under his real name, Groys published an article on Kazimir Malevich and Martin Heidegger. The title, of course, is meant to reconnect the Russian reader with

¹⁴ KRIVULIN, 1977, p. 245.

¹⁵ KRIVULIN, 1977, p. 246. For an analysis of a much earlier instance of a non-Marxist critique of Russian Formalism, highlighting as early as 1930 the fact that the literary texts discussed by the Formalists were almost all Western (which did not deter them from claiming universal validity for their literary theory), see TIHANOV (2017, p. 417-428).

¹⁶ Published in *37*, 1980–1981, no. 21 (the last issue before the magazine ceased publication). In 1976, very soon after *37* had been founded, Krivulin and Groys were engaged in its pages in a polemic on the limits of comprehension with reference to contemporary art and literature, see ZHITENEV (2012, p. 301-302).

Nikolai Berdiaev and his book *The Origins and Meaning of Russian Communism* (English ed. 1937; first Russian ed. Paris 1955). Groys contends that in Soviet Russia, Structuralism had become just another ideology, rivaling in intelligentsia circles the official ideology of Marxism. In the absence of a philosophical tradition, in the absence, ultimately, of metaphysics (recall also Krivulin's critique of Tynianov), Soviet Structuralism put on the mantle of metaphysics. In Groys's account, it became nothing more than a "conservative" version of the left materialist wing of the humanities": Soviet Structuralism succeeded Marxism in this role during the 1960s and 1970s.¹⁷ Furthermore, Groys charges Soviet Structuralism with harboring the ambition of becoming an instrument of power and a tool of governance: "Structuralism insisted on becoming the ideology of the intelligentsia that was supposedly ready to begin to govern a society, in which all actions have only a systemic sense and which has lost intuition of its own historicity".¹⁸ Yet Groys is under no illusion when it comes to the real potency of Structuralism to rival Marxism: "the [type of] rationality Structuralism [offered] turned out to be weaker than that of Marxism."¹⁹ Those longing for taking the fight into the open, beyond the conference halls or beyond their kitchens, were bound to end up frustrated; in the cold light of day, Groys recognized that, "removed from participation in the institutions of power, the intelligentsia was able to deploy Structuralism in its capacity as metaphysics solely for the purpose of self-consolation".²⁰ Soviet Structuralism was no doubt often attacked by Soviet orthodoxy, but this only underlined the former's own growing monopoly on the humanities. It had thus become the new orthodoxy—even as some of its most talented

17 GROYS, 2017, p. 257. The translations are all mine. A brief summary of Groys's text, from a different perspective, is provided in ZHITENEV (2012, p. 119–20). It is important to note that Groys's critique of Soviet Structuralism is complicit with the totalitarian nature of intellectual life in the Soviet Union parallels his earlier, and well-known, misgivings regarding the Soviet avant-garde as implicitly totalitarian, see GROYS (2011).

18 Idem, p. 257.

19 Idem, p. 258.

20 Idem, p. 258.

practitioners, such as Juri Lotman and Sergey Averintsev, delivered truly inspiring examples of literary analysis (both Lotman and Averintsev are mentioned by Groys, the latter somewhat more ambivalently; in contradistinction, Viacheslav Ivanov's theory of the two hemispheres of the brain is ruthlessly ridiculed by Groys, as is Vladimir Toporov's attempt at a structuralist-semantic reconstruction of 'wisdom' (Sophia).²¹

A third and final example. Itself a relatively small group of academics brought together by admiration for Nikolai Marr's 'new theory of language' and his methodology of cultural analysis, 'semantic paleontology' (*semanticheskaia paleontologiia*) was a current in cultural and literary theory that had a considerable impact on some of its contemporaries (notably Bakhtin) and wider resonance beyond the 1930s. A major exponent of semantic paleontology, Olga Freidenberg (still best known in the West as Boris Pasternak's cousin), was at pains to negotiate the boundaries between her own para-Marxist cultural theory and orthodox sociologism. She was to face, much later, criticism from some of her own pupils, more often than not for methodological reasons. In an article surveying the history of the 'genetic method,' written decades after semantic paleontology had left the stage of Soviet literary theory, Sofia Poliakova charged Marr's followers with reducing cultural history to a 'gigantic tautology' (*gigantskuiu tautologiiu*). While in hot pursuit of primeval clusters of meaning, Poliakova maintained, Freidenberg produced a semantic universe in which everything resembled and echoed everything else: "We are thus in the kingdom of sameness clad in difference."²² In 1979–1980,

21 Idem, p. 245-250. Groys is also rather caustic in relation to Alexander Pyatigorsky, see GROYS (2011, p. 240).

22 POLIAKOVA, 1997, p. 370. "Takim obrazom, my v tsarstve tozhdestv, oblechennykh v otlichiiakh"; the quotation is from Poliakova's article "Iz istorii geneticheskogo metoda: marrovskaja shkola," first published in POLIAKOVA (1994, p. 13-20). Poliakova contrasts in her article Freidenberg and Izrail Frank-Kamenetskii; the latter is declared a true scholar and thinker, whereas Freidenberg is apportioned the dubious honor of a helpless and methodologically perplexed follower of Marr and Frank-Kamenetskii. This assessment is historically inaccurate and unfounded. Suffice it to point to Frank-Kamenetskii's unequivocal praise of Freidenberg's pioneering role in the mythological interpretation of the Greek novel, which overturned Erwin Rohde's false assumption of the importance of invention and foreshadowed "by three years" Karl Kerényi's 1927 study *Die griechisch-orientalische Romanliteratur in*

Freidenberg once again became the target of criticism, this time by a group of young classicists at Leningrad University who believed her work to be lacking in methodological rigor and philological exactitude. Freidenberg was aligned with Lotman, Toporov, Averintsev, and Lev Losev, who were all thought by these budding scholars to be representatives of a new—structuralist—orthodoxy in philology, which, because it was perceived by many as a form of opposition to the regime, was felt to be beyond criticism (the proximity of this argument to Groys's critique of Soviet Structuralism is unmistakable). Seeking to rectify this undemocratic situation, the students organized small workshops in which they questioned the methodological untouchability of Structuralism and semiotics (of which Freidenberg was considered a predecessor *sui generis*, by Toporov and to some extent by Lotman, whose notion of "explosion" [vzryv] as a mechanism of cultural and historical change undoubtedly drew on her idea of the fitful birth of qualitatively new cultural formations).²³ The discussions (except for the one on Averintsev, which had not been recorded) were later published in the samizdat journal *Metrodor*.²⁴ Many of these discussions, I should add, were jocular and playful in style, thus deliberately challenging the position of authority Soviet Structuralism and semiotics had assumed.

In conclusion, I should like to make three brief points. First, there was no hiding place for theory in the Soviet Union. Often itself beginning as a form of resistance to Marxism, theory's own symbiosis with power and authority would be readily

religionsgeschichtlicher Beleuchtung (which, according to Frank-Kamenetskii, was, compared to Freidenberg's, rather narrow in scope, limiting itself to an examination of the Egyptian myth of Osiris and its impact on the Greek novel); see FRANK-KAMENETSKII (1995, p. 187).

23 LOTMAN, 2009, p. 140. See also LOTMAN (1976, p. 3-11), first published in Russian in 1973 as 'O. M. Freidenberg kak issledovatel' kul'tury'. At the same time, one has to keep in mind that Lotman's understanding of "explosion" was sometimes marked by a very non-Freidenbergian Romantic belief in the genius of individual writers and artists as the agents of change, see FRANK (2010, p. 254, 259).

24 The ten issues of *Metrodor* were published between 1978 and 1982. Some of the materials, including articles critical of Freidenberg, by S. A. Takhtadzhian and A. K. Gavrilov, are republished in *Novoe literaturnoe obozrenie*, no. 15 (1995). For a fascinating retrospective by one of the participants, see ZMUD' (1998, p. 204-209); see also the retort by one of Lotman's defenders: LEVINTON (2002, p. 14-17).

detectable and assailable. Second, and this is a really novel and important point, critique of Russian Formalism and Soviet Structuralism came not just from within Soviet Marxism, as is still generally assumed today, but also from the opposite end of the ideological spectrum, with arguments that were no less forceful, and certainly often more valid. Third, my reflections here capture, ultimately, some of the inherent strains between theory and ideology, or, if you will, between theory with a small and a capital “t”. Here are the two faces of this intrinsic tension: Krivulin, who found Tynianov’s take on literature wanting, because he pined for theory with a capital “t” that would grow into an engagement with metaphysics and religion—and, on the opposite side, Leonid Zhmud’ (the Ukrainian-born Soviet and Russian scholar of Ancient Greek philosophy and science who, while still a PhD student in Leningrad, would organize critical public discussions of Freidenberg’s and the Soviet Structuralists’ work), and even more so Groys, who were uncomfortable with Soviet Structuralism’s having turned into an ideology in its own right and sought to scale it back to a stricter and more specific method, a theory with a small “t”. The lesson that emerges, I suppose, is that the “resistance to theory,” again to borrow the title of Paul de Man’s 1982 eponymous essay, was not confined to the West and to the intrinsic exhaustion of the trust in language to secure access to truth; this resistance had its own rationale and subtle dynamic in the Soviet Union, a society in which theoretical innovation could and did at times display unexpected complicities with the ideological mainstream. These complicities were diagnosed, in the case of both Russian Formalism and Soviet Structuralism, once the two previously undogmatic currents of thought had gradually assumed a position of authority in intellectual circles. The most compelling resistance to them would come from outside of Marxism, in fact often from thinkers steeped in conservative and/or religious thought (e. g. in Heidegger) rather than in radical intellectual traditions, and this non-Marxist critique would be much more difficult to address and ward off than the staple accusations leveled by the Soviet regime. All this means that the Soviet

resistance to theory holds lessons for our somewhat self-obsessed Western debates on theory: we have to recognize that theory, even when it emits its own impulses of critique vis-à-vis the *status quo*, is not immune to complicity in the re-articulation of authoritarian claims to truth.

Bibliographic References

BRÜHMANN, Horst. "Als Diskussionsgrundlage für Großstadtbüchereien empfohlen." Zu Übersetzung und Rezeption der Mythen des Alltags in Deutschland. In: KÖRTE, Mona; REULECKE, Anne-Kathrin. *Mythen des Alltags—Mythologies*. Roland Barthes' Klassiker der Kulturwissenschaften. Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2014, pp. 25–40.

COLE, Andrew. The Function of Theory at the Present Time. *PMLA*. New York, 130, n° 3, pp. 809-818, 2015.

COLE, Andrew. *The Birth of Theory*. Chicago: University of Chicago Press, 2014.

CUSSET, François. *French Theory: How Foucault, Derrida, Deleuze and Co. Transformed the Intellectual Life of the United States*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008.

DOBRENKO, Evgueny; TIHANOV, Galin. *A History of Russian Literary Theory and Criticism: the Soviet Age and Beyond*. Pittsburg: University of Pittsburg Press, 2011.

FRANK, Susi K.; RUHE, Cornelia; SCHMITZ, Alexander. Explosion und Ereignis: Kontexte des Lotmanschen Geschichtskonzepts. In: LOTMAN, Juri. *Kultur und Explosion*. Translation: D. Trottenberg. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2010, pp. 227–59.

FRANK-KAMENETSKII, Izrail. K genezisu legendy o Romeo i Iulii. *Russkii tekst*. n° 3, pp. 167-203, 1995.

GROYS, Boris. *Rannie teksty – 1976-1990*. Moskow: Ad Marginem Press, 2017.

GROYS, Boris. *The Total Art of Stalinism*. Translation: Charles Rougle. London: Verso, 2011.

HABIB, M. A. R. *Hegel and the Foundations of Literary Theory*.

- Cambridge: Cambridge University Press, 2019.
- KRIVULIN, Victor. Zametki na poliakh odnoi nesvoevremennoi knigi. 37. n° 10, pp. 227-248, 1977.
- LEVINTON, Georgii. Zametki o kritike i polemike, ili Opyt otrazheniia nekotorykh neliteraturnykh obvinenii (Iu. M. Lotman i ego kritiki). *Novaia russkaia kniga*, n° 1, pp. 14-17, 2002.
- LOTMAN, Juri. O. M. Freidenberg as a student of culture. *Soviet Studies in Literature*. 12, n° 2, pp. 3-11, 1976.
- LOTMAN, Juri. *Culture and Explosion*. Translation: Wilma Clark. Berlin: Mouton de Gruyter, 2009.
- POLIAKOVA, S. V. "Oleinikov i ob Oleinikove" i drugie raboty po russkoi literature. Moscow: INAPRESS, 1997.
- POLIAKOVA, S. V. Iz istorii geneticheskogo metoda: marovskaia shkola. *Literaturnoe obozrenie*. n° 7-8, pp. 13-20, 1994.
- SUITSIDOV, Igor [Boris Groys]. Istoki i smysl russkogo strukturalizma. 37. n° 21, 1980-1981.
- TIHANOV, Galin. On the Significance of Historical Poetics. *Poetics Today*. Durham, 38, n° 3, pp. 417-428, 2017.
- TIHANOV, Galin. Romanticism's *Long Durée*: 1968 and the Projects of Theory. *Interventions*. 23, n° 3, pp. 463-480, 2021.
- TIHANOV, Galin. *The Birth and Death of Literary Theory*. Regimes of Relevance in Russia and Beyond. Stanford: Stanford University Press, 2019.
- TIHANOV, Galin. *The Politics of Estrangement*: The Case of the Early Shklovsky. *Poetics Today*. Durham, 26, n° 4, pp. 665-696, 2005.
- TYNIANOV, Iurii. *Poetika, istoriia literatury, kino*. Moscow: Nauka, 1977.
- TYNIANOV, Iurii. *Problema stikhotvornogo iazyka: stati*. Moscow: Sovetskii pisatel', 1965.
- ZHITENEV, A. A. *Poeziia neomodernizma*. Saint Petersburg: INA-PRESS, 2012.
- ZHMUD', Leonid. Studenty-istoriki mezhdou ofitsiozom i "liberalnoi" naukoj. *Zvezda*. n° 8, pp. 204-209, 1998.



REVISTA DE LITERATURA E CULTURA RUSSA

Russian Civic Criticism and the Idyllic Dream in Ivan Goncharov's "Oblomov"

Crítica cívica russa e o sonho idílico em Oblómov, de Ivan Goncharov

Autor: Cassio de Oliveira
Portland State University, Portland, Oregon, United States
Edição: RUS, Vol. 14. Nº 25
Publicação: Novembro de 2023
Recebido em: 31/05/2023
Aceito em: 09/10/2023

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2023.212654>

OLIVEIRA, Cassio de.
Russian Civic Criticism and the Idyllic Dream
in Ivan Goncharov's "Oblomov"
RUS, São Paulo, v. 14, n. 25, pp. 30-46, 2023.



Russian Civic Criticism and the Idyllic Dream in Ivan Goncharov's "Oblomov"

Cassio de Oliveira*

Abstract: Nikolai Dobroliubov's and Dmitrii Pisarev's reviews of Ivan Goncharov's novel *Oblomov* have gone into history as exemplars of Russian civic criticism. Their main argument centers on the eponymous protagonist's seeming inability to exit his lethargic condition, which they interpret as a symptom of the Russian status quo at the time of the Great Reforms. In the present article, I argue that the case of *Oblomov* demonstrates the limits of the civics' mimetic criticism. The dominant chronotope of the novel, namely the idyll, indicates that *Oblomov* is not in essence a novel about the hero's inability to change (which would presuppose a willingness to, or desire for, said change), but rather about his longing for a restorative past which is ultimately inaccessible to him.

Resumo: As resenhas de Nikolai Dobroliúbov e Dmitri Píssarev do romance *Oblómov*, de Ivan Gontcharóv, entraram para a história como exemplares da crítica cívica russa. O seu principal argumento se concentra na aparente incapacidade do protagonista homônimo de sair da sua condição letárgica, condição que os críticos consideram ser sintomática do *status quo* russo na época das Grandes Reformas. No presente artigo, defendo que o caso de *Oblómov* demonstra os limites da crítica mimética de autoria desses representantes da crítica cívica. O cronotopo dominante do romance, isto é, o idílio, indica que *Oblómov* não é, essencialmente, um romance sobre a incapacidade do herói de se transformar (o que pressuporia uma vontade ou desejo de tal mudança), mas sim sobre o seu anseio por um passado restaurador que, em última análise, lhe é inacessível.

Keywords: Russian civic criticism; *Oblomov*; Ivan Goncharov; Idyll; Chronotope

Palavras-chave: Crítica cívica russa; *Oblómov*; Ivan Gontcharóv; Idílio; Cronotopo

* Portland State University, Portland, Oregon, United States. Assistant Professor of Russian in the Department of World Languages and Literatures. PhD in Slavic Languages and Literatures from Yale University. Specialist in Soviet literature and culture of the interwar period. <https://works.bepress.com/cassio-deoliveira/>; <https://orcid.org/0000-0002-0250-0063>; cassio@pdx.edu

In the aftermath of the publication of Ivan Goncharov's (1812–1891) novel *Oblomov* in 1859, two of the foremost Russian civic critics of the time, Nikolai Dobroliubov (1836–1861) and Dmitrii Pisarev (1840–1868), responded to the novel with reviews in which they, each in their own way, asked why Oblomov appeared to be unable to change his ways. Goncharov¹ foregrounds the protagonist's inability to change when Stolz (Shtol'ts), his half-German childhood friend, diagnoses his rejection of any life goal as "Oblomovshchina" in Part II, Chapter IV of the novel.² Oblomovshchina renders the protagonist powerless when he is faced with shifting living (primarily material) conditions; like a disease, Oblomovshchina has been traditionally understood as a condition imposed upon the hero, eliminating or curtailing his power of agency in the process. Yet Il'ia Il'ich Oblomov's nostalgia for the idyllic countryside and seeming lack of interest in his present condition can also be interpreted as a conscious and voluntary refusal to define a forward-looking goal for his existence. Rather than accepting an extraneous goal for his life, Oblomov prefers to reflect and remember the past, which remains safely ensconced in his memory and untouched by

1 GONCHAROV, 2008, p. 196, and GONCHAROV, 1977, v. 4, p. 183.

2 Subsequent references to the novel will be to the English translation by Marian Schwartz only (GONCHAROV, 2008), checked against the Russian edition (GONCHAROV, 1977, v. 4). "Oblomovshchina" is sometimes called "oblomovitis" in English, underscoring its quasi-medical diagnosis.

his present condition. From someone unable to change, then, Oblomov may instead turn into someone for whom the past, not the future, is the endpoint of his existence.

This article suggests that this seemingly inconsequential shift in understanding the limits of Oblomov's agency exposes a key weakness in the argument of the civic critics. While they saw in Oblomov's dissatisfaction with his present condition a symptom of Russia's revolutionary potential, they were unwilling to grant freedom of action to a character whose passivity appeared to run counter to their principles. At its most basic, then, the civic critics' response to the novel exposes the rift between their understanding of the function of literature on the one hand, and literature's own resistance to ideological and philosophical schemes on the other. This essay is divided into two parts, corresponding roughly to the two opposing sides of this rift. In the first part, I read Oblomov's dream as a manifestation of the chronotope of the idyll, and discuss the implications of such a reading to the development of the plot and of the novel's conception of time. In the second part, I focus on Dobroliubov's and Pisarev's readings of the novel and, more broadly, on their conception of the social or civic role of literature. I aim to show that their progressive views of the protagonist of Goncharov's novel were ultimately incompatible with the hero's professed idyllic inclinations, thereby exposing the limitations of the civic critics' own aesthetics.

Throughout the novel, Oblomov does not take any action in order to improve (or even maintain) his standards of living. Instead of taking over the administration of his loss-making estate, he outsources it to an obscure acquaintance of Tarant'ev's, a friend whose only claim to Oblomov's friendship is their provenance from the same region of Russia. Oblomov's attempt at a sentimental relationship with Olga collapses with his failure to provide reassurances that their material conditions would suffice for life together. Whether voluntarily or through the intercession of Stolz or Olga, Oblomov does not act in his own benefit, and it is only after Stolz uses his connections to retrieve control of Oblomovka on Oblomov's behalf that the protagonist's material comfort noticeably improves.

His last days are spent immersed in recollections of his childhood in Oblomovka superimposed upon his own present idyllic life on Vyborgskaia storona, a remote and sedate part of St. Petersburg that resembles a modern version of a pastoral setting. He lives there with Agafia Matveevna, the widow whom he married and who gave him a son: "A silence from somewhere long ago dawned on him, a familiar pendulum swung, he could hear the snap of a bitten thread, and familiar words were repeated and a whisper [...] The present and past merged and blended".³ The merging of past and present, melancholic as it may appear to be, constitutes for Oblomov the achievement of happiness late in his life. After Oblomov's death, a distraught Agafia Matveevna takes her brother back in the house, her life irreversibly changed following the protagonist's departure: "She realized that her life had played itself out and was done shining, that God had put a soul into her life and pulled it back out".⁴ Zakhar, Oblomov's servant since his childhood, survives from Agafia's charity after his master's death, but ultimately becomes a beggar following her death. Oblomov's death thus brings change, albeit portrayed in tragic tones, to those who depended on him during his life, namely his widow and the lackey Zakhar, both of whom become victims of her brother's pettiness. Oblomov's son, on the other hand, had been raised under the tutelage of Stolz, in a sign that the Oblomov family estate might continue in the family after Ilia Ilich's death.

Oblomov regards with indifference his living conditions and the preservation of his assets and estate; conversely, these are things that Stolz associates with the moral salvation of his friend, and which constitute therefore the central point of his lifelong battle to spur Oblomov into action. Not just as a material condition, Oblomov's living situation also poses "a metaphysical issue," in Vsevolod Setchkarev's phrasing: "Oblomov realizes that his mind is gradually atrophying. He is well aware of his growing apathy. He does not *want* to do anything about it however, because inactivity becomes more and more a metaphysical issue for him, a kind of persuasion,

³ GONCHAROV, 2008, p. 528.

⁴ Ibid., p. 538.

a philosophical system, in which reason and will finally coincide".⁵ "Reason" and "will" coincide when both faculties acquire a single referent or group of connected referents in Oblomov's worldview: the past, memory, and imagination, particularly a backward-looking vision that would be capable of enlivening the past. Milton Ehre argues that, through dreams Oblomov "reveals his inner self and achieves a depth and range beyond the single plane of caricature".⁶ These dreams hark back, first and foremost, to Oblomov's childhood, "the crucial experience of man's life," which he accesses by means of "memory, his most important mental faculty".⁷

The return to childhood is depicted via the chronotope of the idyll. The concept of the chronotope was introduced by Mikhail Bakhtin, most notably in his long essay "Forms of Time and the Chronotope in the Novel," to denote the unity of time and space as it is represented in literary works. Chronotopes are often associated with specific genres, yet the novel, being a particularly malleable literary form in Bakhtin's conception, is especially capable of accommodating different chronotopes within the boundaries of a single text. *Oblomov*, Bakhtin claims, develops the "Stendhal-Flaubert life of development" of a *Bildungsroman* (itself a chronotopic form) in which the idyll is broken apart and demolished by the forces of the protagonist's maturation in society.⁸ Notably in *Oblomov*, the idyll persists as a goal to which the protagonist yearns to return. The idyllic chronotope, Bakhtin writes, is marked by

an organic fastening-down, a grafting of life and its events to a place, to a familiar territory with all its nooks and crannies, its familiar mountains, valleys, fields, rivers and forests, and one's own home. Idyllic life and its events are inseparable from this concrete, spatial corner of the world where the fathers and grandfathers lived and where one's children and their children will live.⁹

5 SETCHKAREV, 1974, p. 134.

6 EHRE, 1974, p. 160

7 Ibid., p. 201.

8 BAKHTIN, 1981, p. 234–5.

9 Ibid., p. 225.

Time in the idyll is thus predominantly cyclical: it follows the sequence of seasons that characterizes economic activity in the countryside (planting crops, tending for them, and harvesting during specific times of the year) rather than any sort of historical time. This causes Bakhtin to declare that “the idyll does not know the trivial details of everyday life”.¹⁰ Predictable and routine events in the life of an individual and their community, such as births, deaths, daily labor, weddings, and meals, acquire substantial importance in the idyll, but come to transcend their semblance of being quotidian or unremarkable: “Anything that has the appearance of common everyday life, when compared with the central unrepeatable events of biography and history, here begins to look precisely like the most important things in life”.¹¹ As a result, the absence of progressing time in the idyll precludes the possibility of a life (or a plot) made up of non-routine events organized in logical progression and in forward-moving time.

Like the idyll, uniformity of space and absence of temporal progression characterize Oblomovka in Chapter IX, Part I of *Oblomov*. Alluding to Oblomov’s dream, Setchkarev writes that “The days of this peaceful life were segmented by meals and their meticulous preparation, the years by religious feasts and family anniversaries, again carefully prepared and always falling into identical patterns”.¹² In addition to the description of the expanses and the series of picturesque scenes around the estate, the narrator depicts the smooth flow of the river (“The river raced merrily”),¹³ another evocation of the continuity and cyclicity of existence. The sequence of seasons is described as a precise and repetitive process: “The year completed its cycle in due and untroubled course”.¹⁴ This corner of the world is even immune to that record of unexpected events, the newspaper, with its news of natural disasters such

10 Ibid., p. 226.

11 Ibid., p. 226.

12 SETCHKAREV, 1974, p. 129.

13 GONCHAROV, 2008, p. 104.

14 Ibid., p. 105.

as storms and lightning: “The newspapers never ran anything of the kind about this corner blessed by God”.¹⁵ The impression that the infant Oblomov is living in a fairy-tale land is reinforced by his nanny’s tales, which feature a landscape and characters that hardly differ from Oblomovka and Oblomov themselves:

Then Oblomov dreamed of another time. One endless winter’s night he pressed close to his nurse, and she whispered a story to him about a fantastic place where there was no night or cold, where miracles happened all the time, the rivers flowed with milk and honey, and no one did anything all year round, and all they knew, all the livelong day, were fine lads like Ilya Ilich and beauties the likes of which no tale has told nor pen described, living lives of pleasure.¹⁶

Language, as manifested in these children’s stories, is static and timeless: Oblomov’s father and grandfather had heard these same stories when they were children, from their own nannies and tutors, “down through the ages and generations”.¹⁷ Such utter stagnation leads to a condition very similar to death in Oblomovka.¹⁸ The narrator refers to the quiet that reigns in the house after lunch as a “Dead silence”.¹⁹ For those who do not belong to this idyllic universe, entering it is akin to an experience of death: “Entering a hut, in vain would you call out. Dead silence would be the reply”.²⁰

To those who belong to the idyll, however, it is rather the outside world that reminds them of death: at the end of the chapter and the dream, Oblomov remembers another instance, the second in the dream, of coming out of the house when unattended by the nanny or his mother. It is a winter day, and he runs out to play with other children in the snow. As he is brought back in the house by concerned servants and members of the family, they think he died for having been out

¹⁵ Ibid., p. 106.

¹⁶ Ibid., p. 122.

¹⁷ Ibid., p. 123.

¹⁸ EHRE, 1974, p. 182.

¹⁹ GONCHAROV, 2008, p. 117.

²⁰ Ibid., p. 108.

in the cold: "At home they had despaired of ever seeing him again, considering him lost. But at the sight of him, alive and unharmed, his parents' joy was indescribable".²¹ To Oblomov and his circle, existence inside Oblomovka, seemingly timeless, immutable, and space-bound, is real life, blissfully devoid of metaphysical considerations: "Did they ever ask themselves why life had been granted them? God only knows. If so, how did they reply? In all likelihood, they didn't".²² While their stupor may resemble death to those who come from outside, to them change itself is associated with death, insofar as it would ultimately break the interminable sequence of days identical to each other: "They would have been sorry if circumstances had brought changes, of whatever kind, to their daily life. Longing [*toska*] would have gnawed at them had tomorrow not resembled today, and the day after tomorrow not resembled tomorrow".²³ In the dream, past, present, and future merge to create something resembling timelessness.

Although Oblomov is not in his idyllic estate, throughout the novel he is infected with a similar resistance to change, skeptical as he is that any action would improve his lot. Having irretrievably lost in actuality the timeless existence of Oblomovka, not due to his inaction but rather due to his action (having left the estate to study and serve in the city) and to the natural cycle of life and death of those with whom he shared his existence in childhood, Oblomov can do nothing but remember, using memory as the very means through which he can revive that idyll. The result is that the idyll, as a chronotope that subverts the temporal boundaries of each individual life and between individual lives,²⁴ and which rejects a forward-moving and forward-looking time (what we usually call a narrative), is retrieved or evoked through a process that consists exactly of setting time into a historical framework, of giving it the physical characteristics of historical time itself.

21 Ibid., p. 151.

22 Ibid., p. 128.

23 Ibid., p. 140.

24 BAKHTIN, 1981, p. 225.

In other words, Oblomov's dream, his recollection of the idyll, is at the same time a violation of that idyll, as it fixates it into a specific (and inaccessible) time in the past, namely his own childhood. Conversely, Oblomov, existing in the present time, longs to return to a past time posited as (atemporal) idyll, yielding a paradox: in order to reenact this idyll, Oblomov has to set it in past time, to give it temporality, and to acknowledge his own existence as a being trapped in historical time, endowed with a past and with a present, and facing a future which he cannot control. As I will demonstrate in the following section, the civic critics too struggled to reconcile Oblomov's existence in time (and their interpretation of *Oblomov* as a document of its own time) with Oblomovka's simultaneously existence as idyll and historically situated recollection.

Stolz ascribes to Oblomovshchina the ultimate cause of Oblomov's perceived decadence from heir of an estate whose territory spreads as far as the eye can see ("This entire corner, for fifteen or twenty versts around, presented a series of picturesque studies and cheerful, smiling landscapes")²⁵ to an anonymous and powerless citizen living on the outskirts of St. Petersburg. Yet, to civic critics such as Dobroliubov, Oblomov is not just a pathetic character; he is an indictment of the stagnation assailing all spheres of Russian life following the highs of the country's triumph over Napoleon, in a long process that culminated in the Empire's defeat in the Crimean War, three years before the publication of Goncharov's novel. It was not just Oblomov who suffered from Oblomovshchina, then, but all of Russia. But to what extent is this extrapolation warranted? All literary commentary is allegorical interpretation, as Northrop Frye points out,²⁶ and so the argument that Oblomov's condition of lethargy and inaction is emblematic of the Russian condition is entirely defensible. But could it be that, in their urge to draw an analogy between Oblomov and Russia, Dobroliubov and Pisarev attribute less agency to the novel's protagonist than he is due?

25 GONCHAROV, 2008, p. 104.

26 FRYE, 1990, p. 89-92.

The civic critics wrote from a tradition, inherited from their mentor Nikolai Chernyshevskii (1828–1889), that regards literature as a mimetic art form fulfilling primarily a utilitarian function, namely to depict the status quo and to show a path towards the resolution of social problems. To these critics, the value of a work of literature is directly related to its ability to be read as a mimetic reproduction of reality. Thus they engaged in a modality of allegorical interpretation whereby individual characters and their actions constitute a commentary on the national condition. This did not always go well with literary scholars in the twentieth century, in the wake of historical poetics, formalism, structuralism, and various other schools founded on immanent readings of literary texts. Setchkarev dismisses Dobroliubov's review of *Oblomov* by pointing out its (many) misinterpretations and undue extrapolations, as well as by claiming that the critic "discussed the novel exclusively as a kind of social pamphlet in keeping with the trend of the time".²⁷ Ehre is more sympathetic to Dobroliubov, calling his article "influential (and perceptive)",²⁸ yet his own analysis of the novel owes very little to "What Is Oblomovshchina?" ("Chto takoe oblomovshchina?," 1859). Evgenii Lampert dedicates one chapter each in his book to profound analyses of the theories and ideas of Dobroliubov and Pisarev; perhaps due to the fact that literature as praxis was always subordinated to ideas within their philosophical conceptions, however, little room is given to their reviews of literary works, and Lampert says nothing about divergences between the critics' views of the novels and what the novels themselves contained.²⁹

Although a detailed discussion of literary realism and mimesis lies beyond the scope of the present essay, the civic critics' approach raises the question of whether, and if so to what extent, an ostensibly fictional work of literature can be analyzed as a mimetic reproduction of reality. In "What Is Oblomovshchina?,"

27 SETCHKAREV, 1974, p. 139.

28 EHRE, 1974, p. 196, fn. 93.

29 Lampert's critical stance regarding these works of literature does not help him much to this end. Although he admits that *Oblomov* is a "remarkable novel," he criticizes "its vapid and slovenly style" (LAMPERT, 1965, p. 270)

Dobroliubov³⁰ asserts that “Goncharov appears before us above all as an artist with the ability to express the whole gamut of manifestations of life. [...] Is this the highest ideal of artistic activity, or is this perhaps even a shortcoming that reveals the artist’s weakness in his impressionable nature?”³¹ To Dobroliubov, in writing *Oblomov* Goncharov might have gone beyond the acceptable limits of mimicry, as his criticism of the fastidiousness of descriptions and of the static plot demonstrate. Such a view of *Oblomov* is particularly surprising coming from a critic who “refused to take works of art at their face value until he saw them as symptoms of the condition of men, and only after having discovered their core of truth relevant to men”.³² For it is Dobroliubov himself who claims that Goncharov’s novel is an emblem of the times: “In the type of Oblomov and in all this Oblomovshchina we see more than simply the felicitous product of a strong talent; we find in it a literary work of Russian life, an emblem of the epoch”.³³ Evidently Dobroliubov, in spite of his criticism of Goncharov’s style, finds his novel to be useful enough to be able to draw conclusions about real life from it. By such a term as “emblem of the [present] epoch,” Dobroliubov sees in Oblomov a dominant type in Russian society of the mid-nineteenth century, a contemporary manifestation of a type that traces its genealogy back to Pushkin’s Evgenii Onegin, Lermontov’s Pechorin, and others.

Literary fiction and reality are even more closely connected in Pisarev’s writing; to him, the “quality of a work of art (...) was determined by its subject-matter: what had meaning were the facts and the words which conveyed them. What failed to give an authentic sensation of life was wholly dispensable”.³⁴ In focusing on those elements of the literary work that have direct repercussions on his perception of reality, Pisarev ends up privileging “a psychological analysis of literary characters and an

30 DOBROLIUBOV, 1975, p. 179-180.

31 All translations from Dobroliubov’s and Pisarev’s writings below are mine.

32 LAMPERT, 1965, p. 263.

33 DOBROLIUBOV, 1975, p. 181.

34 LAMPERT, 1965, p. 334.

anatomy of their intellectual and moral attitudes”,³⁵ treating characters as if they were exclusively living human beings. Pisarev states that “Creative work with a preconceived practical goal is an illegitimate occurrence; it must be ascribed to those writers who are lacking in mighty talent, who instead are endowed with a moral sense capable of turning them into good citizens, but not artists”.³⁶ Pisarev thus treads a fine line between the negation of an external goal to a work of literature and the necessity of incorporating this same work into a network of meaning related to reality in order to measure its value. For characters to be regarded as real, it is necessary for the work of fiction to be freed from any indoctrinating role that might be imposed on it. Yet if the work of literature cannot *a priori* possess any moral goal, then who is to impose this network of extrinsic meaning, of external associations, on the literary work? To Pisarev (unlike to Dobroliubov), literary realism cannot quite be associated with absolute mimicry. It is instead up to the critic or reader to contextualize and find the necessary associations with reality in the work of literature. For example, referring to Oblomov’s apathy in his 1859 review of the novel, Pisarev writes that

This apathy consists of a phenomenon common to all humankind, it is expressed in the most variegated forms and is engendered by the most heterogeneous causes; yet throughout these instances the dreadful question plays the central role: “what should I live for? towards what should I work?”—a question to which one is often unable to find a satisfactory answer.³⁷

Pisarev seems to reach for a proto-existentialist reading of the protagonist, turning him into a Sisyphean archetype; along the way, however, he seemingly deprives Oblomov of the specificity granted by his embeddedness in a specific work of literature by asserting that Oblomov’s apathy is a universal condition elicited by several causes, not all of which would be relevant in Oblomov’s own case.

³⁵ Ibid., p. 336.

³⁶ PISAREV, 1955, v. 1, p. 3.

³⁷ Ibid., p. 5.

To his credit, Pisarev ascribes a measure of psychological depth to Oblomov and other characters in the novel, even though the most obvious reason for the protagonist's apathy—namely the temporal barrier that separates him from the idyll of his dreams—seems to escape the critic. In his turn, Dobroliubov is apparently unwilling to consider Oblomov's motivations altogether. His consideration of life in Oblomovka is fully incompatible with the very notion of the idyll that Oblomov attempts to rescue: "In Oblomovka, nobody asked themselves: what is life for, what kind of life is this, what is its meaning and purpose?".³⁸ The dismissive answer to this question from those who lived in Oblomovka is fully in line with their blissful ignorance of non-cyclical, finite personal time—that is, of individual death. Dobroliubov saw in Oblomov a character susceptible to change in the present time, that is, a character who would be willing to realize in the present that timeless, idyllic past that constitutes his nostalgic object of desire:

Drawing his ideal bliss, Ilia Ilich did not even think of asking himself about the intrinsic meaning of this ideal, did not think of confirming its legality and truth, did not ask himself: where will these conservatories and greenhouses come from, who will take care of maintaining them and for what purpose will he utilize them?³⁹

Dobroliubov sees Oblomov's dream as a forward-facing dream, a manifestation of a desire that would find its materialization in the future, and towards which, so the critic appears to suggest, Oblomov would strive in his life. This notion, which posits a merger of the idyll of Oblomovka with a kind of utopia projected onto future time, has been taken up more recently by Sonja Koroliov, who argues that Oblomovka itself, as Oblomov envisions it, does not really correspond with the "historical" estate of the protagonist's past and instead constitutes a merging of past and future in its own right.⁴⁰ In contrast to this view, I see in Oblomovka fundamentally the manifestation of a past irretrievable except through memory

38 DOBROLIUBOV, 1975, p. 184.

39 Ibid., p. 184.

40 KOROLIOV, 2021, p. 105-106.

(or imagination); to link it with a forward-facing utopia would entail the possibility (though by no means the likelihood) that such a utopia could still be achieved at some point in future time. Whether a chronotope confined to the past (as I argue) or one that constitutes a combination of the two non-present timeframes (as Koroliov suggests), what stands out is the paradoxically immaterial character of the estate, given the fact that it does not exist concretely in the present, and that—as Dobroliubov himself points out—the material conditions of its existence are entirely irrelevant to Oblomov (hence the idyllic, and potentially utopian, nature of the place).

Teleology is a central tenet of the civic critics' worldview: humankind is progressing towards a common goal, and it is up to the arts to depict, or reflect on, the current conditions that necessitate interventions for the good of humankind. Utopia might thus seem to be a suitable expression of the endpoint of human progress; so could the idyll, if appropriately contextualized. Notably, science and reason, being central agents of progress for the civic critics, would need to be incorporated into either utopia or idyll, yet neither Oblomov nor the other inhabitants of Oblomovka are guided by rationality or scientific inquiry—see, again, Dobroliubov's horror at Oblomovka's indifference to the material conditions underlying Oblomov's illusion of plenty. Against the civic critics' teleology, the entire novel that follows Oblomov's dream in Part I is consistent proof of Oblomov's ineptitude to accomplish anything in the present or towards a better future. While Dobroliubov implicitly assumes that Oblomov would be guided by a spirit of progress, the protagonist is instead a living subversion of teleology: to him, there is no achievable future that would differ in any significant manner from his present, and both of these time periods are characterized solely by the absence of that idyllic timelessness to which Oblomov constantly returns in his dreams.

If Oblomov will not consider the issue of how paradise on earth will be maintained in its material splendor, someone else will, namely Stolz. Stolz, who eventually takes over the administration of the estate and who raises Oblomov's son

(named after Stolz himself), rejects the seemingly pointless musings of Oblomov and replaces them with concrete action that will contribute to his material welfare and, as Dobroliubov suggests, to the economic development of Russia. Here Dobroliubov establishes a dichotomy involving the two characters that spills, again, into extra-literary reality:

Paying tribute to his epoch, Mr. Goncharov also portrayed the antidote to Oblomov—Stolz. But in regards to this individual we must once again repeat our constant opinion: literature cannot rush too far ahead of life. In the life of our society we still do not find people, such as Stolz, with a solid and active character in which every thought becomes an aspiration and turns into action.⁴¹

Stolz is thus rejected as a potential positive hero because he represents a type not yet concretized in Russian society. Yet the civic critics' diagnosis of Oblomovshchina as a condition assailing Russia as a whole may constitute, by the same token, an unwarranted extrapolation: as my discussion above has demonstrated, Oblomov's idyll represents an imagined past that can be reconstituted only through a highly individualized memory. This idyll (and Oblomov along the way) strives to exist outside of history, not as part of it; rather than an "emblem of [his] time" (and thus potentially a diagnosis of a contemporary condition) Oblomov resembles, instead, the Benjaminian archetype of the melancholy who wishes to transcend the boundaries of time.⁴²

Oblomov's inability to change is a voluntary choice, and herein lies a key difference between the protagonist of Goncharov's novel and the civic critics' conception of Oblomov as an individual who, by dint of the circumstances, is unable to act despite his own will. It was seemingly inconceivable to the civic critics that any character would exercise free will by yearning for a long-lost, perhaps partially invented, past; instead, Dobroliubov was convinced that Oblomov was working—ineffectively—towards reconstituting that past in the future, while Pisarev saw in Goncharov's protagonist an emblem, not of

41 DOBROLIUBOV, 1975, p. 206-207.

42 BENJAMIN, 2009.

his time, but of a universal human condition, a kind of proto-Marxist alienation from the material conditions of production, and proto-existentialist questioning of the meaning of life. The issue is not necessarily that their interpretations and extrapolations may be unfounded (although it is not always easy to see *Oblomov* in Dobroliubov's review of the novel). Rather, in their urge to draw pragmatic lessons from a work of literature, Dobroliubov and Pisarev quite consciously overlook the implications of *Oblomov's* own poetics, such as the role of the idyllic dream in precluding any kind of forward-looking solution to Oblomov's existential plight. In eliding the boundaries between literary reality and social reality, the civic critics ended up unduly neglecting the extraordinary complexity of lived existence and literature alike.

Bibliographics References

BAKHTIN, M. M. "Forms of Time and of the Chronotope in the Novel." In: HOLQUIST, M. editor. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Emerson, C, and Holquist, M, translators. Austin: University of Texas Press; 1981. p. 84–258.

BENJAMIN, W. *The Origin of German Tragic Drama*. Osborne, J, translator. New York: Verso; 2009.

DOBROLIUBOV, N. A. *Izbrannoe*. Moscow: Iskusstvo; 1975.

EHRE, M. *Oblomov and His Creator: The Life and Art of Ivan Goncharov*. Princeton: Princeton University Press; 1974.

FRYE, N. *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton: Princeton University Press; 1990.

GONCHAROV, I. A. *Sobranie sochinenii*. Moscow: Khudozhestvennaia literatura; 1977.

GONCHAROV, I. A. *Oblomov*. Schwartz, M, translator. New York: Seven Stories Press; 2008.

KOROLIOV, S. "Longing, Replacement, and Anti-Economy in *Oblomov*." In: KLEESPIES, I.; PARTS, L. editors. *Goncharov in the Twenty-First Century*. Boston: Academic Studies Press; 2021. p. 95–111.

LAMPERT, E. *Sons Against Fathers: Studies in Russian Radicalism and Revolution*. Oxford: Clarendon Press; 1965.

PISAREV, D. I. *Sochineniia*. Moscow: Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoi literatury; 1955.

SETCHKAREV, V. *Ivan Goncharov: His Life and His Works*. Würzburg: Jal-Verlag; 1974.



REVISTA DE LITERATURA E CULTURA RUSSA

Crítica e gênese de *Evguiêni Oniéguin* nas cartas de Aleksandr Púchkin

Criticism and Genesis of Eugene Onegin in the Letters of Aleksandr Pushkin

Autora: Gabriella de Oliveira Silva
Universidade Federal do Rio de Janeiro,
Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil
Edição: RUS, Vol. 14. Nº 25
Publicação: Novembro de 2023
Recebido em: 12/09/2023
Aceito em: 14/10/2023

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2023.215882>



SILVA, Gabriella de Oliveira.
Crítica e gênese de *Evguiêni Oniéguin*
nas cartas de Aleksandr Púchkin.
RUS, São Paulo, v. 14, n. 25, pp. 48-67, 2023.

Crítica e gênese de *Evguiêni Oniéguin* nas cartas de Aleksandr Púchkin

Gabriella de Oliveira Silva*

Resumo: O presente artigo apresenta um recorte da correspondência de Aleksandr Serguêievitch Púchkin (1799-1837), priorizando aquela em que há registros sobre a gênese do romance em versos Evguiêni Oniéguin (1833) e a crítica gerada pela obra. No que concerne à sua participação em debates crítico-literários, a correspondência de Púchkin está em pé de igualdade com suas obras de ficção e ensaios críticos. Enquanto deixava muitas questões em aberto em suas obras ficcionais, na correspondência, Púchkin escrevia abertamente sobre suas intenções artísticas. Frequentemente o poeta respondia a resenhas publicadas em revistas com cartas dirigidas aos autores destas. Analisaremos como a correspondência de Púchkin funcionou como um laboratório literário e como pode ajudar na compreensão de suas concepções sobre literatura, crítica, gênese de suas obras, publicações e recepção.

Abstract: This article presents an excerpt from the correspondence of Aleksandr Sergeevich Pushkin (1799-1837), prioritizing those in which there are records of the genesis of the novel in verse Eugene Onegin (1833) and the criticism generated by this work. Regarding his participation in literary-critical debates, Pushkin's correspondence is on equal footing with his works of fiction and critical essays. While he left many open questions in his fictional works, in correspondence, Pushkin wrote openly about his artistic intentions. The poet often responded to reviews published in magazines with letters addressed to their authors. We will analyze how Pushkin's correspondence functioned as a literary laboratory and how it can help in understanding his conceptions about literature, criticism, the genesis of his works, publications and reception.

Palavras-chave: Aleksandr Púchkin; *Evguiêni Oniéguin*; Crítica; Correspondência; Gênese de obras

Keywords: Aleksandr Pushkin; *Eugene Onegin*; Criticism; Correspondence; Genesis of works

* Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil. Professora Substituta de Língua Russa, Mestre e Doutoranda em Ciência da Literatura, Bacharel em Letras Português-Russo pela mesma Universidade. <http://lattes.cnpq.br/0077888793079692>; <https://orcid.org/0000-0003-1519-8577>; gabriellasilva@letras.ufrj.br

Em 1876, o poeta e crítico russo P. A. Viázemski, escreveu o seguinte: “O escritor em uma publicação é quase um ator no palco. No ensaio, o escritor ainda espreita involuntariamente. Nas cartas, porém, a pessoa é mais evidente”.¹ O estudioso contemporâneo Alain Pagès vai na contramão dessa afirmação, ao escrever que “a correspondência, ao contrário do que se pensa, nem sempre é o lugar de um compromisso sincero: trata-se de uma encenação”.² Afinal, o autor encena em sua ficção ou em sua correspondência?

Um dos melhores amigos de Viázemski, com quem este manteve uma correspondência ativa durante toda a vida, o poeta Aleksandr Serguêievitch Púchkin (1799-1837), suscitou uma opinião diferente da de Pagès entre seus primeiros biógrafos. O primeiríssimo, e também seu amigo próximo, P. A. Pletnioy, destacou o grande valor das cartas de Púchkin como uma fonte primária preciosa para compreender a sua criatividade, essência e biografia.³ Aquele que as lê se depara com diferentes “Púchkins”: o escritor, o crítico, o amigo, o irmão, o marido, o censurado, o exilado político... Quais seriam encenados? Para fins de delimitação, este artigo se deterá apenas no que concerne ao Púchkin escritor e crítico literário.

1 Viázemski, 1876, p. 248 apud Modzaliévski, 1926, p. IV.

2 Pagès, 1985, p. 208 apud Guimarães, 2004, p. 9.

3 Modzaliévski, 1926, p. V.

Sabe-se que Púchkin levava suas cartas muito a sério e muitas vezes submetia a um processo de acabamento estilístico aquelas que ele denominava “cartas preliminares”.⁴ Sabendo que Púchkin calculava minuciosamente as suas palavras desde sua ficção até sua correspondência, podemos acreditar que algum texto seu que chegou até nós seria o conjunto das cópias dos seus pensamentos exatamente como surgiram em sua cabeça e nos permitiria desvelar o âmago do seu ser? Considerando que ele “encenava” algum papel em suas cartas, não seria o caso de elevá-las ao mesmo patamar de suas obras ficcionais e reconhecer seu valor literário?

Púchkin era consciente do significado que sua correspondência com outros escritores possuía. No dia 19 de julho de 1831, após a morte do poeta A. A. Diélvig, ele escreveu ao compositor M. L. Iákovlev: “Outro dia revi as cartas de Diélvig em minha casa; pode ser que com o tempo possamos publicá-las. Ela [a viúva, Sófia Mikháilovna] tem as minhas cartas para ele? Nós as reuniríamos”.⁵ Púchkin via essas cartas não apenas como uma correspondência entre dois amigos, mas entre dois poetas.

Durante o período de exílio, entre 1820 e 1826, privado da possibilidade de comunicação pessoal com amigos, as cartas constituíam o único meio de contato entre estes e de obter informações sobre o impacto de suas obras em São Petersburgo. A correspondência substituiu a conversa oral de que ele tanto precisava, embora, pouco tempo antes, em 1819, tivesse afirmado que não gostava de escrever cartas, pois “a linguagem e a voz já mal são suficientes para nossos pensamentos – e a pena é tão estúpida, tão lenta – a escrita não pode substituir a conversa”.⁶ Para a sorte de seus pesquisadores, foi justamente o exílio que não deixou escolha para Púchkin, e nas suas cartas temos registros do processo criativo de suas obras, do seu envolvimento com as publicações e o desenvolvimento de suas visões sobre literatura e crítica. Nessa época, o irmão

4 *Ibid.*, p. VI.

5 Iákovlev, 1962c, p. 52. Todas as traduções de citações extraídas de edições russas, salvo quando indicados os tradutores, são de nossa autoria.

6 Em carta a N. I. Krivtsov, entre julho e agosto de 1819 (PÚCHKIN, 1962b, p. 15).

mais novo, Liev, além de se tornar o encarregado por cuidar de suas publicações, tornou-se uma espécie de “garoto de recados literários”. Púchkin enviava a ele longas cartas repletas de perguntas sobre publicações de amigos e sobre a recepção de suas obras:

Escreva-me notícias literárias; E o meu “Ruslan”? não está à venda? a censura não o banuiu? deixe-me saber... Se Slionin⁷ o comprou, onde está o dinheiro? e eu preciso dele. [...] E o “Prisioneiro”? [...] E Jukóvski, por que ele não me escreve? Você visita Karamzin? Responda a todas as minhas perguntas, se puder – e rápido.⁸

O romance em versos *Evguêni Oniéguin* também começou a ser escrito durante o exílio. Escrito entre 1823 e 1830, os capítulos do romance foram publicados em fascículos entre 1825 e 1832. Por ter sido uma obra cuja escrita ocupou um longo período de sua vida, é uma daquelas às quais o autor mais se refere em suas cartas.

A primeira menção do poeta sobre *Oniéguin* é de uma carta a Viázemski, de 4 de novembro de 1823, já deixando claro o seu projeto de transição da poesia para a prosa e também a influência byroniana: “Agora eu não estou escrevendo um romance, mas um romance em versos, uma diferença diabólica. Algo como “Don Juan” – não há nada para pensar sobre a publicação; escrevo desleixadamente”.⁹ Em 16 de novembro de 1823, em uma carta a Diélvig, Púchkin se refere à obra como um poema no qual “ele tagarela até não poder mais”,¹⁰ ante-

7 I. V. Slionin foi editor do almanaque literário *Poliárnaia Zvezdá* [Estrela Polar] entre 1823 e 1825. O almanaque foi publicado entre 1822 e 1825 e, além de Slionin, teve como editores K. F. Ryléiev e A. A. Bestújev.

8 Em carta a L. S. Púchkin, de 21 de julho de 1822. Um trecho no fim da carta, em francês, é destinado à irmã mais velha, Olga Serguêievna Púchkina (PÚCHKIN, 1962b, p. 44). As obras mencionadas são os poemas narrativos *Ruslan e Liudmila* (1820) e *O Prisioneiro do Cáucaso* (1822). Vassíli Andréievitch Jukóvski e Nikolai Mikháilovitch Karamzin eram importantes escritores da época, membros da sociedade literária *Arzamás* ou *Sociedade Arzamás de pessoas desconhecidas*, assim como Púchkin. Seus membros, também chamados de *karamzinistas*, faziam frente ao conservadorismo linguístico pregado pelos *arcaístas*, membros da sociedade literária *Conversas entre os amantes da palavra russa*, fundada por Aleksandr Semiónovitch Chichkov

9 Púchkin, 1962b, p. 77.

10 *Ibid.*, p. 79.

cipando a estrutura digressiva de *Oniéguin*, na qual o narrador é o personagem principal, que interrompe a história de Oniéguin, Tatiana e Liênski, para se dirigir ao leitor e convidá-lo a refletir ironicamente sobre a construção de seu romance ou simplesmente se perder em suas divagações. Mais tarde, entre maio e junho de 1825, em uma carta para A. A. Bestújev, Púchkin o aconselhou a fazer o mesmo em suas obras: “O romance requer tagarelismo. Expresse tudo claramente”.¹¹ Em 30 de novembro do mesmo ano, Púchkin envia outra carta a Bestújev com mais conselhos: “[...] pegue um romance inteiro – e escreva-o com toda a liberdade de uma conversa ou de uma carta”.¹² Tais conselhos nos revelam tanto a concepção de Púchkin de como deveria ser a linguagem da prosa romanesca como a linguagem do gênero epistolar: livre.

Entre janeiro e fevereiro de 1824, Púchkin destacou sua satisfação com *Oniéguin* em uma carta para seu irmão: “Talvez eu lhe envie trechos de *Oniéguin*, essa é a minha melhor obra. Não acredite em N. Raiévski, que a reprova – ele esperava romantismo de mim, mas encontrou sátira e cinismo”.¹³ N. N. Raiévski e outros como Bestújev e K. F. Rylêiev, que esperavam o mesmo pathos lírico dos poemas anteriores de Púchkin, como *O prisioneiro do Cáucaso*, surpreenderam-se com o tom prosaico do primeiro capítulo de *Oniéguin*, que descreve causticamente a sociedade de São Petersburgo. Tal característica foi destacada também no prefácio para a primeira edição do primeiro capítulo de *Oniéguin*, no qual se autodenomina um escritor satírico: “Mas permita-nos chamar a atenção dos leitores para virtudes raras em um *escritor satírico*: a ausência de uma personalidade ofensiva e a observação de decência rigorosa em uma descrição cômica dos costumes”.¹⁴ Em 9 de março de 1825, Bestújev envia por carta suas impressões sobre *Oniéguin* e o compara com a sátira byroniana, como se esta fosse um modelo que Púchkin devesse seguir:

11 Ibid., p. 160.

12 Ibid., p. 217.

13 Ibid., p. 90.

14 apud Lótman, 1995, p. 546.

[...] você pegou a sociedade petersburguense, mas não a penetrou. Leia Byron; ele, sem conhecer nossa Petersburgo, descreveu-a de maneira semelhante – no que se referia ao conhecimento profundo das pessoas. Com ele, até mesmo a conversa fiada fingida esconde observações filosóficas, e não há nada a dizer sobre a sátira. [...] E quão perversa e fresca é a sátira dele! Não pense, porém, que não gosto do seu *Oniéguin*, pelo contrário.¹⁵

A resposta de Púchkin, de 24 de março de 1825, nos revela uma mudança de posição do poeta, que passou a negar qualquer intenção satírica e até mesmo a influência de *Don Juan*:

Sua carta é muito inteligente, mas ainda assim você está errado, ainda assim você está olhando para “Oniéguin” do ponto de vista errado, ainda assim é o meu melhor trabalho. Você compara o primeiro capítulo com “Don Juan”. – Ninguém respeita “Don Juan” mais do que eu (os cinco primeiros cantos, não li os outros), mas não tem nada em comum com “Oniéguin”. Você fala sobre a sátira do inglês Byron e compara com a minha, e exige o mesmo de mim! Não, minha alma, você está querendo muito. Onde está minha *sátira*? não há menção dela em “Evguêni Oniéguin”. A marginal estremeceria para mim se eu tratasse de sátira.¹⁶ A própria palavra *satírico* não deveria estar no prefácio. Aguarde mais cantos [...]. O primeiro canto é apenas uma introdução rápida, e estou satisfeito com ele (o que muito raramente acontece comigo). Concluo assim nossa polêmica.¹⁷

Tal mudança de posição é aberta a interpretações: teria sido somente uma prudência de Púchkin em não assumir a sátira por medo da censura tsarista ou realmente uma mudança na visão do autor sobre sua própria obra? O mesmo tom descritivo-satírico do primeiro capítulo não se mantém estável durante o romance inteiro. A visão de Púchkin sobre sua própria obra foi se alterando ao longo dos sete anos de sua escrita e, provavelmente, suas visões sobre sátira e humor também foram se alterando em consonância com as discussões estéticas

15 Carta para Púchkin presente no Tomo 13 da *Coletânea completa das obras, 1837-1937: Em 16 tomos* (1937, p. 149).

16 Púchkin se refere à marginal do palácio em São Petersburgo, onde está localizado o Palácio de Inverno. Trata-se de uma alusão à censura tsarista.

17 Púchkin, 1962b, pp. 143-4.

que estavam sendo levantadas na época, como podemos ver em uma passagem do diário de Küchelbecker, que contrapõe o satírico ao humorista:

[...] o satírico-sarcástico se limita a um sentimento de indignação, raiva. O humorista é exatamente o oposto: ele está aberto a todos os sentimentos, mas não é escravo deles, – não são eles que o dominam, mas ele que os domina, joga com eles [...]. O humorista se diverte com eles e até às suas custas.¹⁸

Longe de representar a realidade unilateralmente, *Oniéguin* é uma obra que se destaca por constantes e dinâmicas transições de tons e imagens, na qual o narrador não revela abertamente se ri ou chora por seus personagens.

Em *Oniéguin*, Púchkin omitiu algumas estrofes e as substituiu por reticências, o que divide alguns estudiosos sobre quais teriam sido suas razões. Alguns acreditam que tenha sido por motivos estéticos, nos moldes do fragmento literário do romantismo alemão; uns, por políticos; e outros, por ambos. Mas há um consenso de que, por temor à censura, Púchkin retirou um capítulo inteiro sobre uma viagem do seu protagonista pela Rússia, por abordar muitos aspectos negativos da realidade russa. Mas ainda no momento da publicação do primeiro capítulo, a partir das dificuldades financeiras relatadas em uma carta de 20 de dezembro de 1824 ao irmão, podemos entender que pelo menos as estrofes omitidas desse capítulo tenham sido eliminadas apenas para facilitar o aval da censura: “Por Cristo e Deus, peço que tire “*Oniéguin*” da censura o quanto antes – que ela se dane –, preciso de dinheiro. Não barganhe versos por muito tempo – corte, rasgue, rasgue todas as 54 estrofes se for preciso, mas dinheiro, pelo amor de Deus, dinheiro!”¹⁹ O tema do dinheiro era frequente em suas cartas. Em carta a Viázemski, de 8 de março de 1824, ele explicou que escrevia para ele mesmo e que só publicava pelo dinheiro.²⁰

18 Küchelbecker, 1979, pp. 95-6.

19 Púchkin, 1962b, p. 128.

20 *Ibid.*, p. 92.

Além dessas reflexões que os registros das cartas de Púchkin sobre sua principal obra nos permitem desenvolver, por meio delas também temos acesso a alguns desenhos do poeta. Um exemplo é um esboço para uma primeira ilustração de *Oniéguin*, enviado ao irmão, no início de novembro de 1824, para que este encontrasse “um lápis mais habilidoso” que reproduzisse a mesma cena e os pontos destacados nos mesmos locais determinados por ele:



Figura 1 - Autorretrato com Oniéguin na margem do rio Nievá (1824):

Fonte: http://www.museumpushkin.ru/kulturno-prosvetitel'skie-programmy/ekskursii/tematicheskie-ekskursii/tematicheskaya-ekskursiya-evgenij_onegin_roman_russkoj_zhizni_i_avtorskoj_sudby.html. Acesso em: 01 set. 2021.

Abaixo do desenho, há as seguintes indicações: “1 bonito [o poeta-narrador, alter ego de Púchkin, à esquerda] - 2 deve estar apoiado no granito [Oniéguin, à direita. As palavras “apoiado no granito” estão sublinhadas, como se vê na imagem], 3 barco, 4 fortaleza, de Pedro e Paulo”.²¹ Tal desenho é a ilustração das estrofes XLVII e XLVIII do primeiro capítulo de *Oniéguin*:

[...] Como, no estio, na hora em que já / É transparente e luminoso / O céu à noite no Nievá / [...] Lembrado um romance distante / Lembrados os amores idos - / Como, sensíveis, descontraídos, / O ar da noite benevolente / Nós o sorvíamos em silêncio! / Como da cela²² a um bosque denso / Se leva um preso ainda dormente, / Nos guiava um sonho em mansuetude / Ao limiar da juventude / [...] Cheia a alma de um desgosto vivo, / E apoiado sobre o granito, / Quedava Eugênio pensativo; [...] Só um barco, os remos em vaivém, / Singrava o rio, as águas calmas, / E vinha nos encher as almas [...].²³

Nas estrofes anteriores a essas, Púchkin, ao mesmo tempo em que se distancia do romance, apresentando-o como ficção, ao colocá-lo ao lado de *Ruslan e Liudmila* (1820), insere o leitor e seu herói no mesmo espaço temporal: “[...] Amigos de Ruslan e Liudmila! / Apresento-vos [...] / o preclaro herói do meu romance: / Eugênio Oniéguin, meu bom amigo, / dado ao mundo nas margens do Nevá, / onde igualmente o meu leitor quicá / tenha nascido [...]”.²⁴ Púchkin conduz a atenção do leitor para a linha instável que separa o textual e extratextual. Seu poeta-narrador não é apenas o portador do discurso narrativo, mas também um personagem direto, que não só apresenta Oniéguin como seu amigo, como compartilha com ele a angústia das lembranças de uma juventude perdida. De acordo com o estruturalista Iúri Lótman,²⁵ um dos maiores puchkinistas do século XX, o texto e o mundo extratextual em *Oniéguin*

21 Púchkin, 1962b, p. 118. Um dos principais símbolos de São Petersburgo e seu monumento mais antigo, inaugurado em 1703, mesmo ano da fundação da cidade. Dentro da fortaleza, situada nas margens do rio Nievá, há uma prisão que funcionou desde o início do século XVIII até o início dos anos 1920.

22 Possivelmente uma alusão à prisão localizada na Fortaleza de Pedro e Paulo.

23 Púchkin, 2019, pp. 63-5. Trad. de Alípio Correia Franca Neto e Elena Vássina.

24 Estrofe II do 1º capítulo. PÚCHKIN, 2016, p. 18. Trad. de Nina Guerra e Felipe Guerra.

25 1995, p. 474.

estão conectados em uma constante reflexão mútua, ressoam interpelações a críticos, amigos de Púchkin, e até mesmo a representação de um deles no romance, Viázemski, em uma passagem com a personagem Tatiana: “Viázemski sentou-se um dia ao lado dela / Na sala aborrecida de uma tia”.²⁶

Por essas e outras razões, já é um consenso entre muitos estudiosos que esse poeta-narrador projeta a imagem direta de Púchkin. No entanto, olhando para o desenho, surge a pergunta: por que Púchkin teria desenhado seus cachos tão mais longos do que costumava usar? Tal figura lembra muito mais a descrição de outro personagem, que só aparece no segundo capítulo, escrito em 1823: “[...] Vladímir Liênski, o nome, aliás, / [...] um exegeta / De ideias de Kant, além de poeta. / Trazia das névoas da Alemanha / Sonhos de amor à liberdade, [...] E sobre os ombros cachos pretos [...]”.²⁷ De acordo com nota dos tradutores Alípio Correia de Franca Neto e Elena Vássina para a edição citada, os jovens que pregavam os ideais de liberdade costumavam usar os cabelos longos na época. O corte de Liênski era uma contraposição ao do seu antípoda, Oniéguin, com seu cabelo curto, típico de um dândi. Ainda de acordo com Lótman,²⁸ a antítese entre o cético Oniéguin e ingênuo Liênski representa a antítese entre a vida e a literatura, prosa e poesia. De um lado, estilo lírico, subjetivo e perifrástico na figura de Liênski; e, de outro, o estilo prosaico, objetivo e simples na figura de Oniéguin. Mas uma imagem complementa a outra para simbolizar a união do verso e da prosa no romance: “[...] Ficaram amigos. A pedra e a onda, / o gelo e a chama, o verso e a prosa / não são assim tão dissemelhantes”.²⁹ Atribui-se a imagem de Liênski ao Púchkin mais jovem, mais “lírico”, e a de Oniéguin, a uma marca de amadurecimento e ceticismo pós-exílio. No romance que justamente marca sua transição do verso para a prosa, Púchkin mata o ideal de sua juventude

26 Estrofe XLIX do 7º capítulo. Ibid., p. 163.

27 Estrofe VI do 2º capítulo. PÚCHKIN, 2019, p. 87. Trad. de Alípio Correia Franca Neto e Elena Vássina.

28 1995, p. 591.

29 Estrofe XIII do 2º capítulo. PÚCHKIN, 2016, pp. 48-9. Trad. de Nina Guerra e Felipe Guerra.

junto com Liênski, no fatídico duelo com Oniéguin³⁰ - o triunfo da prosa. Após o duelo, o poeta-narrador se despede da “primavera de sua vida” e prenuncia a despedida da poesia e a chegada da prosa: “[...] a idade tende-me à severa prosa, / nega a rima travessa e sinuosa / [...] Será mesmo verdade, vou perguntando, / que a primavera da minha vida, / sem figura elegíaca, está perdida? / [...] Que vou fazer trinta anos de idade?”³¹ Portanto, no referido desenho, Púchkin provavelmente desenhou seu poeta-narrador mais semelhante a Liênski propositalmente, para marcar uma contraposição a Oniéguin e se distanciar de sua imagem pessoal. No entanto, o artista escolhido para fazer a ilustração fez algo diferente (fig. 2, p.78).

A gravura de E. Gueitman, realizada a partir de desenho de A. Notbek, foi publicada na revista *Niévskii Almanakh* em 1829. Além dos cachos do poeta-narrador terem sido aparados, ele se transformou nitidamente na imagem de Púchkin. Mas o que mais o irritou foi o fato de eles terem sido retratados de costas para a Fortaleza de Pedro e Paulo, e não ligeiramente virados para ela, como no seu esboço. À gravura, Púchkin dedicou um epigrama, que não chegou a ser publicado em vida: “[...] Com a bunda apoiada no granito / Está o próprio Aleksandr Serguêitch Púchkin / Com o monsieur Oniéguin. / Não se dignando a olhar / Para a fortaleza de poder fatal, / Ele orgulhosamente dá as costas”³².

Além dessas polêmicas às quais nos levaram os desenhos registrados nas cartas de Púchkin, em muitas delas o autor não faz mistério e revela claramente quais foram suas inspirações para determinadas histórias ou personagens. Por exemplo, na carta a D. M. Schwartz, de 9 de dezembro de 1824, ainda durante o exílio em Mikháilovskoie, Púchkin descreve seu cotidiano na aldeia e revela qual era o “protótipo” da babá de Tatiana, heroína de *Oniéguin*:

30 Em 1837, Púchkin veio a morrer da mesma forma que matou seu personagem, em um duelo, com o barão francês George-Charles D’Anthès.

31 Estrofes XLIII e XLIV do 6º capítulo. PÚCHKIN, 2016, pp. 140-1. Trad. de Nina Guerra e Felipe Guerra.

32 Púchkin, 1959, p. 582.



Figura 2 – Púchkin e Oniéguin. Gravura de E. Gueitman a partir do desenho de A. Notbek (1829).
Fonte: *storiia russkoi literatury: V 10 t. / AN SSSR. Institut russkoi literatury (Púchkinskii dom). T. VI. Literatura 1820-1830-x godov. Moskva; Leningrad: Izdatel'stvo AN SSSR, 1953, p. 245. Disponível em: <http://feb-web.ru/feb/irl/il0/il6/il6-159-.htm#%245>. Acesso em: 01 set. 2021.*

[...] Há poucos vizinhos ao meu redor, conheço apenas uma família e raramente a vejo – o dia todo ando a cavalo – à noite, ouço os contos da minha babá, o original da babá de Tatiana; acho que você a viu uma vez, ela é minha única amiga – e apenas com ela não sinto tédio.³³

Talvez a relação de Púchkin com a babá nos ajude a compreender a semelhança entre este e sua personagem, Tatiana. Tendo sido criado no meio aristocrata, com uma educação europeizante e francófona, somente com a babá, Arina Rodiónovna Iákovleva, Púchkin conheceu as lendas do folclore russo, a língua russa falada pelos camponeses. Uma das evidências disso para os biógrafos foi uma carta enviada ao irmão na primeira metade de novembro de 1824, também sobre seu cotidiano em Mikháilovskoie: “[...] à noite ouço contos de fadas – e compenso as deficiências da minha maldita criação. Que delícia são esses contos de fadas! Cada um é um poema!”³⁴

As cartas dessa época revelam uma certa solidão social e literária de Púchkin. E o poeta frequentemente se decepcionava com a qualidade da crítica literária na Rússia. No entanto, quanto mais insatisfeito Púchkin ficava, mais era impelido a escrever as que ele denominou “anticríticas”, réplicas para corrigir “opiniões errôneas”. Trocar críticas e reflexões sobre obras era uma prática muito comum no círculo de escritores próximos a Púchkin, como pudemos ver no exemplo anterior da carta de Bestújev e a resposta do poeta. Ao passo que, na ficção, Púchkin é extremamente reticente e deixa muitas questões em aberto, na correspondência, ele fala abertamente sobre suas intenções e muitas vezes explica algumas “inconsistências” apontadas pelos colegas. Muitas vezes, o poeta respondia críticas publicadas em revistas em cartas diretamente para seus autores, mas sabendo que elas não seriam lidas somente por seus destinatários e que provavelmente seriam lidas em voz alta em salões literários. Tal hábito fez com que os artigos funcionassem como réplicas de uma conversa, exercendo a mesma função que a correspondência. Um exemplo é um artigo de Viázemski, publicado na *Syn Otiéchestva*,

33 Púchkin, 1962b, p. 127.

34 Ibid., p. 119.

em 1822, sobre *O Prisioneiro do Cáucaso*, elogiando-o, mas também listando algumas críticas sobre o caráter do herói, a inconclusibilidade do poema etc. Púchkin escreve uma carta resposta e nos revela um dos seus princípios estéticos – o de não expressar tudo:

Você diz, minha alma, que ele é um filho da mãe porque ele não sofre pela circassiana [...]; o pensamento sobre ela teve que tomar posse de sua alma e se unir a todos os seus pensamentos – sem dúvida – não pode ser de outra forma; não é necessário expressar tudo – esse é o segredo do entretenimento.³⁵

Há outra crítica de Viázemski, mas desta vez enviada por carta, sobre uma “contradição” num trecho da carta de Tatiana enviada a Oniéguin. Viázemski aponta uma inconsistência no fato de que ela se refere ao protagonista como um antissocial que se sente enfastiado na erma aldeia, escrevendo o seguinte: “Uma pessoa antissocial não deve ficar entediada por estar em uma aldeia deserta [...]. É uma contradição!”³⁶ Eis a resposta de Púchkin:

Eu respondo a sua crítica: um antissocial não é um misantropo, isto é, aquele que odeia as pessoas, mas aquele que foge delas. Oniéguin é antissocial com seus vizinhos da aldeia; Tânia acredita que a razão para isso é que no deserto, na aldeia, tudo é enfadonho para ele [...]. Se, no entanto, o significado não for totalmente preciso, então há ainda mais verdade na carta; uma carta de uma mulher, aliás, de 17 anos, e também apaixonada!³⁷

Oniéguin recebeu duras críticas na imprensa contemporânea e em cartas alheias. Entre os pontos atacados pelos críticos, estavam as digressões, a falta de ação e a combinação de palavras coloquiais e arcaicas. Uma crítica marcante é a de Bulgárin, publicada nos números 35 e 39 de 1830 do jornal *Siévernaia Ptchelá*³⁸ sobre o sétimo capítulo: “A princípio,

35 Ibid., p. 62.

36 Carta para Púchkin presente no Tomo 13 da *Coletânea completa das obras, 1837-1937: Em 16 tomos* (1937, p. 117-118).

37 Púchkin, 1962b, p. 123.

38 *Siévernaia Ptchelá* [Abelha do Norte] foi um jornal político e literário russo publicado em São Petersburgo entre 1825 e 1864, fundado por Bulgárin e Grietch.

pensávamos que fosse uma forma de mistificação, simplesmente uma piada ou uma paródia. [...] Não há uma única ideia, uma única expressão de sentimento, uma única descrição digna de atenção neste insolente sétimo capítulo!”.³⁹ Em 28 de novembro de 1830, Púchkin fez uma alusão a essa crítica em uma introdução que havia preparado para o capítulo que seria originalmente o oitavo, sobre a viagem de Oniéguin. Em uma nota de rodapé, respondeu-lhe com a simplicidade e precisão características de seu estilo: “Um poeta pode escrever sobre o objeto mais trivial. Não há necessidade de um crítico analisar o que o poeta escreve, mas como ele o descreve”.⁴⁰ Anteriormente, em carta a Pletnirov, por volta de 5 de maio de 1830, Púchkin perguntou: “a opinião da “Siévernaia Ptchelá” afetou o consumo de “Oniéguin”? Estou curioso”.⁴¹

A carta, que já havia cedido espaço para o testemunho do processo de criação das obras e desenvolvimento de questões literárias, passou também a ser lugar de polêmicas. Bulgárin acabou se tornando um de seus maiores rivais e representando tudo que Púchkin mais desprezava na literatura e na crítica: baixo nível teórico e um espírito comercial corrosivo. Entre maio e junho de 1825, em uma carta a Bestújev, Púchkin faz duras críticas ao seu artigo “Um olhar sobre a literatura russa ao longo de 1824 e início de 1825”, publicado no almanaque *Poliárnaia Zvezdá*, no qual escreve “temos crítica, mas não temos literatura”. Púchkin pergunta:

De onde você tirou isso? é justamente a crítica que nos falta. [...] O que você chama de crítica? “Viéstnik Evropy”⁴² e “Blagonamiérennyi”? As notícias bibliográficas de Grietch e Bulgárin? Seus artigos? [...] Não, falemos sua frase ao contrário: temos alguma literatura, mas nenhuma crítica. [...] A crítica de um só povo precedeu a literatura – a dos alemães.⁴³

39 apud Wolff, 1971, p. 273-274.

40 apud Wolff, 1971, p. 274.

41 Púchkin, 1962b, p. 330.

42 *Viéstnik Evropy* [Boletim da Europa] foi uma revista publicada em Moscou entre 1802 e 1830, editada por V. A. Jukóvski, N. M. Karamzin, P. P. Sumarokov e M. T. Katchenovski.

43 Púchkin, 1962b, p. 158-159.

O tema da crítica rendeu muitas cartas, ensaios e esboços de Púchkin. Sua correspondência está estreitamente conectada à prosa crítica, com uma afinidade problemática e estilística. Em seus artigos, Púchkin frequentemente copiava trechos inteiros de suas cartas, apenas ligeiramente modificados.⁴⁴ O estudo do diálogo entre Púchkin e seus contemporâneos, principalmente por meio das cartas, nos revela o estado embrionário da crítica literária russa. O poeta estava vitalmente interessado no desenvolvimento da prática de crítica no país, mas sua posição oscilava entre a “ausência de crítica” e “a crítica ainda não está madura”. A partir do que escreveu na carta sobre o artigo de Bestújev de 1825, fez uma resenha que não chegou a ser publicada, na qual reiterou seus questionamentos sobre a frase “nós temos crítica, mas não temos literatura”: “Temos crítica? Onde está ela, então? Onde estão nossos Addissons, La Harpes, Schlegels, Sismondi? O que analisamos?”.⁴⁵ Púchkin comenta ainda no artigo “Sobre a crítica das revistas”, publicado em 1830 na *Literaturnaia Gazeta*, que as raras obras da literatura russa nunca foram realmente apreciadas. E que a pretensa “crítica” se limita a “notas bibliográficas secas, observações satíricas, mais ou menos espirituosas, elogios amistosos e genéricos ou, simplesmente, transforma-se em uma correspondência doméstica entre o editor e os colaboradores, revisor etc.”.⁴⁶ Entretanto, em outro artigo inacabado da mesma época, intitulado “Prática de reflexão sobre algumas acusações não literárias” (1830), Púchkin reformulou seus pensamentos e demonstrou ainda ter esperança no desenvolvimento da crítica, dizendo que as análises e veredictos das revistas contemporâneas eram suficientes para a literatura que tinham e que a crítica apenas ainda não havia amadurecido: “Ainda não precisamos de Schlegels, nem mesmo de La Harpes. Desprezar a crítica apenas porque ela ainda está em sua infância é desprezar a literatura jovem porque ela ainda não amadureceu. Seria injusto.”.⁴⁷

44 Semenکو, 1962, p. 402.

45 Púchkin, 1962a, p. 262.

46 Ibid., p. 33.

47 Ibid., p. 325.

Por conta das divergências das visões de Púchkin e dos editores das revistas contemporâneas a ele sobre a crítica, durante anos o poeta manifestou o desejo de fundar a sua própria. Entre os vários motivos que dificultavam a concretização desse desejo estavam não só as dificuldades que a censura tsarista lhe impunha, mas também a preguiça:

É hora de despacharmos Bulgárin, e “Blagomiérennyi”, e Polevoi, nosso amigo. Agora não estou disposto a isso, mas por Deus, algum dia vou começar uma revista [...].⁴⁸

O fato é que precisamos tomar posse de uma revista e reinar despoticamente e autocraticamente. Somos preguiçosos demais para traduzir, copiar, anunciar etc. etc. [...].⁴⁹

Se eu não fosse preguiçoso, se não estivesse noivo, e não fosse gentil demais, mas pudesse ler e escrever, escreveria uma resenha literária toda semana – mas não tenho paciência, nem raiva, nem tempo, nem vontade.⁵⁰

Enquanto não se decidia, Púchkin estimulava colegas do seu círculo progressista a se manifestarem publicando artigos e criando revistas de posição contrária à crítica reacionária e unilateral:

Em vez de um almanaque, não deveríamos começar uma revista como a “Edinburgh Review”? Precisamos de uma voz de crítica verdadeira; Quem, senão você, deve tomar a opinião geral nas mãos e dar à nossa literatura uma direção nova e verdadeira? Até agora, além de você, não temos críticas. Muitos (inclusive eu) lhe devem muito; você me livrou da unilateralidade nas opiniões literárias, e a unilateralidade é a destruição do pensamento. Se você concordasse em colocar suas conversas no papel, seria de grande benefício para a literatura russa: o que você acha?⁵¹

Em 1832, Púchkin finalmente pede a permissão do tsar Nikolai I para editar um jornal político, o *Dnievnik*.⁵² para acabar com o monopólio de Bulgárin e Grietch. Em carta a Pogodin,

48 Carta a Viázemski, de 27 de maio de 1826. PÚCHKIN, 1962b, p. 232.

49 Carta a Viázemski, de 9 de novembro de 1826. PÚCHKIN, 1962b, p. 244.

50 Carta a Pletnirov, de 13 de janeiro de 1831. PÚCHKIN, 1962c, p. 12).

51 Carta a P. A. Katiénin, enviada na primeira metade de fevereiro de 1826. PÚCHKIN, 1962b, p. 225

52 *Dnievnik* [Diário].

de setembro de 1832, Púchkin diz que, no jornal, “[...] a parte política é oficialmente insignificante; a parte literária é essencialmente insignificante; [...] eu queria destruir o monopólio e consegui. O resto pouco me interessa. Meu jornal será um pouco pior do que a *Siévernaia Ptchelá*. Não pretendo agradar ao público”.⁵³ No entanto, o aval definitivo do tsar Nikolai I não foi recebido e Púchkin se desanimou com o projeto. Depois, em 1836, Púchkin consegue a permissão do tsar para editar uma nova revista, *Sovremiennik*.⁵⁴

Na carta, datada de 31 de dezembro de 1835, com o pedido a Aleksandr Benckendorff, chefe da polícia secreta e encarregado da comunicação entre o poeta e o tsar, Púchkin explicita o caráter puramente literário das publicações: “gostaria de publicar quatro volumes de artigos puramente literários (como contos, poemas etc.), históricos, acadêmicos e também análises críticas da literatura russa e estrangeira”.⁵⁵ Em carta ao mecenas P. V. Naschokin, amigo próximo de Púchkin, de 27 de maio de 1836, o poeta expressa plena satisfação com o periódico: “Eu mesmo estou começando a amá-lo e, provavelmente, vou me ocupar dele ativamente”.⁵⁶ Se a raiva de Púchkin por Bulgárin serviu de estímulo de vencer sua preguiça de ter sua própria revista, então, os puchkinistas devem agradecer ao jornalista.

As críticas, muitas vezes hostis, aborreciam o poeta. No entanto, foram essas críticas mais hostis que estimularam Púchkin a refletir incessantemente sobre suas obras e ser cada vez mais experimental em sua escrita. Em uma via de mão dupla, tanto a literatura como a crítica literária russas se desenvolveram nesses debates. E o exame das cartas de Púchkin nos permite reconstituir essa complexa rede de conexões intertextuais tanto com a obra do poeta quanto com a

53 Púchkin, 1962c, p. 108.

54 A revista *Sovremiennik* [O Contemporâneo] foi publicada entre 1836 e 1866. Autores como Nikolai Gógol, V. A. Jukóvski, P. A. Viázemski, F. I. Tiútchev, V. F. Odóievski foram publicados em seus números. Púchkin passou cerca de 10 meses no cargo de editor-chefe. Depois de sua morte, em 29 de janeiro de 1837, o cargo foi assumido por Pletniiov.

55 Púchkin, 1962c, p. 266.

56 *Ibid.*, p. 295.

prática epistolar e crítica de seus correspondentes. As cartas são a principal fonte de estudo da história de sua vida, seu processo criativo, sua relação com a sua própria obra e suas concepções estéticas. Integradas, compõem um texto sincrético que combina literatura, crítica e vida.

Referências bibliográficas

ANDRADE, H. F. Cronologia da vida e da obra de A. S. Púchkin. In: ANDRADE, H. F. et al. (org.). *Caderno de Literatura e Cultura Russa: Dossiê Púchkin*. Ateliê Editorial: São Paulo, 2004, p. 119-134.

GUIMARÃES, J. C. *Contrapontos: notas sobre a correspondência no modernismo*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004.

KÜCHELBECKER, V. K. *Putechestvie. Dnievnik. Stati*. [Viagens. Diário. Artigos]. Ed. N. V. Korolieva et al. Leningrad: Naúka, 1979.

LOTMAN, I. *Púchkin. Biográfia Pissátelia. Statí i zamiétki, 1960-1990; "Evguênii Oniéguin": Kommentárii*. [Púchkin. Biografia do escritor. Artigos e notas, 1960-1990; "Evguêni Oniéguin: Comentários"]. Sankt Peterburg: Iskusstvo, 1995.

MODZALIÉVSKI, B. L. Predislovie [Prefácio]. In: PÚCHKIN, A. S. *Písma* [Cartas]. T. 1. Písma, 1815-1825. Edição e notas de B. L. Modzaliévski. Moskva; Leningrad: Gossudarstvennoie izdatelstvo, 1926, p. III–XLVIII.

PÚCHKIN, A. S. *Eugénio Onéguin: Romance em Verso*. Trad. Nina Guerra e Felipe Guerra. Lisboa: Relógio D'Água, 2016.

PÚCHKIN, A. S. *Eugénio Onéguin: Um Romance em Versos*. Tradução de Alípio Correia de Franca Neto e Elena Vássina. Edição bilíngue. Cotia: Ateliê Editorial, 2019.

PÚCHKIN, A. S. *Polnoie sobranie sotchinienii, 1837-1937: V 16 tomakh. T. 13. Perepiska, 1815-1827* [Coletânea completa das obras, 1837-1937: Em 16 tomos. T. 13. Correspondência, 1815-182. Editado por BLAGÓI, D. D. Moskva; Leningrad: Izdatelstvo AN SSSR, 1937.

- PÚCHKIN, A. S. *Sobránie sotchiniénii v 10 tomákh. Tom 2. Stikhotvoriénia 1823-1836*. [Coletânea de obras em 10 tomos. Tomo 2. Poesia 1823-1836]. Moscou: GIKHL, 1959.
- PÚCHKIN, A. S. *Sobranie sotchinienii v 10 tomakh. Tom 6. Kritika i publitsistika* [Coletânea de obras em 10 tomos. Tomo 6. Crítica e jornalismo]. Editado por BLAGÓI, D. D. et al. Moscou: GIKHL, 1962a.
- PÚCHKIN, A. S. *Sobranie sotchinienii v 10 tomakh. Tom 9. Pis'ma 1815-1830* [Coletânea de obras em 10 tomos. Tomo 9. Cartas 1815-1830]. Editado por BLAGÓI, D. D. et al. Moscou: GIKHL, 1962b.
- PÚCHKIN, A. S. *Sobranie sotchinienii v 10 tomakh. Tom 10. Pis'ma 1831-1837* [Coletânea de obras em 10 tomos. Tomo 10. Cartas 1830-1837]. Editado por BLAGÓI, D. D. et al. Moscou: GIKHL, 1962c.
- PÚCHKIN, A. S. *Sotchinieniia Púchkina. Perepiska* [Obras de Púchkin. Correspondência]. T. II. Ed. V. I. Saitov. Sankt Peterburg: Tip. Imper. akad. Naúk, 1908.
- SEMENKO, I. *Pis'ma Púchkina* [Cartas de Púchkin]. In: PÚCHKIN, A. S. *Sobranie sotchinienii v 10 tomakh. Tom 9. Pis'ma 1815-1830* [Obras reunidas em 10 tomos. Tomo 9. Cartas 1815-1830]. Editado por BLAGÓI, D. D. et al. Moscou: GIKHL, 1962, p. 389-407.
- TOMACHÉVSKI, V. *Púchkin*. Moskva-Leningrad: Akademiia Nauk SSSR, 1961.
- TYNIÁNOV, I. N. *Arkhaisty i novatory* [Arcaístas e inovadores]. Leningrad: Priboi, 1929.
- WOLFF, T. *Pushkin on literature*. London: Methuen & Co, 1971.



REVISTA DE LITERATURA E CULTURA RUSSA

Poética histórica entre Rússia e Ocidente: por um modelo não linear de história da literatura e de ontologia social

Historical Poetics between Russia and the West: Toward a Non-Linear Model of Literary History and Social Ontology

Autor: Ilya Kliger
New York University, New York, New York, United States
Edição: RUS, Vol. 14. Nº 25
Publicação: Novembro de 2023
Recebido em: 19/09/2023
Aceito em: 02/11/2023

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2023.216103>

KLIGER, Ilya.
Poética histórica entre Rússia e Ocidente: por um modelo não linear de história da literatura e de ontologia social
RUS, São Paulo, v. 14, n. 25, pp. 69-114, 2023.



Poética histórica entre Rússia e Ocidente: por um modelo não linear de história da literatura e de ontologia social¹

Ilya Kliger*

Resumo: Este ensaio explora o modo pelo qual a persistência de formas literárias na história foi abordada pela tradição russa da Poética Histórica (Aleksandr Vesselóvski, Viktor Jirmúnski, Mikhail Bakhtin, Formalismo Russo) e dentro de certa vertente do marxismo ocidental (Georg Lukács, Walter Benjamin, Fredric Jameson). A discussão é, em parte, descritiva e, em parte, programática: trata-se de uma reconstrução que não pretende fazer totalmente justiça a nenhum desses pensadores em particular, mas que busca delinear um campo, cujas várias inflexões produzem perspectivas e pontos de ênfase complementares. O foco é na problemática central do paradigma: uma tentativa de construir uma história universal das formas literárias em sua relação com as condições sociais – e modo – de sua produção com base em certo entendimento da vitalidade do passado e da mobilidade no presente.

Abstract: This essay explores the manner in which the persistence of literary forms in history has been addressed by the Russian tradition of Historical Poetics (Alexander Veselovsky, Viktor Zhirmunsky, Mikhail Bakhtin, Russian Formalism) and within a certain strain of Western Marxism (Georg Lukács, Walter Benjamin, Fredric Jameson). The discussion is in part descriptive and in part programmatic: a reconstruction that does not pretend to do full justice to any one of these thinkers independently but strives to outline a field, the various inflections of which produce complementary perspectives and points of emphasis. The focus is on the central problematic of the paradigm: an attempt to construct a universal history of literary forms in their relation to the social conditions – and modes – of their production on the basis of a certain understanding of the past's vitality and mobility in the present.

Palavras-Chave: Poética histórica; Teoria literária marxista; Persistência das formas
Keywords: Historical poetics; Marxist literary theory; Persistence of forms

* New York University. Department of Russian and Slavic Studies. Professor Associado. Especialista em romance russo do século XIX, teoria do romance, teoria literária e relação entre filosofia e literatura. ik32@nyu.edu

Cerca de 50 anos atrás, no contexto de um horizonte teórico fortemente distinto, Hans Robert Jauss buscou responder de forma decisiva a questão: “com qual finalidade e com que direito alguém pode hoje – ou ainda – estudar história da literatura?”² Seu ensaio “A história da literatura como desafio para teoria da literatura” registrou a crise das abordagens históricas no estudo da literatura. As desacreditadas teleologias históricas universais e nacionalistas; os historicismos positivistas, incapazes de conectar passado e presente, essencialmente um *Toposforschung* a-histórico, pareceram ser todos insuficientes: insuficientemente históricos, insuficientemente inclusivos, insuficientemente afinados com as especificidades do discurso propriamente literário. Jauss tenta superar a crescente “lacuna entre as considerações históricas e estéticas sobre a literatura”³ ao acompanhar e tender para outras trajetórias do marxismo ocidental e da teoria da literatura do Formalismo Russo. Entre o ponto em que a teoria marxista abandona a noção unilateral de causalidade base-superestrutura, deixando pelo caminho seu viés representacionista, e aquele em que a teoria formalista pode abandonar o

1 Este artigo foi inicialmente publicado na Revista *Poetics Today*. 38 (3), p. 453–483, 2017. Agradeço a Jessica Merrill, Boris Maslov e Harsha Ram pelos valiosos comentários à versão anterior deste ensaio. Agradeço também a Nasser Zakariya por muitas discussões relacionadas ao tema.

2 JAUSS, Hans Robert. *Literary History as a Challenge to Literary Theory*. In: *Toward an Aesthetic of Reception*. Translated by Timothy Bahti. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982, p. 45.

3 *Ibidem*, p. 9.

projeto de uma análise puramente imanente da literariedade, é possível encontrar uma síntese. A síntese prevê a história da literatura como uma história do impacto ativo da literatura sobre o “comportamento social de seus leitores”,⁴ mudando as formas pelas quais o mundo social é experienciado, questionando instituições e convenções dominantes e em última análise contribuindo, ao lado de outras artes e forças sociais, para a “emancipação da humanidade de seus laços naturais, religiosos e sociais”.⁵

Os dilemas enfrentados por Jauss – como navegar entre a necessidade de dar conta tanto da interrelação histórica (universal) quanto da especificidade (histórica); como evitar o formalismo a-histórico, por um lado, e o determinismo e o representacionismo histórico, por outro – parecem estar ainda conosco. A maioria dos paradigmas teóricos literários que emergiram depois desse diagnóstico continuaram a se aliar a uma das duas abordagens unilaterais que ele critica. Assim, embora o trabalho dentro do paradigma contextualista dominante, moldado originalmente pelo New Historicism, continue a focar o meio cultural imediato em detrimento da vida de formas em *longue durée*, do outro lado do espectro, dentro do subcampo da Literatura Mundial, surge uma concepção de história que supera radicalmente as abordagens históricas universais mais tradicionais em termos de amplitude e abstração (por exemplo, Dimock).⁶ De forma semelhante, enquanto o Novo Formalismo e a “Leitura de superfície” buscam trazer nossa atenção de volta para a “superfície textual e linguística da obra”,⁷ defendendo noções evidentemente metafísicas como “o texto em si”, a “linguagem em si”, “o padrão em si”, “apenas uma leitura” etc.,⁸ o trabalho mais inclinado

4 Ibidem, p. 39.

5 Ibidem, p. 45.

6 DIMOCK, Wai Chee. *Through Other Continents: American Literature Across Deep Time*. Princeton: Princeton University Press, 2007.

7 BOGEL, Frederic. *New Formalist Criticism: Theory and Practice*. New York: Palgrave Macmillan, 2013, p. 185.

8 BEST, Stephen; MARCUS, Sharon Marcus. Surface Reading: An Introduction. *Representations*, vol. 108, nº. 1, p. 1-21, Fall 2009.

socialmente do Formalismo Quantitativo permanece comprometido com algo como a causalidade base-superestrutura e o representacionismo (por exemplo, Heuser'LeKhac).⁹

Enquanto isso, quando se trata do problema da relação entre literatura e história, um rico e relevante campo de investigação permanece amplamente *hors d'usage*. É este campo – denominado de “poética histórica” por seu fundador Aleksandr Vesselóvski – que eu gostaria de introduzir na presente discussão. Lançando no último quarto do século XIX, esse paradigma continuou a gerar *insights* teóricos durante o século XX, recrutando, ou ao mesmo trazendo para sua órbita intelectual, figuras proeminentes dos estudos literários soviéticos, como Viktor Jirmúnski, membro da ala petersburguesa do Formalismo Russo (a chamada OPOIAZ), Olga Freidenberg, Mikhail Bakhtin e Iúri Lótman. Para ser breve, irei me concentrar em três episódios da história dessa abordagem: a hipótese inaugural do próprio Vesselóvski, o trabalho histórico-literário da OPOIAZ, e os escritos finais de Bakhtin sobre gênero. Colocarei lado a lado com esses episódios três figuras da tradição marxista ocidental – Georg Lukács, Walter Benjamin e Fredric Jameson – alinhavando as explorações destes sobre a história social das formas culturais com as preocupações mais propriamente literárias dos teóricos russos. Embora conexões histórico-intelectuais mais ou menos diretas entre as figuras mencionadas sejam abundantes, seja dentro ou entre as tradições, buscarei não naturalizar a seleção particular e a combinação em que esse ensaio se baseia. Este tampouco será um exercício de estabelecimento de “similaridades” e “diferenças” ou de determinação de “pontos fortes” e “pontos fracos” das várias posições em análise. Em vez disso, o ensaio focará um conjunto de afinidades eletivas, explorando as formas pelas quais esses dois paradigmas podem, por meio de interrogações mútuas, esclarecer as metodologias e desafios de um e de outro. Com isso em mente, enfatizarei algumas ten-

9 HEUSER, Ryan; LE-KHAC, Long. A Quantitative Literary History of 2,958 Nineteenth-Century British Novels: The Semantic Cohort Method. In: *Stanford Literary Lab, Pamphlet 4*, 2012.

dências dentro dos vastos e multifacetados corpos de trabalho em detrimento de outros; e, ao fazê-lo, irei me concentrar na convergência mais do que na diferença.

Portanto, espero que a discussão a seguir seja em parte descritiva, em parte programática: uma reconstrução que não pretenda fazer inteiramente justiça a nenhum desses pensadores independentemente, mas que busque delinear um campo, cujas várias inflexões produzem perspectivas e pontos de ênfase complementares. Meu foco aqui é naquilo que considero ser a problemática central do paradigma: uma tentativa de construir uma história universal das formas literárias em relação com as condições – e modos – sociais de sua produção, com base em um certo entendimento da vitalidade persistente do passado e da mobilidade no presente. Veremos que os significados e valências dessa visão de persistência podem se alterar de formas significativas, assim como seu alcance: desde o argumento histórico-literário de que fórmulas antigas e personagens-tipo são reusados em novos contextos, até amplos argumentos sociológicos sobre o lugar e a função da literatura na sociedade e na própria história universal. Espero que acompanhar essas permutações no significado de “persistência” traga ainda outras vantagens, ao revelar os delineamentos de um projeto triplo de Poética Histórica, como é aqui compreendido. Este projeto envolverá: 1) dar uma resposta ao fato do *status* autônomo da literatura moderna, ao reconectá-lo paradoxalmente, ou dialeticamente, a modos arcaicos de produção literária e, então, dar nova vida ao sentido de criação verbal como ato politicamente significativo; 2) entender o passado em um modo não historicista, como parte de uma história universal não linear e não progressiva, concebida como permeada por muitos efeitos duradouros e inflexões qualitativas; e 3) apoiar-se em uma complexa analogia histórica como um construto metodológico que ajude a compreender a ascensão e a queda da receptividade mútua de distintos momentos históricos (e histórico-literários).

Arte verbal: arcaica, subalterna e autônoma

Vesselóvski chega a questões de teoria literária a partir de um extensivo trabalho sobre o folclore e a literatura na Europa medieval e durante o Renascimento. Isso pode explicar, ao menos em parte, seu foco inaugural na persistência de formas como um problema central do estudo histórico-literário. Vesselóvski argumenta que novas criações literárias invariavelmente se apoiam e reutilizam antigos motivos, fórmulas e tipos de personagens. Isso não é menos verdade para obras modernas – que são publicadas, produzidas e “consumidas” individualmente e se apoiam explicitamente na invenção – do que para a literatura oral, composta por textos anônimos ou de autoria coletiva, que são transmitidos pela tradição. Assim, em uma de suas afirmações mais intencionalmente provocativas, Vesselóvski diz que “a mais fantástica intriga do romance moderno, se olharmos de perto e analisarmos suas partes constitutivas – pode ser reduzida a fórmulas simples, codificadas em mitos primordiais”.¹⁰ Em outro momento, a título de exemplo, Vesselóvski invoca o romance contemporâneo *In Reih und Glied*, de Friedrich Spielhagen, traduzido para o russo como *Odin v pole ne vojn*, argumentando que ele pode ser mais bem compreendido como uma reencarnação moderna do mito trágico de Prometeu.

De modo geral, os trabalhos teóricos de Vesselóvski de 1870 a 1890 sugerem que quando se trata da “criação verbal”, ao chegarmos na modernidade, seu período mais produtivo já havia acabado. O motivo para tanto tem a ver com a fragmentação da nossa vida social. Para Vesselóvski, “experimentamos coisas demais separadamente, por nossa própria conta”, “nossas demandas por sugestibilidade cresceram e se tornaram individuais e diversas”.¹¹ O resultado é que “grandes poetas”

10 VESELOVSKY, Aleksander. *Izbrannoe: Istoricheskaia poetika*. Edited by I.O. Shaitanov. St. Petersburg: Universitetskaia kniga, 2011, p. 130.

11 VESELOVSKY, Aleksander. From the Introduction to Historical Poetics: Questions and Answers. In: *Persistent Forms: Explorations in Historical Poetics*. Edited by Ilya Kliger and Boris Maslov, translated by Boris Maslov, 39-64. New York: Fordham University Press,

capazes de responder às necessidades de uma comunidade inteira aparecem com frequência cada vez menor. O *status* e a função da literatura diminuem na medida em que ela se torna uma atividade cada vez mais isolada, que atende a modas e gostos diversificados, orientados a grupos cada vez mais restritos, fundamentalmente a elites.¹² O que se perde no processo é a urgência da produção coletiva de significado face ao desafio coletivo: escassez, vulnerabilidade à natureza, desordem social.

Do lado oposto da produção artística, e como se fosse na outra ponta da história, Vesselóvski coloca o ritual, no qual a atividade verbal é centrada nas necessidades urgentes da comunidade:

[O] elemento mimético da ação [ritual] consiste em sua ligação próxima com os desejos e esperanças do homem primordial e sua fé de que uma recriação do estado desejado das coisas influencia sua realização. A catarse psicofísica da ação se ajusta às demandas reais da vida. O povo vivia da caça, preparava-se para a guerra, e, então, realizavam uma dança para a caça ou para a guerra, recriando mimeticamente aquilo que acontece na realidade com [projeções adicionais de] sucesso e confiança no êxito. Assim, em *A Canção de Rolando*, uma derrota se transforma no grito de guerra da consciência nacional. [...] A construção de nossos feitiços [russos] lança luz sobre o significado da ação mimética, ritual: no caso do feitiço, a fórmula contém ela mesma a ação mágica, o elemento de rezar para que se alcance o que se deseja. Enquanto isso, a parte [narrativa] épica [do feitiço] fala do fato de que em algum momento do passado essa coisa desejada foi trazida por um poder superior; então, que assim seja novamente.¹³

2016.2016, p. 62.

12 Isso não é, para Vesselóvski, um desenvolvimento exclusivamente recente. Ele trata nesses termos do final do Renascimento italiano em contraste com a era de Dante, Boccaccio e Petrarca, acusando esse período “escolástico” de tornar a literatura uma propriedade de poucos, retirando-a do domínio do interesse comum para a rarefeita atmosfera das atividades da elite. Ver: VESELOVSKY, Aleksander. Protivoretchiia italianskogo Vozrojdeniia. In: *Izbrannye stat'i*. Leningrad: Khudojestvennaia literature, 1939, p. 278. Para uma análise similar do sentimentalismo russo, ver: VESELOVSKI, “The Age of Sentimentality”. In: KLIGER, Ilya; MASLOV, Boris (orgs.) *Persistent Forms: Explorations in Historical Poetics*. New York: Fordham University Press, 2016, p. 265.

13 VESELOVSKY, Aleksander. *Istoritcheskaia poetika*. Edited by V.M. Zhirmunsky. Moscow:

De acordo com Vesselóvski, a arte verbal, em sua origem, desempenha um papel central no bem-estar e talvez até na própria sobrevivência do grupo social no qual ela surge. A criação verbal associada ao ritual é um ato simbólico realizado em uma escala sócio-ontológica. Vesselóvski insiste que o elemento representacional ou mimético dentro do ritual (“em algum momento do passado essa coisa desejada foi trazida por um poder superior”) está aqui subordinado ou subsumido ao performativo (“então, que assim seja novamente”). A “coisa” da arte verbal não é meramente mostrada, mas “desejada” e simbolicamente representada.

Além do ritual, Vesselóvski também concebe unidades mínimas de criação verbal em termos de resposta a uma necessidade social. No inacabado *Poética dos enredos*, ele define o motivo do enredo como “uma fórmula que responde, nos primeiros estágios da vida social, a questões que a natureza colocou em toda parte para os seres humanos, ou que fixa as impressões da realidade que parecem as mais vívidas, as mais importantes ou as mais propensas a se repetirem”.¹⁴ Subsequentemente, os produtos desses estágios iniciais da vida social passam a ser reciclados em criações posteriores e mais complexas, de modo que muito do que produzimos hoje pode ser compreendido como uma elaboração e uma recombinação de elementos que surgiram em nosso passado primordial: “Eu já tive a oportunidade de expressar a ideia de que nossa linguagem poética representa uma espécie de detrito; agora gostaria de acrescentar à linguagem [poética] as principais formas de criação poética”.¹⁵

A ênfase de Vesselóvski na persistência das formas, a despeito de óbvias descontinuidades entre a literatura moderna e a “criação verbal” tradicional foi atacada por muitos, inclusive por seu mais eminente seguidor soviético, Viktor Jirmúnski, que argumenta que a distinção entre os dois modos de produção literária é grande o suficiente para garantir diferentes

URSS, 2004, p. 208

¹⁴ Ibidem, p. 494.

¹⁵ Ibidem, p. 493-494.

abordagens metodológicas. Para fundamentar sua visão, Jirmúnski cita a famosa carta de Engels a Konrad Schmidt, de 1890, na qual ele se propõe demonstrar as consequências para a investigação filosófica da premissa de que “onde há divisão de trabalho em escala social há também independência mútua entre os diferentes setores do trabalho”.¹⁶ Estendendo essa linha de pensamento, Jirmúnski argumenta que a literatura moderna também deve ser considerada como um domínio “relativamente autônomo”, que está mais imediatamente preocupado com suas próprias questões (travando suas próprias batalhas no terreno da tradição literária e da ideologia) do que em responder a processos envolvidos na reprodução da vida. Jirmúnski cita Engels: “Aqui a economia não cria absolutamente nada de novo (*a novo*), mas determina a forma pela qual o material existente do pensamento é alterado e desenvolvido a seguir, e a maior parte disso também ocorre indiretamente, pois são os reflexos políticos, legais e morais que exercem a maior influência direta sobre a filosofia”.¹⁷

Com base nessas considerações, Jirmúnski conclui que uma mudança metodológica é necessária na medida em que passamos do estudo da épica oral ou do folclore para o estudo da produção literária moderna. O desenvolvimento de literaturas nacionais que acompanha o surgimento dos Estados-nação, o surgimento de autores com seus próprios estilos e visões de mundo individualizadas, a mobilização de influências literárias internacionais: para Jirmúnski, tudo isso indica que o método de Vesselóvski precisa ser alterado quando se trata de processos literários que surgem em um mundo estratificado em distintos domínios de produção. Jirmúnski trata diretamente da controversa afirmação de seu predecessor sobre as conexões entre o romance de Spieglhagen e a peça de Ésquilo. “O método criativo do escritor realista moderno”, diz Jirmúnski, envolve “observação direta da vida social de seu tempo”.¹⁸ Em consonância com o modo especificamente rea-

16 ENGELS, Friedrich. Karl Marx and Friedrich Engles, *Collected Works*, vol. 49 (*Engles 1890-1892*). New York: International Publishers, 2001, p. 58.

17 ZHIRMUNSKY, Viktor. 1979 *Sravnitel'noe literaturovedenie*. Leningrad: Nauka, 1979, p. 76.

18 *Ibidem*, p. 79.

lista da produção literária, o protagonista de Spielhagen pode ser melhor compreendido como uma versão generalizada, tipificada, de um ativista político fracassado no mundo contemporâneo (aqui, Ferdinand Lassalle). A ligação, através dos séculos, com Prometeu é, em última instância, enganosa.

Vindas de um admirador e adepto, essas objeções servem para destacar a peculiaridade das afirmações de Vesselóvski. Por outro lado, ele mesmo parece reconhecer uma clara fronteira entre as formas de funcionamento da “criação verbal” tradicional e a “literatura” moderna. Uma é predominantemente oral, coletiva e anônima, capaz de abarcar o grupo social em sua totalidade projetada, e responde diretamente às necessidades sócio-existenciais desse grupo: enfrentar a escassez, a ameaça e o desconhecido com um significado eficaz. O outro aparece impresso, é produzido e consumido individualmente e responde ao gosto de grupos diversos e não às necessidades do todo social. Ainda assim, Vesselóvski insiste que a fronteira é permeável e que, de fato, não há obra moderna que não se apoie em formulas arcaicas, que de certa forma continuam funcionando mesmo em circunstâncias profundamente diferentes. Vesselóvski trata aqui do trabalho de uma espécie de memória, em que “imagens antigas, ecos de imagens aparecem subitamente quando uma demanda poética popular surge em resposta a um chamado urgente dos tempos. É assim que lendas populares ressurgem; é assim que, na literatura, explicamos a renovação de alguns enredos, ao passo que outros parecem ser esquecidos”.¹⁹ Vesselóvski concebe essa memória como um repositório de imagens arcaicas, fórmulas poéticas, motivos e tipos de personagens: todos semiesquecidos, mas eternamente disponíveis, prontos para serem colocados de volta em uso quando as condições adequadas aparecerem. Esses elementos parecem preservar imaginários sociais arcaicos, modos de produção de sentido que se apoiam em uma visão da vida social primitiva, antes de sua elaboração pela divisão completa social do trabalho.

19 VESELOVSKI, 2016, p. 60.

Nesse ponto, então, temos de fazer uma escolha. Veremos, como muitos dos primeiros comentadores, esse aspecto da teoria de Vesselóvski como resultado do fato de que um medievalista tem poucos recursos para avaliar a literatura moderna?²⁰ Ou tentaremos dar sentido a essa aparente contradição em outros termos, mais favoráveis? A seguir gostaria de tentar essa última opção, fazendo um pequeno desvio por um debate que deve ser mais conhecido no contexto literário e histórico ocidental, que diz respeito ao controverso artigo de Fredric Jameson de 1986 sobre alegoria nacional. O paralelo pode parecer surpreendente à primeira vista, mas não custa muito para percebermos o fato de que em “A literatura do terceiro mundo na era do capitalismo multinacional”, Jameson opera com um conjunto de categorias cognatas, organizadas em torno de oposições geo-históricas entre individualismo fragmentado e sociabilidade holística. A famosa afirmação presente nesse artigo é de que, diferentemente das obras literárias (pós-modernas) do mundo capitalista desenvolvido, o terceiro mundo apresenta reiteradamente um imaginário social em que não é possível identificar uma separação clara entre a vida interior do indivíduo e os destinos políticos da comunidade. O libidinal e o social, o poético e o político, o biográfico e o histórico: essas divisões, que foram totalmente internalizadas pelos leitores da literatura do primeiro mundo, parecem estar ausentes, ou ao menos atenuadas, em textos do terceiro mundo.²¹

Críticos atacaram a posição de Jameson em diversos sentidos. A resposta paradigmática de Aijaz Ahmad, por exemplo, critica o pouco nuançado e insuficientemente marxista modelo dos três mundos, com o tratamento do nacionalismo colonial e pós-colonial como sendo por definição progressista, com a aparente redução de toda coletividade à ideia de nação, com a projeção de diferenças geopolíticas como “atraso” etc. O que interessa a nossos propósitos, contudo, é a instigante

20 Ver, por exemplo: ENGELGARDT, Boris. *Aleksandr Nikolaevich Veselovskii*. Petrograd: Kolos, 1924, p. 65-82.

21 JAMESON, Fredric. Third-World Literature in the Era of Multi-national Capitalism. *Social Text*, nº 15, p. 65-88, Autumn, 1986, p. 69.

observação que liga o argumento de Jameson nesse ensaio a suas afirmações anteriores sobre Lukács em *Marxismo e forma*. Ahmad cita Jameson: “Quando passados da [obra de arte característica de sociedades pré-industriais] à literatura da era industrial, tudo muda... uma espécie de dissolução do humano se estabelece... Pois o tempo inquestionavelmente ritualístico da vida no campo não existe mais; daqui para frente haverá uma separação entre público e privado...”²² Ao comentar essa passagem, Ahmad indica que “o que antes fora teorizado como diferença entre sociedades pré-industriais e industriais (a unidade entre público e privado em uma, a separação de ambos na outra) é agora transposto como uma diferença entre primeiro e terceiro mundo”.²³ Em outras palavras, a mudança dos romances biográficos ocidentais para textos que funcionam como alegorias de uma nação corresponde a um movimento paralelo da sociabilidade individualista moderna para outra que é arcaica, que ainda não foi afetada pela divisão social do trabalho. Nas condições anteriores, a literatura ocupa um domínio distinto do seu próprio, não relacionado (ou relacionado de forma altamente mediada) com a vida política da comunidade com um todo; nesse último caso, as obras literárias buscam, tal qual o mito e o ritual, ter uma implicação direta na própria existência sócio-política. O contra-argumento de Ahmad é que, considerando que “as formações de capitalismo atrasado são tão constituídas pela divisão de classes quanto as sociedades de países capitalistas avançados”, uma análise cultural adequada teria de conceber o todo social, assim como o texto literário, como altamente diferenciado, complexo e sobre-determinado.²⁴ Não se pode dizer que algum lugar do mundo – ainda mais um local que foi colônia – tenha evitado a divisão social do trabalho e a concomitante autonomização da literatura.

22 JAMESON, Fredric. *Marxism and Form: Twentieth-Century Dialectical Theories of Literature*. Princeton: Princeton University Press, 1971, p. 165-167; citado em: AHMAD, Aijaz. Jameson's Rhetoric of Otherness and the "National Allegory". In: *Theory: Classes, Nations, Literatures*. New York: Verso, 2008, p. 108.

23 Ibidem, p. 109.

24 Ibidem, p. 103.

Assim como a resposta de Jirmúnski esboça os riscos do “arcaísmo” de Vesselóvski, a crítica de Ahmad destaca um *pathos* crucial da teoria cultural de Jameson. Os dois buscadores do arcaico na modernidade – na contramão de suas próprias análises de que esse arcaico é irremediavelmente fragmentado – compartilham o senso de urgência de permanecerem fiéis à dimensão do literário (uma dada forma, obra, gênero) que fala diretamente aos destinos da comunidade. No caso de Jameson, há uma preocupação perene e explícita, uma vez que ele busca espaços – físicos, históricos e sociais – em que a totalidade ainda possa estar à espreita e nos quais uma obra literária possa ser elaborada mediante sua participação direta. Com Lukács, em *Marxismo e forma*, ele identifica tal espaço no passado antigo e em momentos de mudança histórica acelerada; mais de uma década depois, no texto sobre a alegoria nacional, ele o encontra no terceiro mundo; trinta anos mais tarde, em um artigo recente sobre *Vida e destino*, de Vassili Grossman, ele o identifica em uma única casa no meio da batalha de Stalingrado.²⁵ Todos esses locais (e outros como eles) são convocados para servirem de lembretes de uma afirmação básica de *Política do inconsciente*: “não parece ser um próximo passo muito difícil, se [...] vemos a literatura como uma forma mais frágil de mito ou um estágio posterior do ritual, concluirmos que, nesse sentido, toda literatura deve ser informada, ainda que debilmente, por aquilo que chamamos de inconsciente político, que toda literatura deve ser lida como mediação simbólica sobre o destino da comunidade”.²⁶

A afirmação do “fraco ritualismo” da literatura moderna adquire, então, em face da farta evidência em contrário, o *status* de uma espécie de ato simbólico: “algum tempo atrás essa coisa desejada [um senso de pertencimento a um coletivo] foi trazida por um poder superior [a História]; que assim seja novamente”. Em outras palavras, a afirmação da persistência do passado funciona não apenas como uma descrição, mas com uma reivindicação programática e metodológica: a de que é

25 JAMESON, Fredric. On Re-reading *Life and Fate*. *New Left Review* 95, p. 81-93, 2015.

26 JAMESON, Fredric. *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca: Cornell University Press, 1981, p. 70.

possível e desejável trazer à tona em obras literárias um nível de textualidade que confrontaria a urgência sócio-existencial direta e holisticamente, escapando, mesmo que do modo apenas provisório, o nível em que a divisão social do trabalho delineia para a atividade literária um campo distinto ao qual sua efetividade está confinada. Então, se para Jirmúnski e para Ahmad a participação da literatura na vida social está limitada à *inovação* no nível da superestrutura (daí o interesse deles nos modos pelos quais as obras respondem às tradições e ideologias dominantes de seu tempo), Vesselóvski e Jameson compreendem que a participação também é uma questão de *persistência*, que eles colocam no nível do texto no qual a criação verbal e a reprodução da vida como que “ainda não” passaram uma divisão decisiva (na qual a “literatura”, portanto, ainda não foi confinada à posição de superestrutura). Assim, ler o romance de Spielhagen ao modo de Jirmúnski, como um comentário generalizado, tipificado da vida de Ferdinand Lassalle, significa vê-lo como afirmação da não efetividade da ação política individual nas condições da divisão social do trabalho. Por outro lado, ler o romance como o ressurgimento do motivo da teomaquia de Prometeu significa realizar exatamente a operação oposta: afirmar a profunda interdependência entre o nível do individual (libidinal, interno etc.) e o nível da ontologia política, mobilizar um imaginário social que neutraliza a lógica a atomização.

A noção de comunidade imediata, contudo, não está apenas colocada aqui, mas é afirmada em uma situação em que parece ter sido superada, o que quer dizer que o valor metodológico dessa afirmativa pode ser compreendido em termos de uma espécie de dialética dentro da qual o que é superado dentro de uma maior complexidade também é preservado como um raio-X que nos permite ver através da complexidade em suas últimas instâncias. Em *O Inconsciente Político*, Jameson afirma:

Tal unificação elementar permaneceria puramente simbólica, uma mera ficção metodológica, se não fosse compreendido que a vida social é, em sua realidade fundamental, uma e indivisível, uma rede teia contínua, um processo único inconcebível e transindividual, no qual não há necessidade

de se inventar modos de ligar eventos da linguagem e levantes sociais e contradições econômicas, pois nesse nível eles nunca estiveram separados. O âmbito da separação, da fragmentação, a explosão de códigos e a multiplicidade de disciplinas é apenas a realidade da aparência: ela existe, com diria Hegel, não tanto *em si* quanto *para nós*, com a lógica básica e a lei fundamental de nossa vida cotidiana e experiência existencial no capitalismo tardio.²⁷

Em sua insistência estratégica no *status* de mito ou de ritual da literatura moderna, então, a metodologia da persistência se revela afinada com a bem estabelecida lógica segundo a qual a fragmentação da vida moderna é revelada como, em certo sentido, apenas aparente. A vida interna, o destino individual, perspectivismo, vontade criativa, de um lado; restrições objetivas, condições sociais, “o jeito do mundo”, a literatura como uma instituição autônoma, do outro: a fragmentação e a ruptura não são engadas, mas são, ao contrário, afirmadas precisamente como aparências que comandam. Sem uma perspectiva histórica profunda, contudo, essas aparências se tornariam fatos reais de pleno direito, leis naturais irreversíveis.

A história universal na “Grande Época”

Em um ensaio sobre “A crítica na história”, Jameson evoca a obra de Mikhail Bakhtin sobre Dostoiévski e Rabelais para argumentar em favor do oposto complementar da lógica delineada acima. Assim como é importante reconhecer além da aparência de fragmentação um processo social interconectado e íntegro, devemos também evitar a tentação de não levar a “aparência” suficientemente a sério, ao sugerir, como mesmo a crítica ao mito mais interessante tende a fazer, que essa integridade está imediatamente disponível e intacta. O que a obra de Bakhtin faz, de acordo com Jameson, é “estimular nosso senso de diferença histórica, e [...] nos ajudar a apreender de forma cada vez mais viva o que acontece quando o enredo cai na história, por assim dizer, e adentra os campos de força das sociedades modernas. Então, o que a crítica do mito deve estar

²⁷ Ibidem, p. 40.

nos dizendo não é que os escritores modernos recriam mitos, mas que eles gostariam de poder fazê-lo; e deve explicar as origens de tal desejo compensatório na própria estrutura da vida social moderna”.²⁸

É significativo para os propósitos deste ensaio que Jameson evoque um praticante consciente da Poética Histórica, Bakhtin, contra os abusos da crítica do mito. Mas antes de proceder à discussão dos desenvolvimentos que Bakhtin teria introduzido no paradigma, vale a pena nos determos em outra fonte constante para a visão de Jameson do holismo (persistência) e da fragmentação (a história propriamente dita), Georg Lukács. Afinal, sua *Teoria do Romance* pode ser considerada, e certamente o é para Jameson, o *locus classicus* da histórica dialética da forma em que a análise do gênero representativo da vida moderna, em que o acesso ao todo social é profundamente obscurecido, depende do estabelecimento de sua relação disjuntiva com o épico arcaico. Em relação ao que foi discutido anteriormente, pode-se dizer que o épico *persiste* dentro do romanesco como um elemento fundamental que dá forma e estabelece a natureza da relação entre texto literário e o mundo que o produz e, ao mesmo tempo, como lembrete de que a relação agora é radicalmente privada. O épico reflete para o romance uma imagem de suas próprias distorções formais-ontológicas (do romance), dotando-o, assim, de determinações concretas: “O romance é o épico de uma era em que a totalidade extensiva da vida não está mais diretamente dada, em que a imanência de significado da vida se tornou um problema, mas que ainda pensa em termos de totalidade”.²⁹ A totalidade permanece no horizonte; como o épico, o romance busca abarcar o todo social. Porém, esse todo é dado em um modo de ocultação. Agora ele precisa ser construído a partir de fragmentos, e a natureza construída do todo não pode ser, ela mesma, ocultada: “Todas as fissuras e rasgos que são

28 JAMESON, Fredric. Criticism in History. In: *Weapons of Criticism: Marxism in America and the Literary Tradition*. Edited by Normal Rudich, 31-50. Palo Alto: Ramparts Press, 1976, p. 40.

29 LUKÁCS, Georg. *Theory of the Novel: A Historico-Philosophical Essay on the Forms of Great Epic Literature*, translated by Anna Bostock. Cambridge, MA: MIT Press, 1996, p. 56.

inerentes da situação histórica devem ser incluídas no processo que dá forma e não pode nem deve ser disfarçado por meios composicionais”.³⁰ Em certo sentido, a única maneira pela qual sabemos que somos, de fato, confrontados por uma totalidade é pela referência a um inexistente estado de coisas. O todo (o romance) é dado ao não ser dado como todo (épico): essa é a dialética a forma, cuja designação privilegiada na *Teoria do Romance* é “ironia”.

Mais especificamente, a ironia em Lukács nomeia a situação na qual o todo social está disponível não imediatamente para si mesmo (como a recitação comunal da canção épica), mas para uma parte distinta e isolada de si (um determinado indivíduo, um autor). Tal conhecimento do todo é inevitavelmente parcial, perspectivo, pressupõe uma desunião essencial entre o sujeito e o mundo. A exposição de Lukács sobre a problemática da ironia procede em dois passos essenciais. Primeiro, temos o reconhecimento da necessidade de oposição entre o herói e o mundo. A unidade do romance – sua “forma interna” dialética – não é nada além do reconhecimento da necessidade de tal oposição. O segundo passo projeta a dualidade sujeito/mundo na relação entre o autor e a obra: “o sujeito que reconhece [esta dualidade entre herói e mundo] como tal é tão empírico, tão integrante do mundo exterior, está tão confinado em sua interioridade, quanto os personagens que se tornaram seus objetos”.³¹ Em outras palavras, o autor do romance se encontra na mesma situação de isolamento em relação ao mundo e sua percepção unilateral quanto o herói. Essa reduplicação engendra – de fato, em certo sentido, tem suas condições de possibilidade no – *status* autônomo da obra literária moderna, a consequência desse fato é que “a arte é apenas uma esfera entre muitas, e a própria desintegração e inadequação do mundo é a pré-condição para a existência da arte e sua tomada de consciência”.³²

30 Ibidem, p. 60.

31 Ibidem, p. 75.

32 Ibidem, p. 38.

A persistência do épico, então, assim como a persistência do mito na elaboração de Jameson da crítica dialética do mito, prenuncia os desafios finais do romance (a consciência da vida social como um todo significativo); a impossibilidade de alcançá-los (em um mundo sujeito a uma divisão radical do trabalho); e o persistente e utópico “desejo compensatório” de fazê-lo. Com efeito, o livro termina com uma reafirmação de tal desejo utópico, um gesto além do romance em direção à nova épica e ao novo mundo que daria a ela um selo de autenticidade. O nome dessa reafirmação aqui é “Dostoiévski”, que aparece no limite do livro como um prenúncio da nova forma, radicada num mundo que “teria ultrapassado nossa dupla [...] realidade social tanto quanto nós ultrapassamos o mundo da natureza”.³³ Para Lukács, “Dostoiévski não escreveu romances”.³⁴

O último Lukács não irá mais organizar seu pensamento sobre a literatura explicitamente em torno de designações genéricas de épica e romance, mas ele tampouco abandonará o que é mais essencial nessas categorias. O conceito de totalidade continuará a ser central. Agora, contudo, Lukács falará de verdadeiros realistas, como Diderot, Goethe, Balzac, Tolstói, Thomas Mann, que conseguem apreender – poética e concretamente – o todo social, considerado agora como algo alcançável e não pertencente a um passado idealizado (Homero) ou a um futuro utópico (Dostoiévski), mas que periodicamente, através da histórica, nos momentos em que alguma mudança fundamental em nosso modo coletivo de vida nos permite vislumbrar a totalidade concreta de nosso momento histórico. Na compreensão de Lukács, o engajamento apaixonado em questões mundanas é o pré-requisito para ser capaz de captar o funcionamento essencial do todo social na forma literária (especificamente agora, no romance realista). Suas figuras preferidas defendem certos valores e posições e lutam contra outras; a apreensão que elas têm do mundo é atravessada por *pathos*. Talvez seja surpreendente, embora talvez não

33 Ibidem, p. 152.

34 Ibidem, p. 152.

seja se lembrarmos de sua crítica à “atitude contemplativa” em *História e consciência de classe*, que a imparcialidade não seja uma posição epistemológica vantajosa.³⁵ “Realistas como Balzac e Tolstói, em sua colocação final de questões, sempre tomam como ponto de partida os problemas mais importantes e candentes da comunidade; o *pathos* deles como escritores é sempre estimulado pelos sofrimentos do povo que são os mais agudos daquele tempo”.³⁶

Lido em continuidade com *Teoria do romance*, as visões posteriores de Lukács sobre o realismo parecem ter sido informadas por um arcaísmo persistente: o que define o realismo genuíno é sua capacidade de levar a literatura, mesmo que momentaneamente, para fora da posição isolada e autônoma à qual ela tem sido forçada pela elaborada divisão social do trabalho no capitalismo. Daí a ênfase no engajamento pessoal dos realistas genuínos com as questões candentes da comunidade; tal envolvimento atravessado de *pathos* é, ele mesmo, um sinal de uma totalidade conquistada, na qual a antiga oposição eu-mundo e sua correspondente atitude de contemplação passiva já não se sustentam mais. Como o ritual de Vesselóvski antes dele e como os vislumbres de Jameson da comunidade concreta depois, “a participação militante na grande luta humana pela libertação” de Lukács³⁷ nos apresenta o que pode ser chamado de transmutação do arcaico, uma visão do contato direto entre a arte verbal, por um lado, e o destino comunal, por outro. Jameson comenta nessa linha em *Marxismo e forma*: “Portanto o ideal do concreto que estava inscrito em *Teoria do romance* como um desejo de restabelecer a narrativa épica permanece intacto em sua teoria posterior do realismo, na qual se verifica, no espírito de *História e consciência de classe*, e de fato, como a própria prática revolucionária, que ele

35 LUKÁCS, Georg. *History and Class Consciousness: Studies in Marxist Dialectics*, translated by Rodney Livingstone. Cambridge MA: MIT Press, 1976, p. 110-149. Ver também: Jameson (1986, p. 85): “A visão do alto é epistemologicamente incapacitante”.

36 LUKÁCS, Georg. *Studies in European Realism: A Sociological Survey of the Writings of Balzac, Stendhal, Zola, Tolstoy, Gorki and Others*. Translated by Edith Bone. London: Hillway Publishing Co., 1950, p. 12.

37 Ibidem, p. 64.

é dependente de momentos históricos privilegiados nos quais o acesso à sociedade como totalidade pode novamente ser de algum modo reinventado”.³⁸

Entre os muitos pontos que ligam Lukács a Bakhtin, dificilmente a preocupação com a totalidade viria em primeiro lugar.³⁹ Bakhtin é conhecido como defensor do pluralismo e dos significados não finalizáveis, alguém que vê a unidade com suspeita e chegou a desdenhar do compromisso intelectual mais apaixonado de Lukács, a dialética. Contudo, não há dúvida de que certa concepção de totalidade está em jogo em toda parte em Bakhtin, uma concepção que talvez esteja mais em consonância com Lukács quando se trata do modo como ambos compreenderam Dostoiévski. Correndo risco de cortejar com o escândalo, podemos afirmar que o Dostoiévski de Bakhtin também, como o de seu predecessor, “não escrevia romances”. Isso fica mais evidente na primeira edição de sua obra *Problemas da poética de Dostoiévski* (*Poblemi tvortchestva Dostoiévskogo*, 1929), na qual o romance tradicional é privativamente caracterizado com monológico, refletindo o desejo em seu desejo por uma perspectiva unificada uma “profunda característica estrutural da luta ideológica criativa dos tempos modernos”.⁴⁰ Se em prol da clareza falássemos através dos paradigmas, seria possível dizer categoricamente que o Dostoiévski de Bakhtin não atende a uma série de critérios lukacsianos fundamentais para o romance. Para começar, Dostoiévski não está preocupado com a problemática da busca solitária do herói por uma posição objetiva no mundo. Ele tampouco está interessado na biografia ou mesmo no fluxo do tempo. Por fim, e talvez mais importante, o Dostoiévski de Bakhtin não é, e não projeta, um autor suspenso entre soberania e ironia. Ao contrário, o autor recua para a posição de

38 JAMESON, 1971, p. 205.

39 Para uma descrição abrangente das relações entre esses dois pensadores, ver: TIHANOV, Galin. *The Master and the Slave: Lukács, Bakhtin and the Ideas of Their Time*. New York: Oxford University Press, 2000. Sobre a relação de Bakhtin e Lukács com Dostoiévski, em particular, ver p. 166-216.

40 BAKHTIN, Mikhail. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Edited and translated by Caryl Emerson. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984, p. 82.

“orquestrador” no meio de um coro polifônico de vozes que representam todas as posições ideológicas essenciais do momento. A autoria do romance de Dostoiévski é, em certo sentido, mais coletiva do que individual; e a posição de seu romance em relação ao mundo social nos é apresentada mais em termos de permeabilidade do que de separação rígida. É como se Dostoiévski deixasse as vozes sociais reais adentrarem seu mundo ficcional, e então as combinasse em um variegado “coro polifônico”.⁴¹ Assim, somos realmente confrontados com uma noção de totalidade, não no sentido de completude, integridade ou fechamento, mas como recusa de limitações e fronteiras fixas: entre indivíduos, linguagens e domínios sociais. A invocação especificamente do coro, ademais, aponta para uma consonância ainda maior com Lukács, precisamente na ligação triádica entre a transcendência da modernidade (ou seja, da fragmentação social e o dualismo sujeito-objeto em Lukács, do monologismo idealista em Bakhtin), a conquista de um novo (pós-)romance (Dostoiévski para ambos) e o retorno a formas arcaicas e totalizantes (o novo *épico*, o *coro* polifônico). Quando se trata do Dostoiévski de Bakhtin parecemos ser confrontados com textos que são modernos no nível do material (as múltiplas vozes do presente), mas “arcaicos” no nível da forma (a organização não hierárquica, coral, do material).

O interesse de Bakhtin pelo conceito de coro como forma de prática de produção de sentido coletiva e afim ao ritual, na qual não se faz distinção clara entre participante e observador, indivíduo e grupo, criação verbal e vida social, pode ser remontada à sua primeira obra sobre estética narrativa.⁴² Entre

41 Ibidem, p. 249-250. É possível dizer que a ironia, a forma interna do romance para Lukács, emerge na polifonia como dialeticamente internalizada e superada: internalizada na medida que a polifonia pressupõe uma relativização de todas as perspectivas, a limitação mútua entre elas; superada na medida em que não há mais uma perspectiva autoral única a ser subvertida.

42 BAKHTIN, Mikhail. Author and Hero in Aesthetic Activity. In: *Art and Answerability: Early Philosophical Essays* by M.M. Bakhtin. Edited by Michael Holquist and Vadim Liapunov, translated by Vadim Liapunov. Austin: University of Texas, 1995. A invocação do coro nas primeiras obras de Bakhtin sugere uma ligação com a compreensão de Vesselóvski da performance ritual sincrética; uma ligação que pode ser direta ou mediada pela obra do poeta e filósofo Viatcheslav Ivánov, cujos escritos sobre arte (e sobre Dostoiévski, em particular) costumavam apresentar uma preocupação nietzschiana com o coro e eram bem conheci-

as duas edições do livro sobre Dostoiévski, a figura do coro reemerge, em novo formato, com um nome diferente, com inflexões diferentes, mas ainda de modo ainda reconhecível, na obra sobre o carnaval e a literatura carnavalizada. De fato, na edição de 1963 de *Problemas da poética de Dostoiévski*, com seu capítulo adicional que desloca a discussão sobre o gênero “para o plano da poética histórica”,⁴³ transformam as tímidas sugestões arcaizantes do livro de 1929 em uma tentativa de radicar o romancista hiper-moderno na arraigada tradição de práticas coletivas pré-modernas. O que interessa Bakhtin no carnaval em particular é precisamente seu efeito totalizante: o apagamento das distinções de hierarquia, classe e idade; a eliminação da fronteira entre participante e público; a desconsideração das “leis, proibições e restrições que determinam a estrutura e a ordem da vida comum”; e, em última instância, a capacidade de romper os limites que separam os indivíduos de seus corpos. O que se consegue no carnaval é um coletivo único, que celebra a profunda “relatividade” de todas as formas organizadas de existência diante do eterno fluxo de criação e destruição, de vida e morte. Promovendo um “universalismo de tipo extremo”, “[o] carnaval é a forma que o milênio passado tinha de sentir o mundo como uma grande performance comunal. Esse sentido do mundo [libera] do medo, aproxima ao máximo o mundo da pessoa e as pessoas entre si’.⁴⁴ Ao mesmo tempo arcaico, de seu tempo e utópico, ele “é o lugar para se elaborar de forma concretamente sensória, meio real, meio interpretada, *um novo modo de relacionamento entre os indivíduos*”.⁴⁵

Não obstante, uma questão permanece: como é possível que práticas e formas arcaicas de ver o mundo encontrem espaço no romance moderno? Bakhtin tem consciência do problema e, nos anos que separam as duas edições do livro sobre Dostoiévski, desenvolve uma série de termos (conceitos?

dos por Bakhtin.

43 Ibidem, p. 105; grifos do original.

44 Ibidem, p. 160.

45 Ibidem, p. 123.

imagens?), das quais a mais proeminente para nossos propósitos é a “memória de gênero”, que parece retomar o cenário de Vesselóvski da lembrança, da busca por formas arcaicas que estão dormentes no inconsciente cultural.⁴⁶ O que Bakhtin oferece, contudo, é uma visão mais filosófica, mais amplamente ressonante da própria história, a qual não obstante é apenas embrionária, já que ela é tratada de forma mais concentrada em formulações elípticas e alusivas em seus cadernos de notas. Talvez o antecessor conceitual mais imediato do que aparece na segunda edição do livro sobre Dostoiévski como “memória de gênero” é a chamada “grande memória” ou “memória em grande escala” (*bolcháia pamiat*). Essa imagem, por sua vez, aparece ao lado de outras expressões como “grande experiência” (*bolchói ópit*), “grande corpo” (*bolchói tiélo*), “grande transformação” (*bolchói stanovlénie*), simplesmente como “grande” (*bolchói*) e talvez mais famosamente como “grande tempo” (*bolchói vrêmia*).⁴⁷ Uma passagem em particular contém uma série de observações evocativas com consequências significativas para nossa compreensão da Poética Histórica. O que está em jogo aqui, novamente, é um problema em Dostoiévski. A questão, em particular, é o problema da objetificação autorial do herói, as formas pelas quais a “imagem” do herói é sempre uma espécie de coisa. O problema central da arte de Dostoiévski, conforme ele foi formulado no livro de 1929, é como representar a própria subjetividade, a autoconsciência, algo que, por definição, é irrepresentável, justamente porque é o que representa. O conhecido argumento de Bakhtin é que Dostoiévski cria um novo tipo de herói romanesco, a

46 Busco explicar de forma mais detalhada o conceito de “memória de gênero” em “Sobre a ‘memória de gênero’ em Bakhtin” (In: KLIGER; MASLOV, 2016). Ver também a discussão do inconsciente cultural estratificado dentro do paradigma da Poética Histórica em Boris Maslov (*Pindar and the Emergence of Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015, p. 22-35).

47 Eikhenbaum apela para a distinção entre *bolchói* (grande) e *máloe* (pequeno) em seu ensaio “Mig soznániiia” (“Instante de consciência”): “Não sabemos as causas – ah, se ao menos pudéssemos descobrir uma única, mesmo que minúscula! O mundo todo se transfiguraria. Mas nós conhecemos e vemos apenas paralelos: lá – isto; aqui – aquilo. E relacionamos. Sabemos, sentimos que tudo é um só, que não há nada pequeno [*málogo*], acidental, separado, mas tudo é grande [*bolchói*] e regular [*zakonomiérno*]” Ver: EIKHENBAUM, Boris. Mig soznaniia. In: *Moi vremennik: khudojestvennaia proza i izbrannye stat'i 20-30-kh godov*. St. Petersburg: INAPRESS, 2001, p. 532.

imagem de uma pessoa que não é finalizável, que está eternamente rompendo os limites que lhe são impostos pelo mundo social circundante tanto quanto pelo arco geral do enredo.

A passagem do caderno de notas vira do avesso essa questão inicial. Em vez de investigar a situação paradoxal de um herói genuinamente livre dentro do artifício literário, Bakhtin parece perguntar agora qual concepção de mundo teria de corresponder ao herói genuinamente livre, totalmente consciente de si. Sua resposta parece ser que esse seria um mundo que se recusa a “coincidir consigo mesmo”, um mundo que seja, ele mesmo, “não fechado e não acabado”. Como tal, ele difere radicalmente do mundo em pequena escala das preocupações práticas imediatas, um mundo de “conhecimento reificado” (*oveschniaiuschee poznánie*),⁴⁸ manipulável, “utilitário”, “pragmático”, um mero “esquema para a atividade de interesse prático do ser humano”.⁴⁹ Por contraste com essa orientação moderna, cartesiana do conhecimento em direção ao domínio e a posse, “a grande experiência da humanidade” se abre para além da vida individual para os amplos espaços temporais do “todo”.⁵⁰ Essa experiência tem sido registrada em símbolos de mito e folclore, os “símbolos não oficiais da grande experiência do povo”.⁵¹ Bakhtin se debruça sobre o tipo de memória que é inerente a tal concepção do mundo:

Nele há uma memória que não tem fronteiras, uma memória que transcende e desaparece nas profundezas pré-humanas da matéria e da vida inorgânica, a experiência da vida de mundos e átomos. E para essa memória, a história da pessoa individual começa muito antes do despertar de sua consciência (de seu eu consciente). [...] Essa grande memória não é a memória do passado (no sentido temporal abstrato); nela o tempo é relativo. Aquilo que retorna eternamente e que é, ao mesmo tempo, irrevogável. O tempo não é aqui uma linha, mas a forma complexa de um corpo em ro

48 BAKHTIN, 1996, p. 74.

49 Ibidem, p. 77.

50 Ibidem.

51 Ibidem, p. 78.

tação. [...] Ao mesmo tempo, abertura e caráter não acabado [*nezaverchénnost*], a memória daquilo que não coincide consigo mesmo.⁵²

Vale observar que essa descrição da “grande memória”, que hoje podemos dizer que opera no nível do Antropoceno e além, difere significativamente dos pensamentos iniciais de Bakhtin sobre o tema propriamente da memória. Nos manuscritos filosóficos do início dos anos 1920, a memória aparecia em sua função mais pedestre de ordenação e produção de sentido do passado, e, como tal, como um dos princípios fundamentais do acabamento. O herói no texto clássico é apresentado como se já estivesse morto e estivesse sendo lembrado; é isso que significa produzir uma “imagem” esteticamente bem-sucedida de uma pessoa.⁵³ Em suas reflexões finais, contudo, a memória se torna justamente um marcador de não acabamento. Ela transborda e desindividualiza o sujeito, dotando-o, assim, de uma vida imprevisível e de final aberto: “Apenas a memória, e não o esquecimento, pode seguir adiante”, diz Bakhtin em uma passagem de sua dissertação sobre Rabelais. “A memória retorna para o começo e o renova. É claro que mesmo os termos “adiante” e “para trás”, em si mesmas, perdem nesse entendimento seu caráter absoluto e encerrado em si, revelando, ao contrário, por meio da interação, a natureza viva e paradoxal do movimento, estudado em interpretado de várias formas pela filosofia (de eleáticos a Bergson)”.⁵⁴

Ressoando tanto Bergson quanto Vesselóvski, essa noção de memória oscila entre o metafísico e a histórico-literário. Ela certamente sustenta uma noção de “memória de gênero” de acordo com a qual o produto de um autor individual no meio da cultura da modernidade pode ser tornar um veículo para que, no momento histórico da contemporaneidade, sejam introduzidas formas arcaicas de criação popular e coletiva, que, em Bakhtin, são associadas ao carnaval, ao folclore e ao mito não oficial. A memória do gênero inunda os objetos de arte

52 *Ibidem*, p. 77.

53 BAKHTIN, 1995, p. 107.

54 BAKHTIN, Mikhail. *Voprosy literatury i estetiki. Issledovaniia raznykh let*. Moscow: Khudozhestvennaia literature, 1975, p. 492.

individualizados, regimentados e autônomos da modernidade, produzindo o que pode parecer à primeira vista como uma literatura “ruim”, “de bulevar”, de mau gosto, sem forma, imperfeita e “não realista”. Essas são acusações que, de fato, foram feitas a Dostoiévski, mas que Bakhtin atribui ao estranho não pertencimento do romancista a seu tempo, sua não conformidade aos padrões estéticos da época. Considerar que os romances de Dostoiévski sejam “ruins” é, portanto, tratar como natural e absoluta o dilema histórico da arte autônoma (com seus corolários estético e ideológico: individualismo, perfeição formal ou composicional, refinamento estético), significa, em sua, assimilar toda criação verbal à “literatura”.

Lançando um olhar de volta aos breves comentários de Jameson sobre Bakhtin, podemos dizer que Dostoiévski serve aqui tanto como lembrete dessa natureza relativa e contingente de nossas afirmações sobre o lugar e a função da literatura na sociedade, quanto um vislumbre de uma possibilidade totalizante e utópica à luz da qual essas mesmas afirmações começam a aparecer como sintomáticas de uma forma privativa de organização social. Ademais, essa fusão das dimensões filosófica (Bergson, por exemplo) e histórico-literária (Vesselóvski) da memória – a serviço, como vimos, da duplicação da lógica do não acabamento do herói no romance de Dostoiévski no plano histórico – traz algo como uma visão da história universal à luz da qual podemos apreender a natureza da conexão de Dostoiévski com uma tradição carnavalesca muito mais antiga, que é tanto imemorial quanto algo que ressurge periodicamente.

Para começar, Bakhtin deixa claro que a “memória de gênero” não é, de forma alguma, equivalente à memória individual do autor biográfico. Tem importância secundária se o próprio Dostoiévski leu as obras representativas da linha genérica a que ele pertence. Em suas anotações para a reformulação do livro, Bakhtin tenta fazer uma descrição da lógica impessoal e inconsciente de transmissão implicada no conceito de memória de gênero:

“Telepatia” histórico-cultural, ou seja, a transmissão e recriação de pensamentos e complexos artísticos muito complicados (unidades orgânicas do pensamento filosófico e/ou artístico) através dos espaços e dos tempos sem qualquer contato real rastreável. O canto, a mais tênue extremidade de tal unidade orgânica basta para o desdobramento e recriação de um todo orgânico complexo, porque nesse fragmento insignificante estão preservadas as potencialidades do todo e as brechas da estrutura (um pedaço da hidra a partir da qual ela se desenvolve por inteiro, etc.).⁵⁵

Temos aqui uma imagem de conexão através do tempo histórico que é tanto tangencial quanto robusta. De fato, há um senso de uma espécie de conectividade universal, anárquica, uma grande visão da história que é, ela mesma, reminiscente do carnaval em sua ênfase no fluxo conjunto de diferentes identidades, na vitalidade e mutabilidade simultâneas das formas culturais. O que Bakhtin chama de “contato real” – o fundamento para a investigação filológica tradicional e crítica das fontes – é abandonado aqui, aparentemente como resíduo de uma concepção mecanicista ou analítica de identidade, como se fosse possível distinguir de uma vez por todas, parte a parte, um evento ou significado de outro. Dessa forma, em última instância tudo está conectado a tudo na história, e nos encontramos novamente no meio de uma aventura humana unificada, uma história universal schilleriana ou hegeliana, mas agora desprovidos de uma trajetória linear, de uma ordem cronológica estrita ou teleologia.

Como, então, à luz dessa imagem carnavalizada da história universal, podemos entender a ligação de Dostoiévski com o gênero helenístico da sátira menipeia assim como com as práticas dos festivais medievais e da Renascença? Primeiro, é importante apontar que, de acordo com a filosofia da história implícita de Bakhtin, não se pode dizer que a tradição genérica, da qual Dostoiévski é, em certo sentido, a culminação, seja anterior ao surgimento do próprio Dostoiévski; ao contrário, essa tradição é, em certo sentido, postulada de forma retroativa. Podemos dizer que Dostoiévski recupera um conjunto

55 BAKHTIN, Mikhail. *Sobranie sotchinenii v semi tomakh*. Moscow: lazyki slavianskikh kul'tur, vol. 6, 2002, p. 323.

de significados do passado, ele os resgata do esquecimento: “O gênero renasce e é renovado em cada novo estágio do desenvolvimento da literatura em cada obra individual de um determinado gênero”.⁵⁶ Além disso, “quanto mais um gênero se desenvolve, quanto mais complexa for sua forma, melhor e mais completamente ela faz lembrar seu passado”.⁵⁷ A relação entre presente e passado é, portanto, recíproca. Juntos, eles configuram o novo.

Em segundo lugar, o “evento” de Dostoiévski também pode ser compreendido à luz de certas condições determinadas, externas à história real do gênero. Em outras palavras, há algo na Rússia pós-emancipação que ressoa – por meio de uma tradição esboçada nos romances de Dostoiévski – o mundo helenístico, tão cronologicamente distante e, em termos de “contato” real”, altamente irrelevante. Vistos pelo prisma da história do gênero traçada por Bakhtin, os dois mundos se revelam homólogos. Bakhtin descreve o solo histórico em que o novo romance dostoiévskiano floresceu como uma “época em que [sob influência do desenvolvimento do capitalismo] formas de vida, princípios morais e crenças anteriores foram transformados em ‘cordões podres’ e a natureza antes oculta, ambivalente e inacabada do ser humano e do *pensamento* humano foi desnudada. Não apenas as pessoas e suas ações, mas até as *ideias* escaparam de seus ninhos hierárquicos fechados e começaram a colidir no contato familiar do diálogo ‘absoluto’ (isto é, completamente ilimitado)”.⁵⁸ Algo muito parecido foi dito antes sobre o período em que os antecessores involuntários de Dostoiévski, que ele desconhecia, criaram os gêneros sério-cômicos do final da Antiguidade.⁵⁹

A confusão das distinções e identidades; a quebra de uma imagem hierárquica e ordenada do mundo; a súbita permeabilidade das fronteiras sociais, geográficas e pessoais: tudo isso produz uma revelação radical dos desafios existenciais. A

56 BAKHTIN, 1984, p. 106.

57 Ibidem, p. 121.

58 Ibidem, p. 177.

59 Ibidem, p. 119.

ambivalência essencial do ritual carnavalesco ativa sua tendência de, por um lado, abraçar a insegurança e a relatividade profunda da vida nua e crua e, ao mesmo tempo, um movimento de se agarrar diante disso, uma performance e celebração de um corpo comunal (coral?), que morre perpetuamente e renasce eternamente. É apenas como parte desse corpo, e mesmo assim, como membro de um mundo social altamente estratificado e diferenciado, que uma pessoa poderá ter uma vida verdadeira.⁶⁰

No plano da história universal, então, encontramos novamente a possibilidade recorrente de uma visão totalizante, ou melhor, “congregadora”, o tipo de visão que o último Lukács considerava ser condição para a possibilidade de um realismo genuíno. Em ambos os casos, o todo, acessado em um momento de rápida mudança histórica, é caracterizado pela suspensão das mediações da divisão social do trabalho, uma apreensão do que, em última instância, está em jogo na história, e o desafio correspondente para o *status* autônomo da literatura. Contudo, se para Lukács a totalização é concebida como uma visão cognitivamente esclarecedora da tentativa do herói de refazer o mundo social à sua imagem e, portanto, a colocação em primeiro plano da ação de fazer história, para Bakhtin, o véu da história como tal é levantado quando deparamos com visões de encontros humanos no meio de uma vida desprovida de confortos, proteções e restrições de uma sociabilidade estável. O momento holístico/épico/realista em Lukács revela a essência criada pelo ser humano da história; sua contraparte coral/polifônica/carnavalesca em Bakhtin revela o cerne utópico da histórica como uma reunião humana alegre. Ambas as suspensões podem ser descritas, nos termos de Jameson, como momentos em que o reino da Liberdade é arrancado do

60 Em seu ensaio “Bakhtin, Joyce e o carnaval: por uma síntese do épico e do romance em Rabelais”, Galin Tihanov observa com discernimento que o conceito de carnaval serve para Bakhtin como “síntese da grande escala e da ‘ingenuidade’ do épico (uma condição essencial para a encenação do carnaval) com a natureza evasiva, flutuante, autoirônica e contraditória do romanesco. O épico nunca desaparece de fato do pensamento de Bakhtin; ele é sublimado no carnaval, onde está misturado e é ‘fertilizado’ pelo romanesco”. Ver: TIHANOV, Galin. Bakhtin, Joyce and Carnival: Towards the Synthesis of epic and novel in Rabelais. *Paragraph* 24.1, p. 66-83, 2001, p. 80.

reino da Necessidade.⁶¹ Assim, essas categorias são paradigmáticas, na medida em que elas não apenas nomeiam certas configurações formais que surgem em circunstâncias históricas específicas, mas também reproduzem a forma da história no nível da história da forma.

Uma arqueologia do movimento, ou a contemporaneidade como método

Ao voltarmos às contribuições do Formalismo Russo para a Poética Histórica, vale a pena nos determos brevemente no aparente estranhamento dessa empreitada. Os formalistas certamente não se consideram adeptos desse método. Além disso, eles reiteradamente enfatizaram a tese, em geral antagônica àquela contida na abordagem da Poética Histórica, da independência total da literatura em relação aos fenômenos sociais, históricos e psíquicos. O conceito fundamental de efeito poético como sendo de estranhamento,⁶² a visão do literário como sendo um “jogo com a realidade”⁶³ ou um “dirigida para a expressão”:⁶⁴ tudo isso confirma a posição solidamente autônoma da literatura (da arte) em relação à linguagem cotidiana e à vida. De acordo com essa concepção do objeto de investigação, os formalistas insistiram na necessidade de estabelecer uma ciência independente (ou uma disciplina acadêmica: *naúka*) para o estudo literário, com foco nos traços distintivos da literatura. Por fim, na culminação de suas atividades teóricas, eles desenvolveram um modelo sistêmico para a evolução literária e insistiram na necessidade de compreender o todo social como um sistema de sistemas semiautônomos, dos

61 JAMESON, 1981, p. 19.

62 SHKLOVSKY, Viktor. *Voskrechenie slova*. St. Petersburg: Sakolinskii Publishing House, 1914.

63 EIKHENBAUM, Boris. How Gogol's 'Overcoat' is Made. Trans Robert A. Maguire. *Gogol from the Twentieth Century*. Ed. Tobert A. Maguire. Princeton: Princeton University Press, 1974.

64 JAKOBSON, Roman. Futurism. *Language in Literature*, 28-33. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1987.

quais a literatura é um.⁶⁵ Em suma, de todos os teóricos considerados até aqui, os formalistas parecem apresentar a compreensão mais incisivamente “modernizante” da literatura.

Contudo, não é preciso procurar muito para descobrir que o trabalho da OPOIAZ tem claras linhas de continuidade com o paradigma em jogo aqui. Em primeiro lugar, o tema da autonomia literária não é tão simples como pode parecer à primeira vista. Em vez de uma afirmação obstinada do campo literário como sendo um domínio distinto dentro de uma modernidade estruturada pela divisão social do trabalho, encontramos uma dialética. O muito novo e o muito velho, o radicalmente moderno e o profundamente arcaico, o socialmente diferenciado e o imediato são, em certo sentido, considerados como ligados em uma unidade paradoxal. Começamos a ver isto já no seminal ensaio “A arte como procedimento” de Chklóvski, que dramatiza a confluência entre a separação da literatura do “cotidiano” e sua função essencial dentro dele. Na compreensão de Chklóvski, a literatura (e a arte moderna de modo mais amplo) deve afirmar sua diferença em relação ao mundo das noções convencionais precisamente para afetá-las. A arte estranha e, portanto, renova a “vida”. O *pathos* ético por trás desse esforço de ligar a arte de volta com aquilo contra o que ela está sendo definida é evidente em sua conhecida e, de fato, impressionante afirmação: “A automatização [ou seja, o falta de estranhamento] devora as coisas, as roupas, a mobília, nossas esposas e nosso medo da guerra”.⁶⁶ A separação da literatura em relação ao que é dado na existência cotidiana, ao seu caráter mecânico e convencional, é justamente o que a torna essencial para a vida.

Chklóvski apresenta uma primeira versão desse argumento em 1914, sob o título de “A ressurreição da palavra”. Aqui, a função ritual do estranhamento linguístico emerge de forma mais clara: “Assim, os selvagens costumam cantar em língua arcaica ou estrangeira, às vezes tão incompreensível que o

65 JAKOBSON, Roman. Problems in the Study of Language and Literature (with Jurij Tynjanov). *Language in Literature*, 47-49. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1987, p. 49.

66 SHKLOVSKY, 1914, p. 5.

cantor (mais exatamente o cantor principal) precisa traduzir e explicar ao coro e aos ouvintes o significado da complexa canção”.⁶⁷ A defesa de Chklóvski da poesia futurista está apoiada aqui em uma analogia das distorções da linguagem e dos objetos cotidianos (que se faz em prol da renovação) e a linguagem semi-compreensível do ritual arcaico. A linguagem futurista é a linguagem dos “selvagens”, uma linguagem que pretende ter impacto: não com um propósito prático – esse tipo de propósito é, de efeito, negado – mas como capaz de afetar uma transfiguração ontológica profunda.

O uso igualmente notável de anacronismo pode ser encontrado no ensaio de Eikhenbaum sobre “Leskov e a prosa contemporânea”. Assim como a poesia futurista é, em certo sentido, análoga ao ritual, a prosa contemporânea na descrição de Eikhenbaum revela uma orientação em direção à oralidade arcaica. A literatura impressa busca se renovar ao voltar-se para a palavra falada, ou melhor, para um tipo de escrita que representa a narração oral. A analogia no nível da forma literária corresponde a uma semelhança entre o momento pós-revolucionário na Rússia soviética e os primeiros dias da narração de histórias:

Vivemos em uma época de mudanças abruptas e retornos inesperados a séculos distantes, a tradições esquecidas, a questões que pareciam há muito resolvidas definitivamente para as pessoas do século XIX. Estamos, em grande medida, começando do começo; e nisso reside a força histórica de nosso tempo. Percebemos muitas coisas de forma diferente, inclusive a palavra. Nossa relação com a palavra se tornou mais concreta, mais sensível, mais fisiológica. Esquecemos da palavra em filmes, mas estamos muito mais atentos a ela no teatro, na literatura e no tablado [*na estrade*] [...] Assim, a “literatura” está retornando à “arte da palavra” [*k slovesnosti*], à narração e à narração de histórias.⁶⁸

Voltando ao início da história, sentimos inevitavelmente uma afinidade com outros inícios, e especialmente com o início enquanto tal, o primeiro momento em cuja perspectiva

67 SHKLOVSKY, Viktor. *Theory of Prose*, translated by Benjamin Sher. Normal, IL: Dalkey Archive Press, 1990, p. 217.

68 EIKHENBAUM, Boris. Leskov and Contemporary Prose. Translated by Martin P. Price. *Russian Literature Triquarterly* 11, p. 223, 1975.

(projetado retrospectivamente) tudo ainda está no futuro. Daí a maior concretude de nossa relação com a palavra, com o discurso, liberado da opressão da intriga (no romance do século XIX) ou da representação visual (filme). Em vez disso, a palavra literária passa a ser assimilada à performance pública, presumindo entre outras coisas um modelo de sociabilidade literária que contrasta nitidamente com as experiências privatizadas tanto de ler um romance quanto de assistir a um filme, aproximando-se, por sua vez, da experiência comunal da narração oral de histórias.

Assim, certa identidade paradoxal subsiste entre a diferenciação e o holismo (a literatura precisa se separar da, e estranhar a, vida para poder reproduzi-la ou perpetuá-la), inovação e persistência (a literatura escapa das garras do passado recente ao se agarrar em um passado mais distante e, o que é melhor, primordial), modernidade e arcaísmo. No que se refere às duas últimas dicotomias, vale voltar a coleção de Tiniánov de 1929, cujo título *Arcaístas e inovadores* (que ele pretendia chamar de *Inovadores-arcaístas*) destaca justamente a identidade em oposição entre os impulsos de renovação e recussão. Nas seções do livro dedicadas ao poeta futurista Velimir Khlébnikov, Tiniánov explica reiteradas vezes a natureza inovadora de sua obra fazendo referência a seu primitivismo arcaico: “Infantilismo, uma relação pagã, primordial, com a palavra, a ignorância em relação ao novo homem leva naturalmente ao paganismo como tema”.⁶⁹ Ou ainda: “a língua arcaica [de Khlébnikov] lançada sobre os dias atuais não a faz voltar ao passado, mas, ao trazer o antigo para próximo de nós, ela pinta [o presente] com cores especiais”.⁷⁰ Uma das características do arcaísmo de Khlébnikov consiste no fato de que ele não tratava a literatura como um sistema separado, que ele empregava os mesmos métodos ao tratar a “linguagem da poesia e a linguagem dos números, as conversas acidentais na rua e os eventos da história mundial, que, para ele, os métodos a revolução literária e das revoluções históricas eram

69 TYNIANOV, Yurii. *Arkhaisty i novatory*. Leningrad: Priboi, 1929, p. 588.

70 *Ibidem*, p. 561.

próximos”.⁷¹ As revoluções histórica e literária são igualadas diretamente e ambas estão ligadas em seu abrangente imediatismo do passado primordial.

Somos novamente confrontados por um imaginário social que, com ajuda das imagens do arcaico e do primitivo, projeta uma visão holística, e não diferenciada, da relação entre literatura e o que pode ser chamado de ontologia política, possibilitando, assim, uma recuperação de uma narrativa histórica universal que não precisa mais ser linear ou sequencial, mas, antes, que liga diversos momentos entre si por meio da categoria modal de renovação-revolução. Vimos versões disso no último Lukács e em Bakhtin, mas a forma assumida particularmente pela “historiologia” formalista evoca ainda mais fortemente uma outra figura proeminente do marxismo ocidental canônico. Esse modo de investigação historiográfica centrado na noção de solidariedade entre momentos de abertura histórica ressoa a filosofia da história desenvolvida no final dos anos 1930 por Walter Benjamin.

De forma semelhante às afirmações explicitamente historiográficas dos membros da OPOIAZ, a filosofia da história que subjaz a pesquisa de Benjamin sobre a cultura parisiense do século XIX é apresentada por uma polêmica explícita com o historicismo. Benjamin rejeita a ideia de que o historiador deve cultivar uma atitude impassível, “objetiva” em relação ao passado. Tal postura – que Lukács chama de “contemplativa” – finge que o pesquisador e seu objeto de análise sejam extraídos do processo histórico que realmente os conecta. Para Benjamin, a relação entre o historiador e o evento ou período histórico a ser explorado não pode ser assimilada a uma relação estática do tipo sujeito/objeto. Ao invés disso, os dois estão ligados por uma articulação mútua: o passado precisa ser compreendido como orientado para certo futuro, enquanto o presente se alinha com um certo passado em resposta à sua própria situação histórico-existencial: “Articular o passado historicamente não significa reconhecer ‘que ele realmente foi (Ranke). Significa se agarrar a uma memória que surge

71 Ibidem, p. 592.

num momento de perigo”.⁷² Assim abordado, o trabalho histórico adquire uma dimensão ativista em ao menos dois sentidos: ele percebe seus objetos como algo que em certo sentido persiste ativamente no presente; e percebe a si mesmo como um tipo de ação no presente. Esse tipo de ação que a investigação histórica pode ser é talvez melhor descrito como uma representação da vida – tanto presente como passada – não natural e não mítica. Isso é para dizer que, na compreensão de Benjamin, o conhecimento histórico precisa se afastar do fatalismo (também conhecido como teleologia), da noção de que o presente não pode ser outra coisa senão o que ele é. A aliança entre presente e passado pode, assim, ocorrer no terreno da possibilidade.

Nesse sentido, podemos dizer que o estudo histórico envolve um inevitável espelhamento: quando tratamos do passado como algo acabado, objetificado e naturalizado, postulamos essas características também para nós mesmos. Apenas se tratarmos o passado como aberto para o futuro utópico (o que significa, entre outras coisas, como dotado de índices futuros que não apontam para nós) podemos evitar que a história volte a colapsar em uma natureza intransigente. Podemos descrever as visões de Benjamin sobre a metodologia histórica como uma extensão para o domínio da filosofia da história da noção lukacsiana de reificação, isto é, um tipo específico de ilusão social, particularmente característico do capitalismo, em que tratamos processos e relações sociais como objetos prontos. A tarefa daqueles que pretendem estudar a história é “desreificá-la”, seja para aqueles que vieram antes de nós, seja para nós mesmos. Ao se concentrar na dimensão utópica do passado, bem como no processo de sua oclusão, o historiador trata o presente e o passado como aliados no projeto de emancipação humana. Assim, o historiador deve parar de “contar a sequência de eventos como se fossem contas de um rosário. Ao invés disso, ele [deve apreender] a constelação que sua própria era formou com uma era definida anterior”.⁷³ A imagem do rosário

72 BENJAMIN, Walter. *Illuminations: Essays and Reflections*. Translated by Harry Zohn. New York: Schocken Books, 1968, p. 255.

73 *Ibidem*, p. 263.

é significativa aqui ao evocar uma atitude meditativa, passiva, *sub specie aeternitatis*, em relação a algo que deveria provocar protesto e ação. Um emigrado alemão judeu em Paris no final dos anos 1930, Benjamin experiencia o automatismo da história, do qual o historicismo é cúmplice, como catastrófico.

Nesse contexto, vale a pena nos determos brevemente no lugar da memória propriamente dita nessa concepção da história. Em um ensaio posterior sobre “Alguns motivos em Baudelaire”, Benjamin registra a perda sofrida pela modernidade do tipo de memória que radica a experiência individual em um significado coletivo: “Onde há experiência no sentido estrito do termo, certos conteúdos do passado individual se combinam com o material do passado coletivo. Os rituais com suas cerimônias, os festivais [...] continuaram cada vez mais a produzir o amálgama [da memória individual e coletiva]. Eles desencadearam a recordação de certos momentos e se mantiveram como agentes da memória ao longo de toda vida”.⁷⁴ Segundo esse ponto de vista, a história, no sentido historicista de registrar impassivelmente sequências de eventos passado, chega como um substituto profano para a memória, como uma memória destituída de sua capacidade de produzir o tipo de significado que é urgente para o presente. O projeto de Benjamin na filosofia da história pode, então, ser formulado como uma tentativa de pensar a memória, agora em um modo bergsoniano/proustiano, como acesso a um fluxo qualitativo ininterrupto de um tempo não homogêneo, de volta para a história. Isso novamente torna possível apreender a história como universal sem recair em um modelo progressivista. Pensar a história como um tipo de recordação é recolocar o *locus* do pensamento histórico em um modo existencial, como um *locus* de luta contínua para preservar a fé na capacidade emancipatória da ação humana.⁷⁵

74 *Ibidem*, p. 159.

75 Para destacar essa visão de uma historiografia infundida pela memória, podemos evocar uma passagem de *Projeto das Passagens*, no qual Benjamin está redigindo uma resposta a uma carta de Horkheimer. Nessa carta, Horkheimer acusa Benjamin de otimismo histórico injustificado, a ideia de que o sofrimento e a opressão do passado poderão ser redimidos pelas gerações vindouras. “A injustiça passada ocorreu e está completa”, ele diz. “Os mortos estão realmente mortos” (Benjamin, p. 471). Benjamin considera responder da seguinte

Assim, um olhar ainda que superficial para a forma com que Benjamin alinhava sua concepção de memória à investigação história evoca analogias com as imagens que discutimos até o momento: Vesselóvski sobre o arcaico; Jameson sobre as formas do terceiro mundo; Lukács sobre o épico e, mais tarde, sobre o verdadeiro realismo; Bakhtin sobre o carnaval, a “memória do gênero” e o “grande tempo”. De muitas formas, contudo, a insistência de Benjamin em impedir que a história (o domínio da atividade) colapse em natureza (o domínio do automático) ressoa fortemente com as formulações que encontramos no trabalho de três figuras centrais da OPOIAZ. Quando os formalistas passam a se interessar sobre a questão da história, eles estão restringidos por sua compreensão do artefato literário como primordialmente ativo, processual e produtor de novidade. Estendendo as considerações iniciais de Chklóvski sobre a automatização e o estranhamento, e ecoando Benjamin no caminho, Tiniánov argumenta que a história (literária) aparece para nós principalmente na forma de coisas estáticas e prontas. É nossa incumbência como historiadores recuperar o movimento por trás dessa aparente solidez. De fato, a história literária precisa ser concebida como uma “arqueologia do movimento”, o que é uma formulação de dois gumes: por um lado, devemos recuperar o passado na modalidade do devir, como mudança; mas para fazer isso devemos nos colocar como dinâmicos, mutáveis e voltados para o futuro.⁷⁶ Assim, em seus ensaios teóricos, Tiniánov reiteradamente apela à figura da contemporaneidade engajada, cuja visão de literatura passada e presente é privilegiada em comparação com a do historiador contemplativo, que aspira a uma posição fora da história.⁷⁷ Tem-se a impressão de que o ideal de historiador de Tiniánov

forma: “O corretivo para essa linha de pensamento pode ser encontrado na consideração de que a história não é simplesmente uma ciência, mas também uma forma de lembrança. O que a ciência determinou, a lembrança pode modificar. Essa consciência plena pode fazer do incompleto (felicidade) algo completo, e do incompleto (sofrimento) algo incompleto” (Benjamin, p. 471). Essa troca nos apresenta um enfiamento sobre o status ontológico do passado, uma troca em que Benjamin articula claramente a visão de que o passado de fato persiste, em “constelações” com o presente.

76 TYNIANOV, 1929, p. 548.

77 Ibidem, p. 11; p. 16; p. 549.

(e dos formalistas de modo geral) é uma criatura híbrida, de duas cabeças, que olha para o passado e para o futuro de uma vez. Em outro momento, Eikhenbaum explicita isso ao afirmar que “a história é, em essência, a ciência das analogias complexas, a ciência da visão dupla: os fatos do passado são distinguidos por nós como sendo significativos e entram em um sistema invariavelmente sob o signo dos problemas contemporâneos [...] A história é, nesse sentido, um método especial para se estudar o presente com ajuda de fatos do passado”.⁷⁸

Tal concepção do historiador como um contemporâneo – contemporâneo tanto do presente quanto do passado – ecoa a visão de Benjamin de se compreender o passado com o presente “em um momento de perigo”. Em seu seminal ensaio teórico “O fato literário”, Tiniánov escreve: “Toda época destaca alguns fatos [históricos] enquanto esquece outros. Mas esses, é claro, são fenômenos secundários, um trabalho novo sobre material pronto. O Púchkin histórico é muito diferente do Púchkin dos simbolistas, mas o Púchkin dos simbolistas não equivale ao significado evolutivo de Púchkin na literatura russa”.⁷⁹ Em outras palavras, a análise histórica formalista não está interessada nem no Púchkin historicista “como ele realmente era”, nem no Púchkin da história da recepção (o “Púchkin simbolista”), mas em “Púchkin” como um certo ponto de inflexão no processo evolutivo literário, um poeta no meio de uma “luta por uma nova visão”.⁸⁰ Como tal, Púchkin pode ser compreendido como contemporâneo dos formalistas: novamente, presente e passado se unem contra a automaticidade da história.

Eikhenbaum oferece o que é provavelmente a mais filosoficamente especulativa de todas as descrições formalistas da história na introdução a seu livro sobre Lérmontov. Ele argumenta que o historicismo “torna estéril o estudo” ao tratar os eventos como “[exemplos] isolados que tem significado apenas

78 EIKHENBAUM, Boris. Literary Environment. In: *Readings in Russian Poetics: Formalist and Structuralist Views*. Edited by Ladislav Matejka and Krystyna Pomorska, translated by I.R. Titunik. Cambridge: MIT Press, 1971, p. 56.

79 TYNIANOV, 1929, p. 12.

80 Ibidem, p. 528.

sob as condições de seu [próprio] tempo”.⁸¹ Ao invés disso, ele sugere que compreendamos tais eventos como detentores de uma espécie de “energia histórica” que não aparece nem desaparece, mas como que pulsa, é ativada ou temporariamente atenuada por outros eventos. Assim, “nada se repete na história precisamente porque nada desaparece, mas apenas se modifica. Portanto, analogias históricas não são apenas possíveis, mas até necessárias; estudar eventos históricos fora do processo histórico como sistemas individuais, “irrepetíveis” e contidos em si mesmos é impossível, pois contradiz a própria natureza desses eventos”.⁸² Dois motivos familiares se sobressaem novamente. Primeiro, o perigo imaginado de que o estudo possa cair na esterilidade indica uma forte visão produtivista da investigação literária teórica, assimilando o estudo de objetos no passado à criação no presente. Ao mesmo tempo, temos aqui a visão de que é como se os eventos passados buscassem se libertar de seus contextos, e se abrir para o futuro que os trarão à vida novamente.

Nada desaparece de uma vez por todas nessa descrição, e a novidade é uma função da mutação, uma recombinação de elementos já existentes do sistema literário sob um princípio emergente, de modo que o campo, como um todo, e, com isso, cada um de seus elementos, possa aparecer de forma irreconhecível. Para exemplos desse tipo de mutação histórica, podemos novamente voltar a *Arcaístas e inovadores*, de Tiniánov, em que ele observa como o surgimento de Khlébnikov na cena literária rearticulou todo o campo de modo que o medieval *Canto da campanha de Igor*, as odes do poeta barroco Mikhail Lérmontov, os poemas do realista Nikolai Negrássov parecem, todos, mais próximos e mais contemporâneos e pertencentes ao tempo atual do que um contemporâneo real de Khlébnikov como o poeta simbolista Valéri Briússov.⁸³ De forma semelhante, o evento de Maiakóvski traz à tona Negrássov, Katenin,

81 EIKHENBAUM, Boris. *Lermontov: opyt istoriko-literaturnoi otsenki*. Leningrad: Gos. Izdatel'stvo, 1924, p. 9.

82 Ibidem, p. 9.

83 TYNIANOV, 1929, p. 591.

Chíchkov, Derjávin, Lomonóssov: conexões entre eles se tornam aparentes na esteira do surgimento do futurista icônico; ao passo que deixa de lado Lérmontov, Tiútchev, Fiét e outros. Outra vez, tem-se a impressão de que o passado histórico mais produtivo é o passado que foi esquecido, que irrompe no presente como que vindo do nada. O que passou a ser considerado inaceitável, que não pode ser mencionado, o que, na característica formulação paradoxal de Chklóvski, se tornou suficientemente ruim para poder virar novamente bom,⁸⁴ entra para a história como algo extra ou pré-histórico, como algo que não é parte da história do presente, e, por meio de seu estranhamento, contribui para o surgimento do genuinamente novo. O que se tornou automatizado, que caiu em desuso e, por isso, saiu da literatura, é trazido de volta à vida no momento de uma nova descoberta. Uma solidariedade é estabelecida entre momentos de produção genuína, um dinamismo que ainda tem que se solidificar em “coisas”. Esses são momentos que se perdem no “ar aberto da história”⁸⁵ em vez de ficar confinado apenas ao campo literário, estes são de fato os momentos a partir dos quais os formalistas constroem implicitamente uma história universal do novo.

A novidade, a contemporaneidade, “a luta por uma palavra nova”, “o significado evolutivo”: tudo isso nomeia o objeto da análise histórica literária como a própria essência da história. Como Lukács e Jameson, que olham para a narrativa em busca de uma visão sobre o caráter humano do processo histórico; como Bakhtin que busca no romance a expressão de uma sociabilidade sem limites que afirma a vida; como Vesselóvski, enfim, que, ao ver a história pelo prisma da literatura, encontra uma sequência de crises e vulnerabilidades que exigem uma cura verbal, os formalistas também, ao se concentrarem na história literária trazem um desafio para a teoria da história. Este desafio é apreender o processo social, por analogia com o mundo pós-revolucionário habitado por essas teorias, como fundamentalmente instável e sempre aberto à mudança.

84 SHKLOVSKY, 1990, p. 205.

85 BENJAMIN, 1968, p. 261.

Permutações do arcaico

Para concluir, gostaria de sugerir uma forma de recolocar a discussão pela distinção entre dois polos conceituais dentro da Poética Histórica, duas tendências em um contínuo de atitudes em relação ao passado. O cerne dialético da tese de Vesselóvski de que as obras literárias modernas mantêm uma conexão com o ritual e o mito primordial recebe uma elaboração em Lukács e Jameson. A persistência de concepções holísticas do espaço social às quais a criação verbal está entrelaçada em meio a uma diferenciação altamente desenvolvida do trabalho social em sociedades capitalistas modernas pode ser compreendido com identidade em oposição. Isso é para dizer que tal persistência deve ser vista tanto como um lembrete da diferença entre passado e presente, quanto como afirmação de uma conexão entre eles. Essa conexão em particular assume o significado de projeção utópica, expressa de forma latente em Vesselóvski; mais explicitamente no primeiro e no último Lukács; e em Jameson como um *leitmotif* dominante de sua obra – a busca por locais, espaciais, históricos e culturais, nos quais todo o processo social se torna visível e aparece aberto à intervenção humana ativa.

Do outro lado desse contínuo, podemos compreender a teoria histórica de Bakhtin, de Benjamin e dos formalistas como tendo, de formas variadas, mas consoantes, internalizada e generalizada a noção do lembrete utópico na investigação histórico-literária e histórico-filosófica. Com base nesse lembrete, os três concebem uma história universal como atravessada por momentos de possibilidade utópica, que, por sua vez, são associados ao holismo social, à criação coletiva e à valorização do dinamismo. O arcaico assim como o inovador são, agora, compreendidos como modos sócio-ontológicos e histórico-literários, como formas de ser histórico, em vez de períodos ou pontos em uma linha do tempo; como tais, eles podem ser conjugados, ligados em constelações, estudados pela “ciência das analogias complexas”.

A persistência é, então, reimaginada em termos de memória, memória do gênero em Bakhtin, a dinâmica do arcaísmo como inovação no Formalismo, o a recordação messiânica de Benjamin. Como uma versão mais ativista e presentista da persistência, a lembrança permite uma nova concepção do arcaico (o local da abertura histórica, do holismo social, da criação de inclinação coletiva) mais amplamente como extra-histórico, como aquilo que ultrapassa as linhas dominantes do desenvolvimento histórico ou da tradição canonizada.

Como dois polos de um contínuo no qual podemos distribuir as várias permutações do arcaico dentro da Poética Histórica, a persistência e a lembrança implicam, ambas, um conjunto de corolários metodológicos. Para Vesselóvski, Lukács e Jameson, detectar a persistência é ser capaz de distinguir entre práticas de criação verbal orientadas para diferentes configurações sócio-históricas (modos de produção compreendidos amplamente). As vantagens de tal procedimento parecem depender da vivacidade do fato de que a história importa, de que a vida humana e, portanto, social mudou de formas fundamentais e mudará novamente. Do lado da lembrança, presente já em Vesselóvski, Lukács e Jameson, mas mais proeminente em Benjamin, Bakhtin e na OPOIAZ, encontramos o método emergente da historiografia analógica ou constelacional, um método que é menos contemplativo do que sua contraparte, que concebe a si mesmo explicitamente como uma teoria que também é um tipo de prática. Como ato simbólico construído na intersecção entre algumas tendências dominantes da teoria literária russa e soviética e uma certa variedade dentro do marxismo ocidental, a Poética Histórica explora nos textos literários possibilidades de vincular eventos distintos e dispersos em uma história universal, uma história que não seria nem linear nem progressiva, mas produtivista, analógica e plena de futuros e passados imprevisíveis.

Referências Bibliográficas

- AHMAD, Aijaz. Jameson's Rhetoric of Otherness and the "National Allegory". In: *Theory: Classes, Nations, Literatures*. New York: Verso, 2008.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Edited and translated by Caryl Emerson. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
- BAKHTIN, Mikhail. *Voprosy literatury i estetiki. Issledovaniia raznykh let*. Moscow: Khudojestvennaia literature, 1975.
- BAKHTIN, Mikhail. Author and Hero in Aesthetic Activity. In: *Art and Answerability: Early Philosophical Essays by M.M. Bakhtin*. Edited by Michael Holquist and Vadim Liapunov, translated by Vadim Liapunov. Austin: University of Texas, 1995.
- BAKHTIN, Mikhail. *Sobranie sotchinenii v semi tomakh*. Moscow: Iazyki slavianskikh kultur, vol. 5, 1997.
- BAKHTIN, Mikhail. *Sobranie sotchinenii v semi tomakh*. Moscow: Iazyki slavianskikh kultur, vol. 2, 2000.
- BAKHTIN, Mikhail. *Sobranie sotchinenii v semi tomakh*. Moscow: Iazyki slavianskikh kultur, vol. 6, 2002.
- BENJAMIN, Walter. *Illuminations: Essays and Reflections*. Translated by Harry Zohn. New York: Schocken Books, 1968.
- BEST, Stephen and Sharon Marcus. Surface Reading: An Introduction. *Representations*, vol. 108, No. 1, p. 1-21, Fall 2009.
- BOGEL, Frederic. *New Formalist Criticism: Theory and Practice*. New York: Palgrave Macmillan, 2013.
- DIMOCK, Wai Chee. *Through Other Continents: American Literature Across Deep Time*. Princeton: Princeton University Press, 2007.
- EIKHENBAUM, Boris. *Lermontov: opyt istoriko-literaturnoi otsenki*. Leningrad: Gos. Izdatel'stvo, 1924.
- EIKHENBAUM, Boris. Literary Environment. In: *Readings in Russian Poetics: Formalist and Structuralist Views*. Edited by Ladislav Matejka and Krystyna Pomorska, translated by I.R.

Titunik. Cambridge: MIT Press, 1971.

EIKHENBAUM, Boris. How Gogol's 'Overcoat' is Made. Trans Robert A. Maguire. *Gogol from the Twentieth Century*. Ed. To- bert A. Maguire. Princeton: Princeton University Press, 1974.

EIKHENBAUM, Boris. Leskov and Contemporary Prose. Translated by Martin P. Price. *Russian Literature Triquarterly* 11, p. 211-24, 1975.

EIKHENBAUM, Boris. Mig soznaniia. In: *Moi vremennik: khudojestvennaia proza i izbrannye stat'i 20-30-kh godov*. St. Petersburg: INAPRESS, 2001.

ENGELGARDT, Boris. *Aleksandr Nikolaevich Veselovskii*. Petrograd: Kolos, 1924.

ENGELS, Friedrich. Karl Marx and Friedrich Engles, *Collected Works, vol. 49 (Engles 1890-1892)*. New York: International Publishers, 2001.

HEUSER, Ryan; LE-KHAC, Long. A Quantitative Literary His- tory of 2,958 Nineteenth-Century British Novels: The Seman- tic Cohort Method. In: *Stanford Literary Lab, Pamphlet 4*, 2012.

JAKOBSON, Roman. Futurism. *Language in Literature*, 28-33. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1987.

JAKOBSON, Roman. Problems in the Study of Language and Literature (with Jurij Tynjanov). *Language in Literature*, 47- 49. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1987.

JAMESON, Fredric. *Marxism and Form: Twentieth-Century Dialectical Theories of Literature*. Princeton: Princeton Uni- versity Press, 1971.

JAMESON, Fredric. Criticism in History. In: *Weapons of Criti- cism: Marxism in America and the Literary Tradition*. Edited by Normal Rudich, 31-50. Palo Alto: Ramparts Press, 1976.

JAMESON, Fredric. *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca: Cornell University Press, 1981.

JAMESON, Fredric. Third-World Literature in the Era of Mul- ti-national Capitalism. *Social Text*, n° 15, p. 65-88, Autumn, 1986.

JAMESON, Fredric. Brief Response. *Social Text*, p. 26-27, Au-

tumn 1987.

JAMESON, Fredric. On Re-reading *Life and Fate*. *New Left Review* 95, p. 81-93, 2015.

JAUSS, Hans Robert. Literary History as a Challenge to Literary Theory. In: *Toward an Aesthetic of Reception*. Translated by Timothy Bahti. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982.

KLIGER, Ilya. On "Genre Memory" in Bakhtin". In: *Persistent Forms: Explorations in Historical Poetics*. Edited by Ilya Klinger and Boris Maslov, 39-64. New York: Fordham University Press, 2016.

LUKÁCS, Georg. *Studies in European Realism: A Sociological Survey of the Writings of Balzac, Stendhal, Zola, Tolstoy, Gorki and Others*. Translated by Edith Bone. London: Hillway Publishing Co., 1950.

LUKÁCS, Georg. *History and Class Consciousness: Studies in Marxist Dialectics*, translated by Rodney Livingstone. Cambridge MA: MIT Press, 1976.

LUKÁCS, Georg. *Theory of the Novel: A Historico-Philosophical Essay on the Forms of Great Epic Literature*, translated by Anna Bostock. Cambridge, MA: MIT Press, 1996.

MASLOV, Boris. *Pindar and the Emergence of Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.

SHEPHERD, David. A Feeling for History? Bakhtin and "The Problem of *Great Time*". *Slavonic and Eastern European Review* 84.1, p. 32-51, 2006.

SHKLOVSKY, Viktor. *Voskrechenie slova*. St. Petersburg: Sakolinskii Publishing House, 1914.

SHKLOVSKY, Viktor. *Theory of Prose*, translated by Benjamin Sher. Normal, IL: Dalkey Archive Press, 1990.

TIHANOV, Galin. *The Master and the Slave: Lukács, Bakhtin and the Ideas of Their Time*. New York: Oxford University Press, 2000.

TIHANOV, Galin. Bakhtin, Joyce and Carnival: Towards the Synthesis of epic and novel in Rabelais. *Paragraph*. v. 24, n.1, p. 66-83, 2001.

TYNIA NOV, Yurii. *Arkhaisty i novatory*. Leningrad: Priboi, 1929.

VESELOVSKY, Aleksander. Protivoretchiia italianskogo Vozrojdeniia. In: *Izbrannye stati*. Leningrad: Khudojestvennaia literature, 1939.

VESELOVSKY, Aleksander. *Istoritcheskaia poetika*. Edited by V.M. Zhirmunsky. Moscow: URSS, 2004.

VESELOVSKY, Aleksander. *Izbrannoe*: Istoritcheskaia poetika. Edited by I.O. Shaitanov. St. Petersburg: Universitetskaia kniga, 2011.

VESELOVSKY, Aleksander. From the Introduction to Historical Poetics: Questions and Answers. In *Persistent Forms: Explorations in Historical Poetics*. Edited by Ilya Kliger and Boris Maslov, translated by Boris Maslov, 39-64. New York: Fordham University Press, 2016.

ZHIRMUNSKY, Viktor. 1979 *Sravnitelnoe literaturovedenie*. Leningrad: Nauka, 1979.

Tradução de Priscila Nascimento Marques**

** Universidade Federal do Rio de Janeiro. Professora de russo da Faculdade de Letras. Mestra e doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura Russa da Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Realizou estágio de pós-doutorado no mesmo programa com período BEPE na Freie Universität Berlin. <http://lattes.cnpq.br/8746812719264410>; <https://orcid.org/0000-0002-7111-6372>. E-mail: priscilamarques@letras.ufrj.br



REVISTA DE LITERATURA E CULTURA RUSSA

Poetas russos em português

Russian Poets in Portuguese

Autor: Valéri Pereléchin

Tradutor: Rafael Bonavina

Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil

Edição: RUS, Vol. 14. Nº 25

Publicação: Novembro de 2023

Recebido em: 30/11/2023

Aceito em: 08/11/2023

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2023.217933>

PERELÉCHIN, Valéri / BONAVINA, Rafael.

Poetas russos em português.

RUS, São Paulo, v. 14, n. 25, pp. 116-126, 2023.



Poetas russos em português

Valéri Pereléchin
Rafael Bonavina*

Resumo: Tradução para o português brasileiro da resenha “Poetas russos em português” (Russkie poéty po-portugalski), publicada no jornal Novoie russkoe slovo, de 20 de agosto de 1972. O texto foi assinado por Valéri Pereléchin (Irkutsk, 1913 – Rio de Janeiro, 1992), importante poeta russo forçado ao exílio principalmente por tratar em sua obra de temas abertamente homossexuais em uma época de profunda repressão sexual. Depois de uma longa trajetória pelo mundo, o escritor se fixa no Rio de Janeiro em 1953, onde permanece até seu falecimento. Segue à tradução um comentário crítico de Rafael Bonavina a respeito de algumas questões levantadas por Pereléchin.

Abstract: Translation to Brazilian Portuguese of the review “Poetas russos em português” (Russkie poéty po-portugalski), published in the newspaper Novoe russkoe slovo, on August 20 1972. The text was signed by Valeri Perelechin (Irkutsk, 1913 - Rio de Janeiro, 1992), an important Russian poet forced into exile mainly because his work dealt with openly homosexual themes at a time of deep sexual repression. After a long journey around the world, the writer settled in Rio de Janeiro in 1953, where he remained until his death. The translation is followed by a critical commentary by Rafael Bonavina on some of the questions raised by Pereléchin.

Palavras-chave: Poesia russa moderna; Tradução; Valéri Pereléchin
Keywords: Modern Russian poetry; Translation; Valéri Pereléchin

** Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH/USP). Mestrando no Programa de Literatura Brasileira, com apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), e graduado em Letras, habilitação em Português e Russo. <http://lattes.cnpq.br/2662388651397242>; <https://orcid.org/0000-0002-9669-7708>; rafaelbonavina@gmail.com

No prefácio à antologia *Poesia russa modernas*², o editor da coletânea Boris Schnaiderman ressalta, fazendo referência a Roman Jakobson, que o Ocidente se deleita com “o ícone antigo e o filme, o balé clássico e as pesquisas teatrais, o romance e a música, mas a poesia, talvez a maior de todas as artes russas, não se tornou, de modo algum, artigo de exportação”.³

Os organizadores da antologia se colocaram uma tarefa vasta: apresentar ao leitor brasileiro as diferentes tendências que surgiram na poesia russa a partir de aproximadamente 1910 até quase os nossos dias, além do que comparam as duas primeiras décadas do século XX, e com toda a razão, a uma explosão, excepcional em potência e variedade de talentos.

A antologia se abre com os jovens simbolistas Aleksandr Blok e Andriéi Biély. Muita atenção – bastante objetiva – é dada à tentativa de “criação de uma nova semântica” de Vielimír Khlébnikov. Não fica claro por que na antologia são deixados de lado Innokenti Annenski, Sologub, Mikhail Kuzmin, Lev

1 Agradecimentos a Fernanda Caires de Moraes pela preciosa ajuda com a transcrição do texto original.

2 *Poesia russa moderna*. Antologia. Traduções para o português de Augusto e Haroldo de Campos em colaboração com Boris Schnaiderman. Ed. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1968. (N.e.)

3 Seguimos a citação conforme o prefácio de Schnaiderman à primeira edição da edição consultada (Campos; Campos; Schnaiderman, 2001, p. 17).

Gumilióv, Aleksandr Kliúiev e com que objetivo são introduzidos nela literatos que só interessam aos historiadores, como David Burliúk, Aleksiei Krutchiónikh, Iliázd,⁴ Nikolai Ássieev e da geração atual o desarticulado Guennadi Aigui. Poeta impressionante, Ossip Mandelstam é apresentado por dois poemas (de fato excelentes); Serguei Iessienin por seis (desiguais em qualidade), Anna Akhmátova por um poema insignificante de 1909. É um poema traduzido por Haroldo de Campos, “Lendo Hamlet”.

| | |
|---|--|
| <p>O cemitério. Infilete um rio anil À direita, no vazio do terreno. Tu me disseste: “Vai para um convento! Ou se queres desposa um imbecil...” Estas coisas só um príncipe diz, Discurso que se grava na memória Por séculos a fio e que desliza Manto de zibelina pelas costas.</p> | <p>У кладбища направо пылил пустырь, А за ним голубела река. Ты сказал мне: «Ну что ж, иди в монастырь Или замуж за дурака...» Принцы только такое всегда говорят, Но я эту запомнила речь, – Пусть струится она сто веков подряд Горностаевой мантией с плеч.</p> |
|---|--|

O cotejo da tradução desse poema com o original dá uma ideia bastante acertada da técnica de tradução utilizada na antologia. De fato, em português o *conteúdo* dos versos não foi traduzido mal, mas em relação à forma quase nada foi mantido. Em Akhmátova temos quatro pares de rimas, de modo que todas as rimas seguem um modelo preciso e clássico.⁶ Na tradução, só há uma única rima precisa (“anil – imbecil”), e mais uma assonância insuportável para o ouvido português e brasileiro “terreno – convento”. Já na segunda estrofe o tradutor se cansou e não nos deu nem um par de rimas (“diz – memória – desliza – costas”).⁷

4 Pseudônimo de Iliá Mikhailovitch Zaniévitch.

5 Optamos aqui pela reprodução lado a lado da tradução de Haroldo de Campos (2001, p. 172) e do original (Akhmátova, 1990, p. 24), já que será feita uma comparação das duas versões. Dessa forma, acreditamos, o leitor terá mais facilidade em acompanhar a discussão.

6 O estilo rítmico a que o resenhista se refere é de rimas alternadas (ABABCD CD).

7 Vale ressaltar que a transliteração original de Pereléchin das palavras retiradas da tradu-

Não são poucos os acertos da antologia, mas o nível geral do original decai em toda parte: os versos metrificados são trocados pelos sem métrica, os rimados por versos brancos etc. Entretanto esse tipo de obstáculo e dificuldade não é, de forma alguma, insuperável.

“Após a morte de Stálin, em 1953 – continua B. Schnaiderman – houve períodos de maior liberalização, seguidos de alguns retrocessos. Aos poucos foi sendo publicado o acervo poético das décadas precedentes [...] e até hoje está inédita boa parte da produção poética que não pode ser lançada no período stalinista. No entanto, esse processo foi intensificado nos últimos anos, e surgem frequentemente vozes que o reclamam; é um trabalho em progresso, que reserva grandes surpresas mesmo para os que se dedicam com afinco ao estudo da poesia russa deste século” (Schnaiderman, 2001, p. 34-35).

B. Schnaiderman escreve quase com admiração sobre o surgirem, na Rússia, jovens poetas “divergentes”, rebeldes e arrebatados, que lêem “seus versos nas praças”, mas logo ele se faz uma pergunta: – Mas de que qualidade era essa poesia? E a essa pergunta ele dá uma resposta bastante estranha: “Havia evidentemente uma volta à grande tradução moderna das décadas de 1910 e 1920, uma leitura acurada de Khlébnikov, Maiakóvski e Pasternak” (Schnaiderman, 2001, p. 35)

Eu tenho a impressão, no entanto, que a maioria dos poetas contemporâneos da Rússia não retornaram a Maiakóvski, nem a Khlébnikov ou Boris Pasternak, mas aos princípios da *forma*, trabalhados por Púchkin e seus contemporâneos.

Mas e Ievguêni Evtuchénko e Andrei Voznessiénski? No entanto, B. Schnaiderman ressalta uma tendência de Evtuchénko a uma simplificação perigosa e à retórica, bem como o “apuro” sonoro de Voznessiénski. Haroldo de Campos, um dos tradutores, faz eco a B. Schnaiderman ao declarar que são figuras centrais do século XX não Blok, não Mandelstam nem Gumilióv, mas Khlébnikov e Maiakóvski, ao redor dos quais se organizariam, segundo ele, certa constelação de “outros” (seriam menores?) poetas: Iessiénin, Pasternak, Mandelstam, Marina Tsvietáieva.

ção indica uma pronúncia europeia, como “coshtash” (КОШТАШ) ao invés de “costas”.

Até onde eu sei, Iessiénin e Maiakóvski não se suportavam, Mandelstam e Tsvietáieva eram completamente independentes tanto de Khlébnikov quanto de Maiakóvski; em Pasternak há tanto em comum com Biély quanto o há com Khlébnikov, e Mandelstam não seguiu a escola de Khlébnikov nem Maiakóvski. É questionável o quanto Tsvetáieva aprendeu com eles, embora seja, claro, fácil encontrar nos grandes poetas alguns pontos de contato com outros grandes poetas. Aqui o tradutor brasileiro claramente pecou pela pressa na ânsia de fazer generalizações.

Já foi mencionado anteriormente a inexplicável exclusão da antologia de nomes como Annenski, Sologub, Kuzmin, Gumilióv, Kliúiev. E onde está Viatchesláv Ivanov? Ah, mas ele emigrou. E onde está Konstantin Balmont? Também emigrou. E Zinaida Gippius também emigrou. Mas Valéri Briússov, Maksimilián Volóchin, Gorodiétski que não emigraram a parte alguma! E onde estão as dezenas de outros poetas que ainda têm uma formação pré-revolucionária?

Será possível que os próprios organizadores da antologia *Poesia russa moderna* acreditam que Burliúk, Valéri Kaménski, Aleksiéi Krutchióny, Iliázd, Eduard Bagrítski, Nikolai Zabolótski, Ievguiêni Martýnov, Margarita Aliguer, Cemión Gudzenko ou Iúri Pankratov têm mais significado para a poesia russa do que os nomes de poetas russos famosos que foram deixados de fora da antologia? Se tivessem de escolher entre Iliázd e, digamos, Ígor Severiánin, a cada dez leitores todos os dez escolheriam Severiánin, e é capaz de nem um sequer ter ouvido o nome de Iliázd.

O escopo da antologia se mostra definitivamente unilateral, o que se nota por não haver na antologia nem uma palavra sobre a poesia russa de *emigrados*. Os organizadores da antologia não acharam necessário sequer comunicar ao leitor brasileiro que no século XX viveram – no exílio – Viatchesláv Ivanov, Guippius, Vladislav Khodassiévitch, Gueorgui Ivanov, Antonín Ladínski, Anna Prismánova, Dovid Knut, Aleksandr Adamóvitch, Mikhail Poplavski, Ieláguin, Morten, Iúri Ivask, Irina Odoievtseva, Dmitri Klenovski, Liudmila Aleksieeva.

Os organizadores da antologia se justificam repetidas vezes por sua “falta de acesso” às obras de poetas que eles deixaram de fora. No entanto existem ótimos trabalhos sobre a poesia de emigrados (as páginas correspondentes da *Literatura russa no exílio*, de Gleb Struve, a antologia *Âncora, No Ocidente, Comunidade* e outras). Ao que tudo indica, os organizadores da antologia nem passaram os olhos nesses livros. Na antologia o prefácio e os ensaios explicativos apresentam uma historiografia distorcida da poesia russa do século XX, e os exemplos traduzidos ilustram apenas o aspecto aprovado pelas autoridades comunistas.

O título da antologia publicada pela Civilização Brasileira – *Poesia russa moderna* – não corresponde à realidade.

Comentário crítico

Rafael Bonavina

Um importante marco na história da russística brasileira foi a publicação da antologia *Poesia russa moderna* (1968), nascida de um trabalho conjunto entre os dois irmãos e poetas concretistas Augusto e Haroldo de Campos e Boris Schnaiderman, fundador do curso de literatura e cultura russa da FFLCH-USP, em que lecionou por décadas. A repercussão dessas traduções foi muito grande e perdura até os dias de hoje, uma vez que continua a ser amplamente utilizada nas salas de aula e em cursos sobre literatura russa.

Além da evidente mobilização e apresentação de diversos poetas pouquíssimo conhecidos pelo público brasileiro, essas experiências certamente contribuíram com a trajetória dos irmãos Campos no âmbito da tradução. Haroldo de Campos, por exemplo, publicou diversos ensaios em que reflete sobre o ato tradutório, posteriormente reunidos por Marcelo Tápia e Thelma Nóbrega na antologia *Transcrição*. Apesar de a coletânea contar com sua década de vida, o conceito de transcrição não foi deixado de lado, mas segue bastante presente

nas discussões a respeito da recriação de poesias em outro idioma.

É claro que um trabalho da envergadura da *Poesia russa moderna* não poderia deixar de ser lido com algumas ressalvas do público especializado, e as críticas bem feitas contribuem para a melhor compreensão do público leitor. Apesar disso, um dos comentários mais críticos em relação a essas traduções ainda é pouco comentado: a resenha de Valéri Pereléchin publicada no jornal *A nova palavra russa (Novoie russkoie slovo)* de 20 de agosto de 1972. Embora a perspectiva adotada seja bastante interessante, não é preciso avançar muito na leitura para notar alguns excessos, o que chega ao ápice na conclusão do texto, quando o resenhista afirma que o título da antologia “não corresponde à realidade”, por não lidar com a poesia russa moderna de fato ou com suas principais tendências.

Não teríamos espaço para esmiuçar todas as nossas discordâncias com algumas afirmações encontradas na resenha, o que não caberia em uma breve apresentação. Contudo é preciso fazer algumas ressalvas a certas afirmações, em especial algumas das hipérboles de Pereléchin, que criam uma imagem bastante distorcida da *Poesia russa moderna*, como se a antologia fosse vista por um espelho ondulado.

A primeira dessas reservas, ainda que parcial, se dá em relação à presença de poetas emigrados na primeira edição de *Poesia russa moderna*. Segundo o resenhista, a seleção não apresentaria “nem uma palavra” sobre a produção poética desses autores, e Pereléchin elenca uma série de nomes ignorados pelos organizadores da antologia. Antes de seguirmos adiante, vale ressaltar, há mais do que uma palavra sobre o assunto, pois temos poemas inteiros de Marina Tsvetáieva, por exemplo, que viveu em exílio na Letônia entre 1922-1939. Ainda assim, de fato, os nomes mobilizados por Pereléchin não constam entre os muitos escolhidos pelos irmãos Campos e Boris Schnaiderman. Contudo, e aí encontra-se nossa principal ressalva, não se poderia atribuir essa ausência ao desconhecimento desses autores exilados, o que Pereléchin faz ao afirmar que os organizadores não teriam sequer folheado as

antologias ou manuais de historiografia de poetas emigrados. Nesse sentido, a presença da *Poesía soviética rusa*, de Nicanor Parra (1965),⁸ no acervo pessoal de Haroldo de Campos, serve de indício contrário a essa afirmação, pois nela consta, em edição bilíngue, um dos poetas mencionados por Pereléchin, Eduard Bagrítski. A esse nome soma-se, também, os possíveis empréstimos em bibliotecas, livros emprestados por amigos ou mesmo os títulos que constavam no acervo pessoal de Bóris Schnaiderman, profundo conhecedor de poesia russa.

Por outra perspectiva, é preciso também levar em consideração que os nomes elencados por Pereléchin eram (e talvez ainda sejam) bastante desconhecidos do grande público brasileiro.⁹ É o caso, por exemplo, de Igor Sievieriánin, incensado pelo resenhista como um autor conhecido por dez a cada dez leitores, mas que não tinha ampla tradução no Brasil. Em contraste com esse contato bastante restrito da obra de Sievieriánin, Vladimir Maiakóvski era um autor amplamente lido no âmbito brasileiro, mas é tido pelo resenhista como uma figura de menor importância. Nesse sentido, de passagem, é preciso levar em consideração também o ponto de vista editorial, isto é, novas traduções de Maiakóvski chamam público e mobilizam os leitores a comprar a antologia, enquanto outros nomes de menor apelo poderiam chamar menos atenção.

Mais adiante em seu texto, Pereléchin critica a afirmação de Haroldo de Campos a respeito da importância de Maiakóvski e Khlébnikov para a poesia russa e acusa o tradutor de sucumbir ao afã da generalização apressada. Nesse momento, o resenhista deixa de levar em consideração que a crítica literária haroldiana está intrinsecamente ligada à sua obra poética. Se

8 Apesar de não trazer uma datação precisa no site do acervo de Haroldo de Campos, vale ressaltar que, segundo Soares e Pinheiro (2020, p. 160), essa antologia foi publicada primeiramente em 1965 pela editora Progresso de Moscou, em um segundo momento, 1972, ela foi republicada com outro título.

9 Isso se reflete no próprio corpo do texto, uma vez que Pereléchin lista os poetas apenas com os sobrenomes, talvez por se dirigir a um público russófono que leria sua resenha. Essa prática se tornou um problema para a nossa tradução, pois, a nosso ver, o leitor poderia ter dificuldade de precisar os autores citados. Optamos, então, pela inserção dos nomes antes dos sobrenomes a fim de ajudar o leitor interessado em ter maior contato com os poetas mencionados.

a valorização bastante positiva de Khlébnikov – em cuja obra a radicalidade na experimentação formal é um dos principais motes – for observada à luz de suas semelhanças com o projeto estético do concretismo, os elogios de Haroldo de Campos se tornariam bastante compreensíveis.

Por procedimento semelhante, embora em uma direção bastante oposta, o apreço por Maiakóvski pode ser visto como fruto do contexto social em que é produzida essa afirmação; isto é, a necessidade de lutar contra a crescente pressão da direita, que culminaria na Ditadura, cria uma expectativa de engajamento político dos intelectuais brasileiros. Dessa forma, entre outras razões, os poetas concretistas se veem diante de um dilema: como fazer uma poesia de vanguarda, esteticamente complexa, que fosse ao mesmo tempo acessível à massa, se não analfabeta ao menos pouco letrada?

Um dos modelos literários encontrados pelos poetas desse movimento foi a obra de Vladimir Maiakóvski, o que se nota pela inserção de uma frase desse poeta sobre a impossibilidade de haver uma arte de fato revolucionária sem a inovação formal no manifesto do movimento, o chamado *Plano-piloto*. Esse adendo ocorre em 1961, alguns anos antes da publicação da *Poesia russa moderna* (1968), o que nos permite resgatar esse contexto bastante específico da trajetória de Haroldo de Campos ao afirmar seu apreço por Maiakóvski, isto é, um momento de busca por renovação e conciliação dos polos de vanguarda e engajamento. Por outra lente, podemos ver a obra de Maiakóvski como uma espécie de resposta também aos anseios do sistema literário brasileiro, que buscava uma síntese para a tensão entre estética e política. Nessa chave de leitura, a valorização de Haroldo estaria em consonância com a cultura em que estava inserido, com seu momento histórico.

Dessa forma, a nosso ver, a crítica de Valéri Pereléchin à excessiva valorização desses dois futuristas para a poesia russa de seu tempo não levou em consideração questões amplas do sistema literário brasileiro daquele momento, nem as especificidades da poesia concreta. Para evitarmos alguma injustiça com o resenhista, vale ressaltar que a poesia concreta

circulava muito pouco no mercado editorial brasileiro e se limitava a círculos muito restritos da intelectualidade brasileira, apesar de sua importância e repercussão a âmbito nacional e internacional. Além disso, as principais teorizações e sistematizações desse movimento só viriam nos últimos suspiros do século XX e começo do XXI. Por isso, a falta de acesso às obras concretistas e à revisão historiográfica pode ser tida como uma explicação possível para a crítica à afirmação de Haroldo de Campos.

Essa hipótese, no entanto, não deixa de trazer certa ironia, uma vez que Pereléchin não concorda que a falta de acesso dos organizadores às obras dos poetas emigrados – da qual eles se queixam “repetidas vezes”, segundo o próprio resenhista – pudesse justificar a ausência de poetas emigrados. Vale lembrar, um dos motes da Ditadura Militar que assolava o Brasil era o combate ao perigo comunista, o que certamente dificultou e muito não só a obtenção de livros importados da URSS como a própria tradução e publicação de uma antologia de poemas soviéticos.

A conclusão a que chega Pereléchin a respeito da antologia de poesia russa resenhada é que não foram introduzidos autores que não fossem “aprovados pelas autoridades comunistas”, mas essa afirmação nos parece bastante estranha. Nem todos os poetas traduzidos estavam tão alinhados à ideologia do governo stalinista quanto a resenha poderia nos levar a crer. Até mesmo Maiakóvski não pode ser reduzido ao epíteto de Poeta da Revolução sem algumas ressalvas, causadas por sua complexa e contraditória relação com o governo soviético, em especial diante da crescente burocratização stalinista e suas restrições da liberdade de expressão e criação artística.

Deixemos Maiakóvski de lado, pois há outros exemplos, como a já citada Marina Tsvetáieva, que ao longo de sua trágica vida viu seu círculo de amizades e seu horizonte de possibilidades se estreitando rapidamente por causa da sua inserção incômoda na sociedade soviética. Simbólico também é o caso de Anna Akhmátova, uma figura de inserção desconfortável no sistema literário do Partido, posto que foi proibida de publicar

durante grande parte das décadas de 1920-1950. Ambas as importantes autoras russas têm versos traduzidos na *Poesia russa moderna* e ocupam quase duas dezenas de páginas.

Para concluir, a presente tradução não pretende, de forma alguma, contrapor Pereléchin à tradição da russística brasileira, colocando-o contra grandes nomes como Haroldo e Augusto de Campos e Boris Schnaiderman. Pelo contrário, diante do crescente interesse do público leitor contemporâneo pela obra desse intelectual soviético que viveu em nosso país, nosso intuito foi tentar ressaltar certas nuances de sua obra por meio da tradução de um material pouco acessível e ainda insuficientemente comentado. Também pensando na acessibilidade, porém em outra frente, optamos por atualizar as referências para que sejam mais fáceis de serem encontradas pelo leitor. Quando possível, utilizamos versões digitais dos textos referidos.

Referências Bibliográficas

- AKHMÁTOVA, Anna. *Sotchinene v dvukh tomakh*. Moscou: Pravda, 1990.
- CAMPOS, Augusto; CAMPOS, Haroldo; SCHNAIDERMAN, Boris. *Poesia russa moderna*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- CAMPOS, Haroldo de. *Transcrição*. Organização Marcelo Tápia e Thelma Médici Nóbrega. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- PARRA, Nicanor (org.). *Poesía Sovietica Rusa*. Moscú: Progreso Moscú, 1965, 305 p.
- SCHNAIDERMAN, Boris. "Prefácio da 1ª edição". In: CAMPOS, Augusto; CAMPOS, Haroldo; SCHNAIDERMAN, Boris. *Poesia russa moderna*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- SILVA, Gabriela Soares da; PINHEIRO, Tiago Guilherme. Convergências da poesia russa moderna na América Latina dos anos 1960: Nicanor Parra, Boris Schnaiderman, Haroldo e Augusto de Campos. *El Jardín de Los Poetas*, Mar del Plata, v. 10, n. 10, p. 154-199, 2020. Disponível em: <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/eljardindelospoetas/article/view/4357>. Acesso em: 27 out. 2023.



REVISTA DE LITERATURA E CULTURA RUSSA

“Dando voltas para frente”: teoria e crítica literária hoje

“Circling forward”: theory and literary criticism today

Entrevistado: Fabio Akcelrud Durão
Universidade Estadual de Campinas, Campinas, São Paulo, Brasil

Entrevistadores: Rodrigo Alves do Nascimento
Universidade Federal da Bahia, Salvador, Bahia, Brasil

Priscila Nascimento Marques
Universidade Federal do Rio de Janeiro,
Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil

Edição: RUS, Vol. 14. Nº 25
Publicação: Novembro de 2023

Recebido em: 03/11/2023

Aceito em: 06/11/2023

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2023.218155>



DURÃO, Fabio Akcelrud.
“Dando voltas para frente”: teoria e crítica hoje.
RUS, São Paulo, v. 14, n. 25, pp. 128-144, 2023.

“Dando voltas para frente”: teoria e crítica literária hoje

Entrevista com Fabio Akcelrud Durão
Realizada por Rodrigo Alves do Nascimento* e
Priscila Nascimento Marques**

Resumo: Entrevista sobre teoria e crítica literárias hoje com Fabio Akcelrud Durão, professor titular de Teoria da Literatura da Universidade Estadual de Campinas, autor, dentre outros livros, de *O que é Crítica Literária* (Nanquim/Parábola, 2016), *Ensinando Literatura: a sala de aula como acontecimento* (Parábola, 2022), *Metodologia de pesquisa em literatura* (Parábola, 2020) e *Teoria (literária) americana* (Autores Associados, 2011).

Abstract: Interview about the state of art of literary theory and criticism today with Fabio Akcelrud Durão, professor of Theory of Literature at State University of Campinas, author of, among others, *O que é crítica literária* [What is literary criticism] (Nanquim/Parábola, 2016), *Ensinando Literatura: a sala de aula como acontecimento* [Teaching Literature: the classroom as happening] (Parábola, 2022), *Metodologia de pesquisa em literatura* [Research Methodology in Literature] (Parábola, 2020) and *Teoria (literária) americana* [Literary Theory] (Autores Associados, 2011).

Palavras-chave: Crítica literária; Teoria; Esfera pública; Formalismo; Estruturalismo
Keywords: Theory; Literary criticism; Public sphere; Formalism; Structuralism

Apresentação

Qual o lugar da crítica literária hoje? Que papel ela pode ter em nossas sociedades tidas como “democráticas”, em que predominam a superprodução de conteúdos e o “tudo-poder-dizer” da internet e das redes sociais? Como ela pode operar em um contexto cultural e acadêmico de disseminação massiva de teorias e de valorização crescente de determinados imperativos morais? Estaria a crítica em crise? Muitas são as questões quando se pensa nessa prática que, ao longo dos séculos XVIII e XIX, foi central para forjar a moderna noção de cultura e muito da identidade nacional brasileira. No entanto, o alcance e os sentidos dessa crítica foram redefinidos ao longo do último século, colocando-a num lugar no mínimo problemático. Para falar um pouco sobre essas e outras questões, os professores Rodrigo Alves do Nascimento (UFBA) e Priscila Nascimento Marques (UFRJ) convidaram Fábio Akcelrud Durão, professor titular da Universidade Estadual de Campinas, para uma entrevista. Durão é hoje um dos principais pensadores da teoria e da crítica literárias no Brasil. É autor de livros como *O que é Crítica Literária* (Nanquim/Parábola, 2016), *Ensinando Literatura: a sala de aula como acontecimento* (Parábola, 2022), *Metodologia de pesquisa em literatura* (Parábola, 2020) e *Teoria (literária) americana* (Autores Associados, 2011), dentre outros títulos nacionais e internacionais, assim como de dezenas de artigos e capítulos de livros.

No contexto deste dossiê dedicado à crítica nos estudos russos, a conversa com Durão coloca os diálogos suscitados nos

* Professor adjunto de Teoria da Literatura do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia. Mestre e doutor em Literatura e Cultura Russa pela Universidade de São Paulo (USP). Graduação em Letras pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). É crítico de teatro do site Cena Aberta, membro da Associação Internacional de Críticos de Teatro (AICT) e autor de “Tchékhov e os palcos brasileiros” (Ed. Perspectiva/FAPESP, 2018). <http://lattes.cnpq.br/4737593366212828>; <https://orcid.org/0000-0001-7130-0981>. E-mail: alvesr@ufba.br.

** Professora de russo da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Mestra e doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura Russa da Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Realizou estágio de pós-doutorado no mesmo programa com período BEPE na Freie Universität Berlin. <http://lattes.cnpq.br/8746812719264410>; <https://orcid.org/0000-0002-7111-6372>. E-mail: priscilamarques@letras.ufrj.br.

artigos em uma perspectiva mais ampla: seja para pensar os desafios da crítica e da teoria literárias num contexto ampliado em relação à eslavística, seja para alargar o escopo temporal, incluindo os impasses próprios da atualidade. Os paralelos com a situação brasileira instigam uma visada original sobre a discussão acerca da dinâmica das relações entre sociedade – literatura – crítica/teoria, matizando posições ossificadas e lugares-comuns acerca do que é a forma literária, de como a literatura responde ao mundo social, e do que fazem com seu objeto a teoria e a crítica.

A entrevista, como se verá, é provocadora no sentido mais lato do termo: desafia e instiga o pensamento. Isto não é pouca coisa, sobretudo se levarmos em conta o contexto de aniquilação da crítica pela lógica da propaganda ou de sua anestesia diante de formas de leitura muitas vezes só aparentemente radicais. Na sala de aula, na grande imprensa, nos meios de comunicação virtual, na academia, enfim, em todo espaço no qual se trabalhe (ou ainda se insista em trabalhar) com esse estranho objeto chamado literatura, visitar as ideias com as quais Fábio Durão nos provoca parece mais do que necessário.

Rodrigo Alves do Nascimento / Priscila Nascimento Marques: Um lugar comum dos estudos russos, em particular daqueles dedicados à literatura russa do século XIX, é de que a literatura seria a grande tribuna social e política, na qual, no contexto de um regime autocrático e de forte censura, os debates necessários seriam efetivamente realizados. Na esfera pública, escritores e críticos literários seriam, assim, faróis espirituais que guiariam quem pretendesse compreender o país e o povo. Gostaríamos que você comentasse um pouco essa relação entre a centralidade da crítica e o estado das instituições sociais, em particular quanto ao seu grau de autoritarismo/democracia. Que lugar ocupa e a que serve a literatura e a crítica nas sociedades ditas democráticas?

Fabio Akcelrud Durão: Não conheço a fundo o contexto social da Rússia do século XIX, mas mesmo assim podemos tentar desenvolver algumas ideias a partir da comparação com a situação brasileira no presente – considerando que vivemos em uma “sociedade dita democrática”. No caso russo, então, nós temos um quadro de opressão estatal que cerceia a liberdade

de expressão, o que torna a literatura particularmente propícia para discussões sobre questões sociais e políticas, pois o estatuto irreal da ficção, aquele inescapável “como se” ou “era uma vez”, a protege, ao menos parcialmente, da repressão direta. É mais complicado condenar alguém pela opinião de um personagem, que ademais pode ser punido na trama, do que pelo posicionamento concreto do seu autor. Pior ainda, castigar um escritor por um conteúdo em uma história só pode ser feito a partir de uma *leitura* da obra, o que situa a censura e o aparato repressor dentro de um horizonte de significação, no interior da cena literária;¹ o Estado se põe, assim, contra a cultura, que segundo sua própria ideologia seria desinteressada, lidaria com valores superiores etc. Com isso, ele tem que fazer o malabarismo discursivo de dizer que há uma verdadeira cultura nacional, a que o apoia, e que a outra é ilegítima, o que fica complicado quando esta última tem a participação de muita gente boa da área, que não dá para desmerecer facilmente. Em suma, a arte não é um campo no qual a polícia atue com o maior conforto (para o Estado policial o melhor é deixá-la morrer silenciosamente, sem chamar muito a atenção). Mudando um pouco a perspectiva, percebemos que a complexidade do artefato literário pode ser vantajosa para a discussão política, pois os diversos elementos composicionais são mobilizáveis para o discurso crítico: aspectos da distribuição temporal e espacial, no romance ou conto, questões de sonoridade e ritmo, no verso, ou de estilo, se altivo e elevado, simples e popular, para não falar no caráter performativo da escrita dramática, que muito facilmente transita do universo estético para o real – ou seja, as diversas dimensões da escrita artística podem funcionar como matéria prima ou combustível para a imaginação crítica em seu gesto de denúncia, uma imaginação que é inclusive capaz de desdobrar sentidos muitas vezes obscuros para o autor e que fogem ao seu controle. Some-se a isso que o caráter inerentemente coletivo (ou ao menos intersubjetivo)

¹ É curioso ver os registros dos agentes de repressão do Estado emitindo pareceres sobre T.W. Adorno (cf. David Jenemann, *Adorno in America* [Minneapolis: University of Minnesota Press: 2007], p. 180-185), ou Roberto Schwarz (em *Seja como for* [São Paulo: Ed. 34, 2019], p. 11-14), pois eles necessariamente se colocam praticamente na posição de críticos literários.

da leitura atua aqui a favor da resistência política. O entusiasmo diante da inteligência e do talento, perante uma obra de valor, possui algo de naturalmente contagiante. Ironicamente, portanto, as circunstâncias repressoras acabam tendo um caráter positivo, um outro lado misturado com a distopia da falta de liberdade. Isso seria também válido, com um grande *mutatis mutandis*, para outros períodos autoritários, com uma variável interessante: tanto maior será, concretamente, o peso da repressão, quanto mais a ideia de liberdade estiver disponível no horizonte social, e quanto mais rica e multifacetada ela for – em outras palavras: há um aspecto relacional da medida da opressão, pois se o conceito de liberdade nunca é dado, mas implica um trabalho imaginativo, assim como engajamento político, e quanto mais disponível ele estiver como algo pujante, tanto maior será a natureza da repressão infligida contra ele. De outro ângulo, no entanto, tudo isso se dá às custas tanto da complexidade do artefato, quanto da força interpretativa do leitor. Como a preocupação política está no primeiro plano, é de se esperar que as composições se esforcem para deixar claro o que querem dizer, o que nunca é positivo (querer dizer é sempre prejudicial para a literatura), e que faz com que facetas mais aparentes das obras, notadamente o enredo e a caracterização dos personagens, assumam a primazia na interpretação. Aquele tipo de leitura demorada, que presta bastante atenção ao detalhe e à minúcia, para a qual a mensagem não é determinante, fica prejudicada. Por mais viva e criativa que seja, esse tipo de crítica (vamos chamá-la de “crítica sob pressão”), vai ser marcado por traços de superficialidade e amadorismo. Assim como no caso da “educação pela dureza”, um meio ambiente hostil não faz bem para ninguém.

A configuração que temos hoje no Brasil é de certo modo o contrário disso. Há três espaços que merecem comentário aqui. O primeiro é o da imprensa, dos jornais e de seus suplementos literários, que constituíam um componente importante da esfera pública; a rigor, esse espaço não existe mais. Aquele que teoricamente o substituiria, o da internet, traz uma série de problemas que são completamente novos, e que possuem uma urgência da qual frequentemente não nos damos

conta. O regime linguístico aqui é o do tudo-poder-dizer,² o que à primeira vista poderia parecer benéfico para o exercício da crítica literária, mas que modo algum é verdade. O ambiente no qual se dão as interações é falsamente neutro em três sentidos fundamentais. Em primeiro lugar, tem-se que levar em conta a sofisticada infraestrutura que sustenta a internet, desde a produção e transmissão da energia elétrica, passando pelos satélites etc. (nem sabemos direito todos os equipamentos e procedimentos envolvidos aqui), até chegar nos aparelhos, que precisam de operadoras pagas e têm que ser trocados de tempos em tempos. Depois temos as plataformas completamente oligopolizadas, que manipulam os algoritmos do jeito que querem, punem e castigam os canais e perfis ao seu bel-prazer. A sua autonomia é tão grande que nem mesmo os Estados das “sociedades ditas democráticas” conseguem de fato estabelecer algum tipo de controle efetivo. Por fim, há o ambiente dos usuários, que justamente por ser deles, desfavorece a crítica. Você pode postar um comentário fantástico no seu Facebook sobre algum livro muito interessante, mas terá que dividir a atenção com inúmeros pratos de comida, fotos de pessoas felizes e propaganda; pior, não conseguirá desvencilhar o texto do seu perfil (o nome já diz tudo): qualquer ambição de objetividade vai ter que se confrontar com aquele império do EU que o Facebook estabelece, e que faz com que mesmo esse seu comentário fantástico assuma ares de propaganda de si – e essa crítica à inviabilidade da crítica pode ser adaptada com facilidade para todas outras plataformas, como o Twitter, o Instagram, o YouTube etc.³ A língua registra bem as transformações pelas quais estamos passando ao criar significações novas para as palavras: “causar”, “lacrar” e “cancelar” implicam um apagamento do objeto, que é a alma da crítica.

2 Porém vale a pena prestar atenção aos interditos, todos eles contornáveis, de um jeito ou de outro: nas plataformas monopolistas (YouTube, Facebook, Instagram, TikTok etc.) a mais leve exposição de cenas de sexo, de pênis ou vaginas é severamente punida, ao passo que a violência mais extrema é mostrada sem o menor pudor. Fundir os corpos é proibido, fazê-los sofrer, mutilá-los ou destruí-los não causa incômodo algum. Difícil imaginar algo mais revelador do estado da nossa sociedade.

3 Vale a pena fazer uma menção de passagem aqui ao importante livro de Jonathan Cary, *Scorched Earth* (Londres & Nova York: Verso, 2022).

Para não mencionar as alterações que ocorrem de dentro dos vocábulos: o que fazer com “comunidade”, que agora designa o contrário, um ambiente de total atomização e antagonismo latente? Ou “engajamento”, cuja definição deveria ser “expressão de certo gosto ou participação em determinado tema, de modo a fornecer dados estatísticos para a plataforma”?

Se vocês me permitem improvisar algo aqui, eu gostaria tentar desenvolver uma ideia sobre a questão da leitura neste contexto. Eu diria que o advento daquilo que eu chamei de “superprodução semiótica”,⁴ com a qual a internet está plenamente imbricada, alterou bastante o ato de ler, gerando três práticas bem diferentes. Depois que você aprende a transformar as letras em signos, você não consegue mais vê-las como entes materiais: o “m”, “m”, “m” ou “m” são a mesma coisa para alguém alfabetizado; isso significa que quando você é atacado por signos, e a propaganda nada mais é do que um ataque sígnico, você não consegue deixar de significar, o que então nos obriga a desenvolver estratégias de contenção da semiose, por assim dizer. Aqui temos a leitura como estratégia de defesa: não se deixar afetar (muito) pelo bombardeamento de mensagens no modo imperativo, que querem algo de você. Os mecanismos psíquicos de não-envolvimento com algo que já se deu cobram um preço, pois levam a um calejamento sensorial. Um outro tipo de leitura, que está se universalizando, é a decodificadora. Por mais que as pessoas gostem de mandar áudios no WhatsApp, um mínimo de leitura e escrita é inevitável, e isso vale para a internet como um todo. À difusão total da *world wide web* corresponde o fim do analfabetismo, o que sem dúvida é louvável, mas que também nos força a repensar alguns lugares-comuns. A ideia de que haveria algo de moralmente bom em aceder ao letramento por si só, ou então a oposição entre mundo letrado, de um lado, e barbárie e atraso, de outro, ou entre mundo letrado e cultura popular – nada disso se sustenta mais. A vivência da letra na leitura decodificadora é absolutamente instrumental e não traz consigo nenhuma espécie de conotação positiva, nenhum potencial emancipador

4 Em *A Indústria Cultural Hoje* (São Paulo: Boitempo, 2008), p. 39-48.

(o que por sinal tem consequências importantes para o ensino de literatura). Por fim, a leitura que importa para a crítica poderia ser chamada de imersiva, pois através dela você mergulha no objeto, e percebe as suas características materiais, se esforça para percebê-lo como coisa significativa material, e tenta decifrar o que ele quer fazer, qual o seu sentido, tomando essa palavra enfaticamente. Uma condição *sine qua non* para isso é que você desenvolva um certo tipo de receptividade, que temporariamente se apague como sujeito.

Na universidade o tudo-poder-dizer é totalmente diferente. Aqui a liberdade manifesta-se na escolha do objeto de estudo, sobre aquilo de que se quer falar, e sobre a sua caracterização, que, entretanto, deve estar sujeita à razão. Costumo sempre dizer para os meus alunos que eles devem valorizar a academia porque este é o *único* espaço social no qual a opinião das pessoas não tem a menor importância perante a objetividade do objeto, aquilo que se conclui sobre ele segundo os procedimentos de pesquisa acadêmica.⁵ Se essa conclusão sobre determinado objeto está totalmente na contramão daquilo que o mundo acha, a culpa é do mundo. O problema é que, nos estudos literários, essa liberdade – conquistada às duras penas e sempre em risco de ser destruída (cf. o contexto tsarista acima, ou a cruzada bolsonarista recente) – está deixando de ser exercida. Penso em três fatores principais, não diretamente relacionados: em primeiro lugar, há a questão da Teoria, sobre a qual já escrevi bastante⁶ e não gostaria de retomar aqui. Um outro fenômeno é a emergência de preocupações morais, uma espécie de neovitorianismo, no trato com a literatura. Trata-se de uma tendência a encarar o periférico e minoritário como inerentemente bons, como se estar à margem trouxesse vantagem, seja por causa da especificidade da experiência pessoal

5 Tento discutir isso em meu *Metodologia de Pesquisa em Literatura* (São Paulo: Parábola, 2020).

6 Cf. *Teoria (literária) americana* (Campinas: Autores Associados, 2011); “Responsible reading of theory”, in Stephen Ross (ed.) *Modernism, Theory, and Responsible Reading: A Critical Conversation* (Londres: Bloomsbury, 2021), republicado na *Revista da Abralic*, vol. 23, n. (42), 2021 (cf. <https://www.scielo.br/j/rblc/a/xKBGdcJYSfNXWKKsqG9rSjk/abstract/?lang=pt>); “Três Ideias e uma Aposta sobre a Teoria Literária no Brasil”, a sair na *Revista de Estudos Literários*, de Portugal.

e do grupo (a versão idealista), seja porque essa posicionalidade por si só já traria consigo algum tipo de primazia epistemológica (a versão mais sofisticada). Para a crítica, qualquer pressuposição moral *a priori* é danosa: entrar na relação com a obra literária já armado, seja de uma teoria, seja da vontade de estar do lado do Bem, tolhe a imaginação, que só quando exercida sem entraves é capaz de dar conta das qualidades do objeto, ou da sua falta. Por último, resta o problema do funcionamento do aparato acadêmico, sobre o qual também já tentei refletir em outras ocasiões.⁷ Aqui gostaria somente de apontar para um triste círculo vicioso. Vou propor uma oposição, ao menos como exercício de pensamento, entre discussão e burocratismo como termos antagônicos. O desenvolvimento da internet facilitou muito o surgimento de revistas acadêmicas; é muito fácil hoje fazer uma webpage e conseguir um ISSN. Os periódicos proliferaram e a forma-artigo tornou-se o principal veículo de escrita na área. Acontece que ninguém os lê, eles não geram debate: salvo raras exceções, são lançados em um abismo de silêncio. Ora, envoltos no vácuo, é como se não existissem. O que resta ao autor é o investimento narcísico no número, a entrada no Lattes, a contagem da Capes. São instâncias abstratas, que não envolvem conteúdo ou ideias. Dizendo de outro jeito: como não há interlocução, como ninguém se apresenta para realizar a atividade crítica, ao invés do outro concreto, temos o Outro imaterial do amor de si ou da figura superegoica da agência de fomento ou órgão administrativo. Se você escreve um ensaio ou livro que é discutido, a troca de ideias gera uma satisfação e confere um sentimento de ser, tanto ao autor quanto ao objeto; nessa situação, você não precisa publicar alucinadamente, nem se importa muito sobre a nota que o governo estadual ou federal vai te dar.

De tudo que disse (e acho que falei demais) percebemos que a situação da crítica não é nada confortável...

⁷ Sobretudo em *Metodologia de Pesquisa em Literatura*, op.cit., mas também em "La estupidez académico-literaria brasileña". *Literatura: Teoría, Historia, Crítica*, v. 20, p. 65-83, 2018; e "Transformações na concepção de universidade, o caso brasileiro, e seus impactos nos estudos literários". *Revista da ANPOLL*, v. 38, p. 55-65, 2015.

R.A.N. / P.N.M.: Você já afirmou que a influência da Teoria no Brasil tem se dado primordialmente por meio de uma dissociação cada vez maior entre texto literário e código interpretativo – algo que, na sua opinião, tem gerado uma série de resultados questionáveis... Você acredita que esse processo de autonomização da Teoria guarda alguma relação com o que poderíamos chamar, hoje, de “Crise da Crítica” na esfera pública? Há uma relação possível entre Teoria e Crítica?

F.A.D.: Vamos então ter que falar de teoria. Já apontei acima que acho, sim, que o advento da Teoria, participa da constelação da crise da crítica, tanto como causa quanto como consequência. Para tomar emprestado um termo caro ao T. W. Adorno, podemos dizer que o núcleo da questão reside em reconhecer a primazia do objeto. Vale retomar e explorar um pouco mais aqui uma frase da resposta anterior: “entrar na relação com a obra literária já armado, seja de uma teoria, seja da vontade de estar do lado do Bem, tolhe a imaginação, que só quando exercida ao máximo é capaz de dar das qualidades do objeto, ou da sua falta”. Ou seja, na base de tudo, da leitura, interpretação, da crítica, seja lá do que for, está a experiência estética, que de certo modo também pode ocorrer em relação à teoria. O problema, assim, não tem a ver com ela em si, mas com o modo com que é mobilizada como andaime *anterior* ao contato com as obras. E o mais grave é que a antecedência da teoria em relação à experiência estética não apenas tende a gerar leituras desinteressantes, como também põe em risco a própria especificidade dos Estudos Literários como campo autônomo e institucionalizado na universidade. Em última instância, aquilo que nos define como profissionais da área não é um conteúdo específico, mas uma prática. Colocando em termos polêmicos: para nós, as ideias são rigorosamente secundárias em relação à interpretação. As ideias, em si, estão mais confortáveis nas outras disciplinas das ciências humanas, e é inútil querer rivalizar com elas; para o crítico literário elas deveriam coroar o processo interpretativo, não o substituir.

Dito isso, gostaria de aproveitar o ensejo para lançar meio selvagememente uma hipótese interpretativa a respeito da Teoria. Creio que ela pode ser produtivamente abordada se for situada dentro de uma nova configuração social da ficcionalidade. Eu

sustentaria que entramos em novo regime discursivo no que tange a oposição entre ficção e não ficção (você vejam que já é estranho colocar “realidade” como segundo termo). De um lado, o núcleo e o motor da imaginação narrativa do presente, a esfera privilegiada do contar histórias de nossa época, é a propaganda. E a propaganda é uma forma híbrida, meio-ficção, meio-objetividade, meio mentira, meio verdade. Todos sabemos disso, mas é impressionante como conseguimos neutralizar esse conhecimento e agir como se ele não existisse. Certo dia eu estava no supermercado e alguém começou a conversar comigo sobre algum item na prateleira; pensando que era uma pessoa comum, respondi algo de volta. De repente notei que era alguém “plantado” ali, que estava fazendo propaganda do produto, só que à paisana, sem uniforme de funcionário. De uma hora para outra, eu me vi habitando um universo totalmente diferente, não estava mais com um ser humano diante de mim, mas perante um porta-voz da mercadoria.

Seja como for, creio que esse ambiente de reconfiguração da consistência da verdade, de sua densidade, por assim dizer, tem implicações para a teoria. Tomemos a questão dos conceitos neologísticos. Se um fenômeno absolutamente novo emerge, obviamente pode merecer ou mesmo exigir um termo novo,⁸ o que se dá atualmente, no entanto, é a criação de novos conceitos como uma prática generalizada, a ponto de Deleuze e Guattari, em *O que é a filosofia*, a usarem para definir a disciplina. Os conceitos tradicionais trazem história dentro de si, contêm ambiguidades semânticas reveladoras, exibem sentidos contraditórios que apontam para problemas não resolvidos. É por isso que são importantes para a dialética, pois ela pensa *com* ao mesmo tempo que *sobre* e até mesmo *contra* os conceitos, tudo num gesto só. Os neologismos conceituais tendem a ser empobrecedores justamente por não possuírem tempo cristalizado em si (para não mencionar o quanto flertam com o “não perca!” das promoções). Todavia, por outro lado, eles apresentam um teor criativo inegável; neles, a

8 Cf. “The Challenge of Critical Reflexivity Through a Postmodern Paradox”. In: Gláucia Renat Gonçalves et. alii (Orgs.). *New Challenges in Language and Literature*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2009, p. 225-240.

imaginação desempenha um papel central. Se acrescentarmos a isso a fragilidade do processo de *verificação* da validade de tais neologismos, que não se apoia em dados empíricos, nem em sistemas de pensamento, mas somente em sua própria enunciação e um vínculo (cada vez mais tênue) com uma obra literária (ou texto ou *corpus*), então talvez fique mais verossímil essa hipótese, que estou aventando aqui de modo bem tateante, a respeito de uma relação entre a teoria e uma modificação no regime de ficcionalidade contemporânea.

Agora, para retomar a última das perguntas que vocês fizeram, se “há uma relação possível entre Teoria e Crítica”, eu inverteria o pressuposto: para ser de verdade, não pode não haver uma relação entre teoria e crítica. Quando esta última é para valer, ela aponta para um âmbito mais amplo de validade, e uma teoria (literária) terá mais chance de ser consistente quanto mais ancorar sua criatividade conceitual na materialidade e concretude de obras enfáticas.

R.A.N. / P.N.M.: Em sua palestra “Três ideias e uma aposta sobre a teoria literária no Brasil”, feita há pouco tempo em Portugal, você propõe uma ressalva à costumeira visão de que o Estruturalismo seria uma continuidade quase linear do Formalismo Russo. Um ponto de ruptura que você identifica é o “ataque ao humanismo”, que estaria na base do Estruturalismo. Você poderia desenvolver mais esse ponto? Essa perspectiva nos permitiria nuançar uma visão estereotipada de que o Formalismo seria apenas um movimento de autonomização extrema da literatura e de alheamento a tudo que seja “externo” ao literário?

F.A.D.: O problema aqui é que tenho dificuldade em imaginar algo que seja externo ao literário. O externo ao literário é não ler, ou ler mal: as palavras sempre trazem conteúdos sociais, elas estão sempre imbricadas em conotações e associações que falam muito sobre o mundo de onde vieram; e, quando são articuladas em uma composição, esse teor social assume uma nova magnitude, podendo adquirir um potencial surpreendente de elucidação sobre a sociedade, revelando coisas que antes não imaginávamos. Isso, todavia, só é alcançado quando a obra se sustenta como artefato do ponto de vista de sua consistência interna, quando consegue se diferenciar da sociedade para

se colocar como uma entidade autônoma. Por outro lado, esse poder de esclarecimento não surge simplesmente quando a sociedade ela mesma é usada como chave de composição ou de leitura. A questão não é colocar personagens que sejam trabalhadores (ou negras, gays ou indígenas), nem usar conceitos advindos da sociologia, mas verificar em que medida o núcleo da obra, aquilo que lhe dá vida, abre portas para a compreensão da realidade. Se tudo isso estiver parecendo muito obscuro (como deve estar), recomendo a leitura que o Roberto Schwarz faz do *Diário de uma menina*, de Helena Morley.⁹ Lá, temos um caso exemplar de aproveitamento de aspectos formais da composição (a simplicidade da escrita, a distribuição dos personagens, a configuração do narrador, o estatuto dos objetos) para o desvelamento de uma realidade social, especificamente, aqui, de uma de relativa suspensão de conflitos e da emergência de uma posição esclarecida, questionadora, em meio à decadência econômica do interior de Minas Gerais, que descortina algo de novo, uma consciência avançada descolada do desenvolvimento das forças produtivas.

Geralmente, a crítica ao formalismo é limitadora, porque lida com um conceito abstrato de forma, como se ela fosse algo fixo e restritivo. Mas a forma pode ser pensada de outro modo, como algo ligado à imaginação crítica: encontrar uma determinada forma já faz parte do processo interpretativo, pressupondo assim um investimento subjetivo na organização do material. Mais ainda, as formas mudam historicamente, à medida que determinados conteúdos se tornam mais distantes ou mais inócuos com o passar do tempo. Na *Teoria Estética*, o Adorno menciona o tema do adultério em *Madame Bovary*, que hoje perdeu muito do seu caráter de escândalo, o que permite que a escrita possa ser mais facilmente apreciada, já que o assunto não mais choca. Ou então pensem na máquina de escrever, ou no telefone discado: eles hoje necessariamente trazem em si um sema de coisa velha ou antiquada, ao passo que bem recentemente eram signo de modernidade. Essas transformações incidem sobre a noção de forma. Em suma,

9 "Outra Capitu", em *Duas meninas* (São Paulo: Companhia das Letras, 1997).

muito frequentemente a crítica ao formalismo é ela mesma formalista por não conseguir conceber uma ideia mais rica de forma.

Gostaria, por fim, de dizer duas palavras sobre o anti-humanismo do estruturalismo, ao qual se seguiu o discurso atual acerca do pós-humano. Uma posição que costuma estar ausente desse debate é aquela derivada da famosa ideia do *Manifesto Comunista*, de que toda história da humanidade até hoje, por estar calcada na luta de classes, na exploração e na opressão, é na realidade a sua pré-história. Segundo essa perspectiva, somente após a superação do capitalismo e o estabelecimento de uma sociedade igualitária será possível pensar historicamente de fato, quando as transformações decorrentes do passar do tempo terão um caráter finalmente qualitativo, porque enfim libertas das amarras da carência material e dominação de classe. Adorno se refere a algo semelhante quando diz em algum lugar que é impossível encontrar continuidade entre as pinturas rupestres e a Guernica, por exemplo (e ele nem precisava ter ido tão longe), mas é fácil estabelecê-la entre o estilingue e a bomba atômica. Do mesmo modo, o humano não é nem algo dado, como se houvesse uma essência humana, nem só ideologia, mas algo que até hoje nunca se realizou, embora as condições concretas para tal realização, por incrível que pareça, estejam mais presentes do que nunca (ainda que provavelmente não por muito tempo). Ou seja, a rigor, não faz sentido superar algo que ainda não aconteceu. Tudo isso pode parecer muito distante da prática concreta e cotidiana da crítica, mas não é. A dialética da mudança (a miríade de manifestações e formas literárias) e da continuidade (a permanência da dominação) permite que se estabeleça uma postura interpretativa que se abre para a multiplicidade da imaginação humana, sem em nenhum momento recair em veneração ou idolatria do perfeito. Por mais fantástica e deslumbrante que seja uma obra (ou por isso mesmo), ela estará sempre inserida em uma *questão*, será sempre problemática.

R.A.N. / P.N.M.: Nos últimos tempos você tem se dedicado muito a refletir sobre o ensino de Literatura. Sabemos que, muitas vezes, o espaço escolar é feito de rotinas e procedimentos engessados (como a “manualização” da reflexão sobre o literário, por exemplo) que parecem inclusive acompanhar o paulatino desaparecimento da literatura da sala de aula... Diante desse cenário, como a crítica – em sua dimensão de valoração e de imaginação formuladora – poderia ser cultivada nesse espaço?

F.A.D.: O cerne daquilo que o André Cechnel e eu tentamos desenvolver em *Ensinando Literatura* (São Paulo: Parábola, 2022) pode ser definido por meio de uma expressão paradoxal: a construção da imediaticidade. Do nosso ponto de vista, a aula de literatura deve centrar-se na experiência estética, que não é nada de inerentemente complexo ou esotérico, nada do outro mundo, mas pelo contrário algo que decorre bem naturalmente do processo de leitura e interpretação. O primeiro passo para isso é fazer uma espécie de faxina conotativa da imagem da literatura, se desvencilhar de todas aquelas associações que normalmente as pessoas têm em relação a ela e que dificultam o contato direto com os textos. Vou citar três, como exemplos: a primeira é aquela imagem da literatura como ligada ao sentimento, à interioridade, aquela coisa de diário de adolescente, meio sacarina. Essa representação se associa muito facilmente a uma ideia moral da literatura, como algo que faz você se tornar uma pessoa melhor. A segunda tem a ver com a veneração às grandes obras e aos grandes autores, como se fossem coisas perfeitas e intocáveis. Um respeito excessivo pela literatura limita o que você pode fazer com ela, a começar por mobilizar criticamente os defeitos das obras. Muitas vezes as insuficiências dos textos, os seus momentos de fraqueza, ou de hesitação, silenciamentos eloquentes etc. são bem produtivos para se pensar sobre escritos interessantes. Por fim, a terceira representação é o contrário desta e se refere à raiva, mais ou menos latente, contra a literatura. Muito da crítica ao chamado cânone no fundo encobre algum tipo de prevenção contra a literatura. (Para falar a verdade, o próprio debate do cânone como um todo me parece bastante improdutivo).¹⁰ Para fazer essa faxina conotativa, então, é pre-

¹⁰ Cf. aqui F.A. Durão, “Variações sobre os equívocos do debate do cânone”. *Remate de Males*, v. 34, p. 613-623, 2014.

ciso deixar claro que na literatura o amor e o belo são só uma parte, que também há a violência extrema, o sexo, o abjeto, a loucura, a crítica, o ódio, o Mal, a destruição etc. Também é importante inserir o texto literário em uma dinâmica de comunicação, declamar, ler em voz alta, e, por incrível que pareça, incentivar a memorização. Isso, porém, só funciona se a obra já tiver sido lida previamente. Em *Ensinando Literatura* o André Cechinel e eu enfatizamos bastante esse ponto: sem um contato anterior com o texto, qualquer coisa que se faça na sala de aula é um engodo. Se os alunos não têm tempo de ler o material em casa, que se use o tempo em sala de aula para isso.

Agora, um outro lado da construção da imediaticidade se relaciona, não mais com os estereótipos sociais, mas com a dificuldade da literatura. Aqui é necessário abandonar a ideia de uma comunicabilidade inerente às obras literárias, como se elas fizessem parte de uma experiência humana universal que é acessível a todos. A literatura é uma coisa estranhíssima, que se afasta muito do universo de significação que habitamos hoje, da internet e das redes sociais, dos filmes de Hollywood, do culto evangélico, da música sertaneja... O importante aqui é ter consciência de que tipo de dificuldade está em jogo, e encará-la de frente. Se é o vocabulário que é erudito demais, explique as palavras com calma, se é determinada convenção do gênero, ou alguma especificidade histórica, elucide-a – mas sempre em função da compreensão do texto. É claro que o professor pode escolher um material que comece com o mais próximo e progrida paulatinamente para o mais distante (o contrário do que normalmente se faz). Nesse sentido, vale a pena também chamar para o fato de que o professor ainda tem a autonomia de dar a sua aula do jeito que achar melhor, ainda não há câmeras o monitorando (até por causa dos custos, porque teria de haver algum funcionário para acompanhar as gravações, fazer um relatório para um superior, e assim por diante...): fechada a porta da sala, é o professor que produz a aula. O subtítulo de *Ensinando Literatura* é “A Sala de Aula Como Acontecimento” justamente por causa disso, pois quando a imediaticidade no contato com a obra literária é produzida, essa é a nossa convicção, algo acontece. Vocês podem

ver como estamos distantes aqui de todo aquele discurso dos estilos de época, que é uma das coisas mais estéreis que existem – para não falar, ladeira abaixo, nos resumos dos enredos e nos fichamentos para o vestibular etc...

Não sei se vocês têm a mesma impressão que eu, mas parece que ficamos falando da mesma coisa o tempo todo nessa entrevista, sob ângulos diferentes – o que não é nem um pouco ruim, para falar a verdade.



REVISTA DE LITERATURA E CULTURA RUSSA

El “espíritu libre” y Goliadkin: una lectura de Dostoievski bajo la crítica nietzscheana

The “Free Spirit” and Goliadkin: A Reading of Dostoevsky under Nietzschean Criticism

Autor: Tomás Salvador Bombachi
Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina
Edição: RUS, Vol. 14. Nº 25
Publicação: Novembro de 2023
Recebido em: 30/04/2023
Aceito em: 09/11/2023

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2023.211348>

BOMBACHI, Tomás Salvador.
*El “espíritu libre” y Goliadkin: una lectura de
Dostoievski bajo la crítica nietzscheana.*

RUS, São Paulo, v. 14, n. 25, pp. 146-167, 2023.



El “espíritu libre” y Goliadkin: una lectura de Dostoievski bajo la crítica nietzscheana

Tomás Salvador Bombachi*

Resumen: En el presente trabajo se propone relacionar la novela *El doble* (1848) de F.M. Dostoievski con algunos conceptos fundamentales esbozados por F. Nietzsche en *Humano, demasiado humano* (1886). Pensamos que los héroes dostoievskianos presentan rasgos que Nietzsche conceptualizará (para remarcar un poco la posterioridad de Friedrich) como “espíritus libres”, y luego “caminantes”. El propósito del escrito será estudiar y determinar si, además de la implícita relación entre ambos escritores/pensadores, es posible concebir a Goliadkin dentro de la formulación “criticismo dostoievskiano” y, necesariamente, como “espíritu libre”: este último entendido como aquellos que critican lo heredado y martillan las cadenas morales de la sociedad.

Abstract: In this paper we propose to relate F.M. Dostoevsky's novel *The Double* (1848) to some fundamental concepts outlined by F. Nietzsche in *Human, All Too Human* (1886). We think that the Dostoevskian heroes present features that Nietzsche will conceptualize (to emphasize a little the posteriority of Friedrich) as “free spirits”, and then “walkers”. The purpose of the paper will be to study and determine whether, in addition to the implicit relationship between the two writers/thinkers, it is possible to conceive of Goliadkin within the formulation “Dostoevskian criticism” and, necessarily, as a “free spirit”: the latter understood as those who criticize the inherited and hammer the moral chains of society.

Palabras clave: Dostoievski; Nietzsche; Crítica; Criticismo; Proceso
Keywords: Dostoevsky; Nietzsche; Critic; Criticism; Process

“¿Cuál es la ligadura más sólida? ¿Cuáles son los lazos casi imposibles de romper? Entre los hombres de una especie rara y exquisita, serán los deberes: el respeto tal como conviene a la juventud, la timidez y el enternecimiento ante todo lo que es antiquísimamente venerado y digno, el reconocimiento al suelo que la ha sustentado, a la mano que la ha guiado, al santuario en que aprendió a rezar..., lo que le obligue más duramente.”

F. Nietzsche (*Humano, demasiado humano*)

“Dostoievski es, ante todo, un gran revolucionario del espíritu, erguido, en contra de todas las formas del estancamiento.”

Nikolai Berdiáev (“El aspecto espiritual de Dostoievski”)

Nietzsche lector de Dostoievski. Puntualizaciones sobre el “espíritu libre” nietzscheano

* Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras (UBA), estudiante de Letras. Docente de Lengua y literatura en el Instituto Nuestra Señora de la Misericordia de Belgrano. <https://orcid.org/0000-0001-7420-4688>; toombombachi@hotmail.com

El ejercicio que planteamos en este trabajo es pensar la influencia que tuvo la obra de Fiódor Mijáilovich Dostoievski en el pensamiento nietzscheano. Mucho de lo articulado en los personajes del escritor ruso luego se vio traducido conceptualmente en el pensamiento de Nietzsche: el resentimiento, el nihilismo, la decadencia de la época, una voluntad crítica sobre lo establecido, la tradición. Paolo Stellino, en “El descubrimiento de Dostoievski por parte de Nietzsche”, recorre los pasos a través de los cuales Nietzsche tomó contacto con la obra dostoievskiana, delineando distintas posiciones de la crítica sobre qué obras de Dostoievski fueron leídas por el filósofo

alemán. Si bien el contacto con algunas obras dostoievskianas fue meramente casual, incluso tardío, “el filósofo alemán intuye desde el primer momento que Dostoievski es un alma muy afín a él, que su pensamiento está estrechamente relacionado con el suyo”.¹

La vida de Nietzsche, a partir de 1879, fue una vida marcada por la soledad y el aislamiento del mundo, acentuada por la enfermedad y el desinterés por las noticias literarias de la época. El primer acercamiento al escritor ruso fue con la novela *Memorias del subsuelo*, traducida al francés y encontrada de casualidad en una librería de Niza, según atestigua Stellino. También, siguiendo su análisis, Nietzsche, en una carta dirigida a Peter Gast, nos informa que también leyó *Memorias de la casa muerta* (1848) y *Humillados y ofendidos* (1861); no hay evidencia de una lectura directa de *Crimen y castigo* (1866). Otras cartas acuñadas por Nietzsche, que presenta el estudio de Stellino, evidencian la cercanía que sentía el filósofo por la obra y el pensamiento dostoievskiano; él mismo “se declara extasiado por Dostoievski, dando prueba que el atractivo ejercido por el escritor ruso sobre él no sólo no ha disminuido, sino que más bien ha aumentado y se ha consolidado”.² A partir de estos datos, es posible conceptualizar a Nietzsche como lector de Dostoievski, si bien la llegada del autor ruso fue tardía en él y en un período de escasa producción, debido a su reclusión y padecimientos físicos.

Según la periodización general de la obra nietzscheana, el momento que nos interesa abordar es el período intermedio, el cual Arnoldo Mora Rodríguez denomina “positivismo ilustrado”. Dicha etapa es destacada por poner al hombre “a cielo abierto”.³ Desde la voluntad crítica de Nietzsche sobre la situación contemporánea europea, este período intermedio se caracteriza por la crítica punzante a los valores morales y la necesaria apertura hacia un mundo nuevo, por medio de la capacidad creadora auténtica del hombre. *Humano, demasiado*

1 Stellino, p. 82.

2 *Ibid.*, p. 90.

3 Rodríguez, p. 208.

humano es la obra central del momento intermedio de producción. Nietzsche sintetiza, en el aforismo 225, la noción de “espíritu libre”:

Espíritu libre, concepción relativa. -Llamamos espíritu libre al que piensa de otro modo de lo que pudiera esperarse de su origen, de sus relaciones, de su situación y de su empleo o de las opiniones reinantes en su tiempo [...] Por lo demás, no es propio de la esencia del espíritu libre tener opiniones más justas, sino únicamente el haberse emancipado de lo tradicional, ya sea por dicha o por desdicha. Sin embargo, de ordinario, tendrá la verdad de su lado, o, al menos, el espíritu de la investigación de la verdad: él busca razones, los demás una creencia.⁴

Lo primero que es posible evidenciar es la concepción crítica del espíritu libre respecto de los valores culturales, morales, religiosos. En el estudio del concepto “espíritu libre” llevado a cabo por Carlo Gentili en *Nietzsche*, es definido como aquel que “proyecta su luz implacable sobre el mundo subterráneo del ideal”.⁵ Cuando Nietzsche, en sus escritos de madurez⁶ se refiere a “ídolos”, piensa en “idea”, en “ideología”, en “verdad”. Aquel “proyectar la luz en el mundo subterráneo del ideal” apunta a desmoronar la base moral y el imperativo de verdad que regula la sociedad y que se estructura en el lenguaje; acá la noción de *proceso* se torna medular. Además del estado constante de confrontación que se articula en dicho espíritu libre, también establece un proceso de maduración que encuentra su origen, siguiendo a Gentili, en “la gran separación” de la tradición: del espíritu encadenado al espíritu libre.

El espíritu se encuentra, en un primer momento, *encadenado*. Las afirmaciones sobre el estudio de la obra de Nietzsche de E. Fink que Gentili incluye aluden al “proceso de desencanto” que el juicio crítico plantea. Dicho proceso tiende a demostrar el carácter ilusorio de “esas actitudes humanas que incluso para él, en su primer período, constituyeron las auténticas

4 Nietzsche, p. 164.

5 Gentili, p. 229.

6 *El ocaso de los ídolos*, 1888.

puertas originarias a la esencia del mundo”.⁷ La posición que adopta el espíritu libre es más bien un movimiento contante que apunta no sólo a la búsqueda sino a la creación de otra verdad: aquella comienza, como se alude en la cita, con la separación de la tradición y de todos los valores que tienden a la conservación y a la postergación de la actualización de los valores. El proceso de desencanto o separación del carácter ilusorio de la realidad, a través de la crítica de los valores, encuentra su expresión en la figura del espíritu libre.

El primer momento del espíritu, para ser conceptualizado como “espíritu libre”, es, entonces, un estado de *atadura* a los valores heredados. En el aforismo 227, “Inferir de las consecuencias en lo fundado y lo no fundado”, Nietzsche ejemplifica aquellas creencias o dogmas a las que se halla encadenado el espíritu libre: la moral, la autoridad, las instituciones. Aquellas son “los deberes” que apresan al espíritu, lo vuelven siervo al mismo tiempo que anulan su capacidad crítica y creativa. En *Humano, demasiado humano*, el filósofo postulará un espíritu tal que, como comenta Rüdiger Safranski, converja en “una voluntad de verdad que sea radical y carezca de trabas”,⁸ capaz de confrontarlo con lo insoportable y combatir la indiferencia del quietismo. La voluntad de emancipación es lo que define al espíritu libre. Aquello, Safranski, configura la salida del espíritu nietzscheano de la habitación de la “conciencia desfigurada”, alimentada por la tradición y la construcción de una visión de la realidad.

Nietzsche, en el aforismo 226, “Origen de la fe”, realiza una crítica a la noción de “creencia” (entreviéndose allí la noción de fe). La creencia, para Nietzsche, consiste en el habitamiento a principios intelectuales sin razones y sólo por mero hábito, es decir, a la aceptación sin un previo ejercicio crítico. La discusión motivada en este aforismo toca dos puntos que nuestro filósofo contrapone: fundar las decisiones en la creencia (hábito, costumbre) o bien fundarlas en la razón (crítica, cuestionamiento). También distingue entre “espíritus libres”

⁷ Gentili, p. 173.

⁸ Safranski, p. 169.

y “espíritus siervos”.⁹ por un lado, aquel espíritu maduro que conlleva el “acto de desligamiento” y, por otro, el espíritu esclavo que “no necesita razonar su conducta”.¹⁰ Allí donde Nietzsche dice “hábito”, también piensa en ceguera.

Max Horkheimer en “La función social de la filosofía” (1940) contrapone el concepto de crítica con el de hábito, para así postular el “carácter refractario” de la filosofía:

La filosofía insiste en que las acciones y fines del hombre no deben ser producto de una ciega necesidad. Ni los conceptos científicos, ni la forma de la vida social, ni el modo de pensar dominante ni las costumbres prevalecientes deben ser adoptadas como hábito y practicadas sin crítica.¹¹

Aquella no es una servidora de la realidad y la sociedad, sino más bien crítica de ella. Si bien la palabra crítica se entiende en varias disciplinas como algo negativo, Horkheimer postula que “lo que nosotros entendemos por crítica es el esfuerzo intelectual, y en definitiva práctico, por no aceptar sin reflexión y por simple hábito las ideas, los modos de actuar y las relaciones sociales dominantes”.¹² El sentido de “crítica” en Horkheimer estaría presente en el principio de acción del espíritu libre, en un amplio sentido humanista y transformacional. “La meta principal de esa crítica es impedir que los hombres se abandonen a aquellas ideas y formas de conducta que la sociedad en su organización actual les dicta”.¹³ El propósito de tal filosofía, entonces, es evitar que los hombres acepten acríticamente las ideas y valores que la sociedad articula, que acepten sin reparo lo establecido y la tradición no sin antes realizar un ejercicio crítico que permita dismantelar aquello naturalizado.

La “tensión” entre filosofía y realidad es el centro del denominado espíritu libre. Para Nietzsche, rebalsar lo establecido

9 Dicha contraposición fue retomada por Lev Shestov en *La filosofía de la tragedia*, quien amplía la misma para profundizar la relación entre Nietzsche y Dostoievski.

10 Nietzsche, p. 167.

11 Horkheimer, p. 276.

12 *Ibid.*, p. 287.

13 *Ibid.*, p. 282.

es el paso ineludible para la ampliación de la perspectiva del pensamiento y actualización de los valores; incluso, es el primer paso para empezar a pensar. La “sensación de vacío” que deja el haberse despojado de los valores culturales heredados y del tribunal de la moral, anticipa la venida de un nuevo hombre. La voluntad de verdad del espíritu libre lo conduce, en un primer momento, a la negación lógica del mundo: “el mundo conocido por nosotros no es real, sino el que nosotros hemos compuesto”.¹⁴ Lenguaje y realidad: el primer momento para ampliar la perspectiva es comprender el mundo como representación, es decir, como una complexión previa que permite una visión. El objetivo será llegar a la contemplación de la cosa en sí, la esencia de las cosas, mediante el descubrir todos los velos que impiden el *desencanto* más fastidioso; sólo de esta manera podrá visualizar una “filosofía del mañana”, como comenta Carlo Gentili.

En la apoteosis de *Humano, demasiado humano*, en el aforismo 638, “El viajero” (también se traduce como “El caminante”), Nietzsche acentúa el carácter solitario del espíritu libre (esto puede relacionarse, como más adelante se hará, con los héroes dostoievskianos), quien proyecta la libertad de la razón, quien encuentra su placer en el camino y en el paisaje. En el paisaje, queda acentuada la necesidad del espíritu libre de formar una camaradería:

Indudablemente, este hombre pasará malas noches, en las que se sentirá cansado y encontrará cerrada la puerta de la ciudad que debía ofrecerle un descanso; puede ser que, además, como en Oriente, el desierto se extienda hasta esa puerta, que las fieras aúllen tan pronto lejos como cerca, que se levante un viento violento, que unos bandidos le roben sus acémilas. [...] Así le puede suceder a veces al viajero; pero luego vienen, en compensación, las mañanas deliciosas de otras comarcas y de otros días [...] las ofrendas de todos los espíritus libres que están en su casa en medio de la montaña, del bosque, de la soledad, y que, como él, a su manera tan pronto reflexiva como gozosa, son viajeros y filósofos.¹⁵

14 Safranski, p. 173.

15 Nietzsche, p. 301.

Aquel cierre podría ser la ilustración de un comienzo: el preludio, aquella filosofía del mañana, presentándose. Tal es la metáfora de las tres metamorfosis con la que comienza *Así habló Zaratustra* (1883), escrito del período de madurez del autor: del camello (espíritu de carga) al león (espíritu crítico, combativo) y del león al niño (espíritu de creación). Estas tres metamorfosis simbolizan un proceso: cómo el espíritu libre se convierte en caminante, pasando de cargar los fardos de la cultura a marchar al desierto para arrojarlos y perderlos. Allí, en el desierto, el espíritu libre se proyecta frente a la inmensidad del vacío, del espacio, de manera creativa. Gentili se pregunta: “Entonces, ¿qué puede salvar al caminante? Nada más que la compañía de sus semejantes”.¹⁶ Este punto, el de la comunión entre pares, será la proyección que buscará el pensamiento nietzscheano y el dostoievskiano; la pregunta sería si es posible su realización práctica.

El fundamento de aquella gran separación, con todo el gesto pedagógico que está presente tanto en los héroes nietzscheanos como dostoievskianos, como veremos a continuación, está en el porvenir y en la posible comunión entre los pares: es en aquella filosofía del mañana, basada en la sustancial crítica a la moral de la cultura, donde el espíritu libre-caminante busca la comunión con los demás espíritus libres. A aquella fase de negación “hay que añadir, de ahora en adelante, una filosofía que propone, una filosofía del preludio”.¹⁷ Ahora, el espíritu libre es alguien que proyecta, que deberá incluso legislar sus acciones en el mañana.

¿Es posible hablar de los héroes dostoievskianos como “espíritus libres” en un sentido nietzscheano *avant la lettre*, o bien, en un sentido que ahora podríamos llamar nietzscheanos? ¿Es posible pensar las obras del primer período de producción de Dostoievski como un espacio de articulación y maduración de dichos héroes (que aparecerán en su segundo período), tales como Raskólnikov, Stavroguin, Smerdiakov?

¹⁶ Gentili, p. 239.

¹⁷ *Ibid.*, p. 241.

Breve introducción a *El doble* y su crítica

El héroe de *El doble*¹⁸ (1846), Iákov Petróvich Goliadkin, es un personaje corriente de la vida petersburguesa, quien encabeza una trama que irá embistiéndolo hasta su escisión psíquica, como comenta Cristián Zegpi, y su final reclusión social. El comienzo tiene lugar en el piso donde vive Goliadkin. Muy distinto a, por ejemplo, Raskólnikov, el pobre desempleado que despierta en su cuchitril subalquilado, acosado por su casera y los problemas económicos, Goliadkin, consejero titular, vive en un piso con Petrushka, su criado. Flores, trajes elegantes, “billetitos verdes”, ventanas, cama de caoba, coche propio. “Setecientos cincuenta rublos [...] ¡Una suma agradable! ¡Agradable para cualquiera! ¡Ya quisiera ver quién la encuentra insignificante! Esta suma puede llevar lejos a un hombre...”.¹⁹ Un aristócrata medio que goza y ostenta un cargo pasablemente digno y las comodidades que conlleva; en fin, alguien con cierto rango y respeto. Al correr las primeras páginas, nada sale de la misma lógica. Goliadkin se levanta y sus primeras palabras están cargadas del peso de la autoridad hacia su criado. “¡Qué se lo lleve el diablo! –pensó el señor Goliadkin–. Esta bestia y holgazán es capaz de sacar de quicio a cualquiera. ¿Por dónde estará dando vueltas?”.²⁰ Incluso, en un tono de enfado, destrata y corrige: “–¿Y las botas las han traído? –Sí, las han traído. –¡Imbécil! ¿No puedes decir “las han traído, señor”? Tráemelas”.²¹ Luego, en el primer capítulo, sobre la avenida Nevski se encuentra con Andréi Filíppovich, jefe del departamento donde Goliadkin cumple sus servicios:

¿Lo saludo o no? ¿Le respondo o no? ¿Reconozco que soy yo o no? –pensaba con indescriptible angustia nuestro héroe– ¿O simulo que no soy yo, sino otro con un parecido

¹⁸*El doble* fue publicado por primera vez en 1846 en la revista *Anales Patrios*; luego fue re-editada y re-elaborada en 1866. Para ampliar la información sobre el contexto de elaboración, edición y re-escritura, consultar el estudio crítico de Alejandro Ariel González en *El doble. Dos versiones: 1846 y 1866* (Editorial Eterna Cadencia).

¹⁹ Dostoievski, p. 133.

²⁰ *Ibid.*, p. 143.

²¹ *Ibid.*, p. 135.

sorprendente a mí, y lo mismo como quien no quiere la cosa?
¡Eso mismo! ¡No soy yo! ¡No soy yo y punto!²²

Poco a poco irrumpirá del interior de Goliadkin un estado de nerviosismo, cuya la turbación y vergüenza terminarán provocando su rechazo social. En el capítulo dos, durante la visita al médico Krestián Ivánovich, en tono confesional, Dostoievski abre en la obra el diálogo interno de Goliadkin, quien comienza a revelar la propia percepción que tiene de sí mismo: “Yo no he aprendido eso, Krestián Ivánovich, todas esas astucias no las he aprendido, no he tenido tiempo, Krestián Ivánovich. Soy un hombre sencillo, llano, sin brillo exterior”.²³ La efectiva sensación de inferioridad e insignificancia que embarga a Goliadkin se corresponderá luego con la misma percepción del “soñador” anónimo en *Noches blancas*²⁴ (1848) y de Efímov en *Niétoschka Nezvánova* (1849): el “soñador” que entrega su vida a Nástenka, quien al final de la obra lo reemplaza fácilmente por un antiguo amor, y Efímov y su sensación de inferioridad e impotencia frente al músico de renombre.²⁵

22 *Ibid.*, p. 137.

23 Dostoievski, p. 144.

24“El soñador, si desea usted una definición, no es un hombre, sino un ser...neutro. Escoge perfectamente los rincones inaccesibles, como si huyese de la luz del día, cual esos singulares animales, las tortugas, que llevan su casa a cuestras. ¿Por qué aman tanto sus cuatro paredes, sempiternamente pintadas de verde, triste y de continuo llenas de humo?” (Dostoievski, 166). Este personaje, el “soñador”, conlleva el esfuerzo literario de Dostoievski por representar un ser sumamente bondadoso y abnegado (así como Aliosha en *Los hermanos Karamázov*) pero a quien la realidad, la vida viva, por su inocencia y su percepción idealizada de las personas, le pasará por encima cuando trate de concretar sus verdaderos deseos amorosos.

25“¿Sabe lo que preocupa ahora a ese desdichado? –añadió B..., señalando a Efimov–. Lo más estúpido, lo más miserable, lo más ridículo del mundo: saber si él es superior a S...o si S... es superior a él. Nada más, aunque en el fondo está completamente convencido de que él es el músico más grande del universo... Le aseguro a usted que, si se le dice que no es un artista, se muere al punto, como herido por un rayo...Es, en efecto, algo terrible separarse de la idea fija a la cual se ha sacrificado toda la vida, y cuyo fundamento, por lo mismo, es serio y profundo...Al principio, su vocación era realmente sincera”. (Dostoievski, 51). Dostoievski, en la novela *Niétoschka Nezvánova*, construye el héroe Efimov, el padrastro de Niétoschka, bajo dos problemas centrales: el talento aún no explotado ni aprovechado por parte de Efimov y la sensación (material e intelectual) de inferioridad con respecto a los demás violinistas de renombre. La duda existencial, los vicios, la pobreza y la miseria que lo acechan configuran un estado de incertidumbre e inacción en toda la obra, llevándolo al descuido sus capacidades, a la locura y su anunciada muerte.

En el capítulo tres, en la fiesta de cumpleaños de Klara Olsúfevna, Goliadkin observa a un oficial, “un muchacho alto y guapo ante el cual el señor Goliadkin se sentía un verdadero insecto”.²⁶ Previamente al evento, las preguntas que rondan en la mente del personaje acentuarán este efecto de inferioridad:

“...¿Voy o no voy? Iré...¿por qué no he de ir? ¡El mundo es de los valientes!” Dándose ánimos de esa manera, nuestro héroe de pronto, de modo completamente inusitado, se ocultó tras los biombos. “No —pensó—. ¿Y si llega a entrar alguien? Ahí está, acaban de entrar. ¿Por qué me dormí cuando no había nadie? ¡Tenía que agarrar y meterme!...¡No, qué te vas a meter con el carácter que tienes! ¡Qué temperamento más ruin! Te acobardaste como una gallina. ¡Lo tuyo es acobardarte! ¡Eso es! ¡Arruinar siempre todo! De esos no hay dudas”...²⁷

Goliadkin termina expulsado de aquella fiesta, sin que alguien allí haya deseado su asistencia. De regreso a su casa, se percata de la presencia de alguien más que lo estaba siguiendo. “El señor Goliadkin había reconocido cabalmente a su amigo nocturno. Aquel no era otro que él mismo, el propio Goliadkin, otro señor Goliadkin, pero absolutamente igual a él”.²⁸ Cristian Zegpi en “Preludio en la conformación del delirio: algunas puntualizaciones psicoanalíticas en la novela de Fiódor Dostoievski”, apunta la desorganización psíquica de Goliadkin: “una escisión propiamente dicha, momento en que lo inconsciente reprimido retorna desde afuera, constituyendo una percepción vera”.²⁹ El crítico alude a que Goliadkin estaría atravesando cierta crisis interna que tendría como término una división: aquello inconsciente, reprimido o deseado se volvería consciente o se materializaría mediante su proyección en la realidad. Si bien el autor desarrolla varias escenas donde se observan distintas formas de delirio, al final del capítulo cinco es donde se produce propiamente el surgimiento del delirio, cuando Goliadkin se encuentra cara a cara con su doble: una representación alucinatoria y fantasmática de la figura del padre, siguiendo la lógica edípica que señala Zegpi.

26 Dostoievski, p. 174.

27 *Ibid.*, p. 171.

28 *Ibid.*, p. 189.

29 Zegpi, p. 20.

El final de *El doble* es bastante simple: luego de causar escándalos sin mucho relieve y ser desplazado de “la sociedad” por Goliadkin menor, nuestro Goliadkin termina recluido en una clínica psiquiátrica, llevado por dos fuertes figuras que representan claramente distintas instituciones: Krestián Ivánovich –médico– y Andréi Filíppovich –aristócrata–, culmina la narración con la apoteosis del encierro de nuestro héroe.

Alejandro Ariel González, en “Rusia: negación, cuestionamiento, revalorización. (O de la lectura rápida a la lenta)”, menciona distintas etapas de la crítica sobre la novela *El doble* de Dostoievski: la crítica de los contemporáneos, la crítica formal de los años 1920, la crítica marxista vulgar, la de los años 1960 y los años 1970 en adelante. En los años 60, señala la importancia de F. I. Evnín (1965), quien comprende que la duplicidad de Goliadkin

no reside en su desdoblamiento interior, sino en su sustitución exterior, *en su desplazamiento del lugar que ocupa en la vida* [...] El doble no encarna las cualidades y los anhelos ocultos en la profundidad del alma del protagonista –el débil, apocado y pasivo Goliadkin no tiene ninguna mala mitad–, sino los anhelos y las cualidades (astucia, maña, inescrupulosidad en la lucha por la carrera y la fortuna) inherentes al medio que lo rodea y de los que Goliadkin carece para triunfar en la vida.³⁰

Siguiendo la cita de González, esta lectura de la novela propone una visión donde predomina, como eje de la duplicidad del héroe, la naturaleza *social* y no *psicológica*: no se trataría de una lucha interna del protagonista, sino la ampliación de aquella lucha en el medio social. La colisión que supone el conflicto exterior, donde Goliadkin se enfrenta con diferentes sujetos sociales de las altas jerarquías, “es enteramente real, no está condicionada por la demencia del protagonista; al contrario, y como ya hemos señalado, la demencia del héroe es el resultado de esa colisión”.³¹ Su expulsión/reclusión de la vida social es causa, justamente, del conflicto social planteado: Goliadkin, a medida que emerge su locura y su desorden

30 González, p. 103.

31 *Ibid.*, p. 104.

nervioso se agrava, colisiona aún más con los sujetos que representan la burocracia y las altas personalidades, las cuales son las figuras que simbolizan la racionalidad (los que se comportan conforme los mandatos sociales) de la época. En las lecturas de los años 70, González señala al crítico Vladímir Zajárov (1978), quien observa que Goliadkin menor

es un personaje tan *real* [la cursiva es mía] como el propio Goliadkin [...] En reiteradas ocasiones Goliadkin intenta poner en duda la realidad de su doble (cierra los ojos, atina a pellizcarse y desea pellizcar a otros) y cada vez Dostoievski persuade al protagonista y al lector de que el doble no es un fantasma, no es una alucinación, sino un personaje real, no un sueño de Goliadkin, sino la realidad en el mundo artístico de la obra.³²

La duplicidad de Goliadkin permite trasladar el análisis tanto al estudio de la personalidad del héroe como a la Rusia (San Petersburgo) del autor. En *El doble* están tamizados los conflictos sociales de la época, enfatizados en la vivencia personal de su héroe principal. La cuestión central, después de haber comentado algunas posturas que señala González, es mencionar, además de la multitud de enfoques que se desprenden del estudio de *El doble*, la necesidad de pensar a Goliadkin dentro de lo denominado aquí “criticismo dostoievskiano” y su posible su acepción dentro de lo que Nietzsche denominó como “espíritu libre”.

Espíritu libre y el criticismo dostoievskiano

¿Es posible definir a Goliadkin como “espíritu libre”? ¿Hasta dónde los héroes dostoievskianos, y sobre todo Goliadkin, encuentran su ligazón en dicho concepto propio de la filosofía nietzscheana? Nikolái Berdiáev, en “El aspecto espiritual de Dostoievski”, sensatamente abrevia la clásica distinción de Shestov sobre los dos períodos de producción de nuestro escritor, observando en su primer momento de escritura un Dostoievski “psicólogo, original por cierto, y al mismo tiempo

32 González, p. 105.

un humanitario que compadece a la ‘pobre gente’, a los ‘humillados y ofendidos’, a los protagonistas de *La casa de los muertos*”.³³ Señala que, a partir de *Memorias del subsuelo*, “finaliza” el primer momento, lo que inaugura un Dostoievski metafísico que buscará las últimas consecuencias del espíritu y del destino humano. En esta segunda parte es donde, comenta Berdiáev, “acaba de surgir un nuevo reino de lo humano, un reino por completo ‘dostoievskiano’”.³⁴

Desde nuestra conceptualización, dentro de “lo dostoievskiano” podemos plantear una ramificación, la cual denominaremos “criticismo dostoievskiano”, esto es, el esfuerzo intelectual y práctico por ver el reverso de todos los valores dominantes de la época y, sobre todo, el ejercicio de actualizar dichos valores. La tensión que se genera entre realidad y pensamiento es propia de la crítica dostoievskiana. Sus hombres del subsuelo no son sujetos que miren el mundo desde afuera, desde la lejanía y la absoluta soledad permanente. Para aquellos, el riesgo es lo que abre un espacio desconocido; la decisión inaugura un tiempo otro, supone un conocimiento y una voluntad diferida, impaciente por un nuevo equilibrio, deseosa de tomar los riegos necesarios para abrir la medida del mundo. Los héroes que encarnan el “criticismo dostoievskiano” abrirán la puerta hacia el exterior para fundar en él aquel “interior” forjado en las calderas del subsuelo.

El punto central de lo que llamamos “criticismo dostoievskiano” es la *proyección*. La proyección supone mirar hacia las alturas, hacia lo elevado y, sobre todo, por encima de los valores heredados de la sociedad, siendo aquello su punto de partida para su labor crítica. En sintonía con la lectura de Nietzsche desarrollada en la primera parte del trabajo, pensamos que es la proyección un modo de filosofía crítica que pregona una “filosofía del mañana”, tomando a Gentili, como potencial horizonte de actualización de los valores: es un modo de pensar que delimita necesariamente una forma de actuar.

33 Berdiáev, p. 20.

34 *Ibid.*

Dostoievski propone en el argumento de *El doble* una crítica a la época, y aquello es innegable. Nuestro punto de análisis, sin embargo, está puesto en su héroe, Goliadkin. Este, afirmamos, es un ser insuficiente para constituir el “criticismo dostoievskiano”: sufre, padece y termina perdido en las profundidades y subsuelos de la sociedad. Distinto a los héroes del segundo período de nuestro escritor ruso, de quienes sí podemos afirmar una voluntad crítica, no pareciera constituir una voluntad firme o rectora. No es posible observar en él un principio ni de crítica ni de rebelión. Se enorgullece como “hombre pequeño”, y en su primer momento ocupa cargos jerárquicos, aunque sin conseguir plenamente. ¿Qué acción firme sostuvo contra aquellos que sustentan los viejos costales de los valores culturales? Podría observarse que ni para las propias reglas del juego que él mismo detenta es avisado: titubea y carece de decisión económica cuando no concreta las compras hechas en distintas tiendas (objetos de oro y plata, mueblería excesiva, artículos banales e innecesarios), ni siquiera da un anticipo. Llega a cambiar sus billetes grandes por billetes chicos, “que por lo visto le proporcionó un gran placer”.³⁵ La dificultad de concreción, el “ya habrá tiempo para un anticipo”, no hacen de él alguien “astuto” para los negocios, ya que no llevó nada de lo que insinuó comprar (podría recordarse la escena donde Raskólnikov no toma ni una pieza del tesoro de Aliona Ivánovna luego de haberla asesinado). En el capítulo siete, cuando Goliadkin irrumpe en la casa de Olsufi Ivánovich, donde es posible notar cierto aire desafiante en Goliadkin, no se aparta de él el recuerdo de la humillación que padeció en la fiesta: “Daría cualquier cosa en ese momento por que no se hubieran producido varios de los eventos del día anterior”.³⁶ Ese es “el gusanito –muy pequeño, por cierto– que le seguía royendo el corazón”.³⁷ González apunta los elementos que aparecen dramatizados en *El doble*: “la insatisfacción, la inexistencia de un campo de acción para el individuo, el exagerado

35 Dostoievski, p. 154.

36 *Ibid.*, p. 213.

37 *Ibid.*

amor propio y la imposibilidad de contentarlo, la falta de dignidad y el cálculo interesado que impregna todas las relaciones humanas”.³⁸ La inexistencia del campo de acción para las ideas que están germinando (acá podemos pensar el “proyecto” Dostoievski: destruir-construir, la novela como proceso de maduración de las ideas y su posterior praxis),³⁹ condiciona enteramente a nuestro Goliadkin, que termina apresado, recluido y, esencialmente, fuera del campo de acción social. La siguiente cita sirve para esclarecer la inestabilidad que condiciona a nuestro héroe:

El señor Goliadkin tomó esta avenida. Su situación, en ese instante, semejaba la de un hombre que se halla al borde de un terrible despeñadero cuando la tierra se desmorona bajo sus pies, tiembla, se mueve, trepida por última vez, se hunde y lo arrastra al abismo, mientras el desgraciado no tiene ni fuerzas ni firmeza de ánimo para saltar hacia atrás, para apartar los ojos del vacío que se lo traga.⁴⁰

Casi como quien transita un camino que no conduce a ninguna parte, Goliadkin sólo puede esperar a que hagan algo con él: sólo le queda acurrucarse bajo la sombra de algún árbol y esperar que la noche y el día sucedan. Lo “monstruoso de lo social” impide a Goliadkin proyectarse, lo supera y avasalla. Puede pensarse a Goliadkin, así, como un espíritu detenido, *esclavo*.

Lo dostoievskiano obtiene su mismo combustible donde lo nietzscheano: la voluntad de poder. Deleuze en *Nietzsche y la filosofía* (1971) establece que “Nietzsche llama voluntad de poder al elemento genealógico de la fuerza. Genealógico quiere decir deferencial y genético”.⁴¹ El principio rector del “espíritu libre” nietzscheano y lo que denominamos “criticismo dostoievskiano” es voluntad de poder: aquella productora de elementos *diferenciales* en las fuerzas; es decir, un elemento de producción de cualidad de cada fuerza en relación. Primeramente,

38 González, p. 17.

39 Esta idea es desarrollada en el trabajo “F. M. Dostoievski, entre el hacha y el martillo. La praxis en las ideas de Rodión Raskólnikov”, *Revista Rus*, Vol. 13, N°22, 2022, T.S. Bombachi.

40 Dostoievski, p. 187.

41 Deleuze, p. 77.

quien posee la voluntad de poder posee, necesariamente, un pensamiento de mando: no es justamente alguien que obedece, sino alguien que manda, que legisla. En *Nietzsche* (2019), Deleuze extrae una afirmación del filósofo alemán en la cual propone la fuerza productora como un tipo de fuerza reactiva: “la rebelión de los esclavos en la moral comienza cuando el resentimiento mismo se vuelve creador y engendra valores”.⁴² La moral de los esclavos necesita un mundo al cual oponerse, necesita aquellos estímulos exteriores para poder actuar, y, sobretudo, precisa una voluntad de poder que busque imponerse. El espíritu libre y el ejercicio crítico dostoievskiano tienen en común su propuesta de valorar de un modo distinto: “Valorar es determinar la voluntad de poder que da a la cosa un valor”.⁴³ Así, de la voluntad de poder derivan la significación del sentido y el valor de los valores. Valorar ciertos valores supone la invención de aquello valorado. El espíritu libre, al que reconocemos en la formación del “criticismo dostoievskiano”, es aquel que resignifica (mediante la negación del mundo primero) y revaloriza el mundo como tal.

A Goliadkin lo atraviesa una sensación de terror: el terror que genera la posible fragmentación de lo conocido; la posibilidad de oponerse a aquello que busca debilitar cualquier principio de rebelión; la visión de todo aquello que desea ser y no puede concretar, sabiéndolo de antemano. Y allí está la cuestión: su deseo, explícito en toda la novela. Aspira a habitar las jerarquías altas, codearse con la sociedad más rica, tener un puesto ejemplar y ser respetado, si no, ¿por qué insistir *de esa manera* en el mundo y sus relaciones sociales? Allí, por la negativa, Dostoievski comenzará a marcar un sendero claro: la moral de la sociedad son las cadenas que retienen cualquier principio de reacción, y estas deberán caer para dar paso al nuevo hombre. La cuestión de la proyección en el “criticismo dostoievskiano” es intrínseca a la necesidad del espíritu libre nietzscheano de destruir-construir.

⁴² *Ibid.*, p. 68.

⁴³ *Ibid.*, p. 80.

Tal vez lo que amenaza la libertad del espíritu de Goliadkin es la internalizada estructura social en su deseo; su conciencia pre-modelada que lo lleva a anhelar las altas jerarquías. ¿Es lo realmente importante para el espíritu dostoievskiano anhelar las formas de conducta sabidas y autorizadas? Goliadkin no está en el mismo escalón que estarán los héroes venideros del segundo momento de producción del autor. Sin embargo, la sociedad rechaza a Goliadkin no por su deseo de ascender, sino por su propia estructura débil que lo condiciona: "Soy un hombre pequeño", "Eres un cobarde, eso eres", "Nadie pregunta por mí". Por la misma razón es que pensamos que no es posible catalogarlo dentro del "criticismo dostoievskiano".

Comentarios finales

Los héroes dostoievskianos (acá dejamos afuera a Goliadkin) buscan el punto de fuga: la salida del mundo que abre Mundos posibles. Pero, sobre todo, aquella fuga permite inventar ese "adentro" en el mundo. La característica de ellos es el martilleo constante a la tradición, con el peso de la crítica y la propuesta de actualización de los valores establecidos. Esos héroes logran confrontar y transgredir por momentos la realidad que critican: el hacha empuñada por Raskólnikov, la confrontación con la aristocracia del hombre del subsuelo, el golpe en la cabeza con la maza de bronce de Mitia. Esas acciones son simbólicas, transmiten una idea o virtud. Lo que permite enlazar a la mayoría de los héroes del segundo período de Dostoievski es la idea de la crítica a la tradición, a la autoridad, a las reglas morales. *Transgreden* lo instituido, o lo intentan arriesgando su integridad en búsqueda de una nueva verdad. Lo propio dostoievskiano, que irá madurando a lo largo de su obra, está anclado con lo terrenal y con la articulación de sus ideas en un cuerpo (primero, individual; luego devendrá y necesitará un molde popular) capaz de sostener los motivos e ideas que movilizarán a los héroes.

Goliadkin escapa de ello. Él es simplemente alguien desenfocado, escindido, solitario. ¿Será su complejión como individuo o la falta de conciencia de su voluntad de poder lo que

genera una crisis irracional en él? Goliadkin está escindido en su debate interno con un supuesto otro, lo que es difícil de asentar si efectivamente es otra persona o un producto de su imaginación. Tal vez podríamos reconocer un comienzo, por la negativa, de la génesis de los héroes dostoiévskianos. Incluso, la construcción de Goliadkin en la trama entraña un aire de patetismo: esto se observa, por ejemplo, en las figuras retóricas que utiliza Dostoiévski cuando Goliadkin mantiene un diálogo con otra persona: repetición, elipsis, antífrasis, quiasmos.

La obsesión por ostentar cargos altos, la debilidad y admiración por sus superiores, la compasión por Goliadkin menor hacen del señor Goliadkin un “espíritu siervo”, un espíritu que no se posiciona de un modo diferente frente al mundo. No es posible definirlo como un espíritu afirmativo, rector, legislador. Joseph Frank en *Dostoiévski: semillas de la rebelión. 1821-1849*, observa al señor Goliadkin como alguien que “ascendió en la escala social lo suficiente, al menos en su propia estimación, para aspirar a trepar un poco más alto: su enfermedad ya no es la miseria, sino la ambición”.⁴⁴ Dostoiévski acá se encuentra más cerca de Balzac:⁴⁵ describe, muestra, es un espejo de la sociedad, pero no se adentra en la escena sino que observa desde la lejanía. No articula un héroe crítico, alguien con la ambición de cuestionar y revertir todos los valores, cargado con una voluntad de poder tal para actualizarlos, sino alguien movilizad por la marea de la ambición material de la sociedad. ¿Por qué buscar afirmarse en un mundo que constantemente lo rechaza? Será su “incapacidad para resistir en el combate”⁴⁶ aquello que lo lleve a rendirse frente las presiones del ambiente.

44 Frank, p. 390.

45 Joseph Frank en *Dostoiévski: semillas de la revolución, 1821-1849*, menciona la traducción que Dostoiévski llevó a cabo de *Eugenia Grandet*, “novela a la cual sirvió de promoción la triunfal presencia de Balzac en San Petersburgo, en el invierno de 1843. Traducida durante las fiestas de Navidad y Año Nuevo, se publicó en el periódico *Repertorio y Panteón*, en 1844. Fue así como el nombre de Dostoiévski, proféticamente unido al de Balzac, apareció impreso por primera vez” (Frank. 180). Esto marcaría, luego comentado por el propio escritor en su *Diario*, una clara influencia del autor francés en su literatura.

46 Frank, p. 398.

A Goliadkin, en el capítulo tres, le impiden la entrada a la fiesta en casa de Olsufi Ivánovich: “Permítamelo, señor, pero no se puede. Me han ordenado no recibirlo, me han ordenado no permitir su ingreso [...] Absolutamente imposible, señor. Me pide que lo disculpe, pero no puede recibirlo, señor”.⁴⁷ Lo que importa en los héroes dostoievskianos es la voluntad diferencial: pese a las negativas, desafiar y entrar igual. Esta escena, la cual detalla la imposibilidad de pertenecer y penetrar en los recodos de la alta sociedad, podría encontrar su relación con las novelas *El castillo* y *El proceso* de Kafka, donde se narra, por un lado, la inaccesibilidad al palacio del Estado desde donde fue citado por un trabajo y, por otro, la rigurosa e intimidante cuestión de “acceder a la ley” atravesando los guardianes que cada vez se vuelven más poderosos. Pensamos que Goliadkin aún debe dar algunos pasos hacia atrás para llegar al subsuelo, para sentir el peso de la verdadera miseria de las normas morales, de la pobreza, de la vida social; el mismo recodo solitario desde donde mirarán el mundo, sin ser parte de aquel, “el soñador” y Efímov (y el mismo Makar Diévushkin de *Pobres gentes*); el mismo desde donde comenzará el héroe de *Memorias del subsuelo*. Aquel último será quien exponga explícitamente el subterráneo y comience el movimiento de ascenso. Será a partir de aquella novela que Dostoievski llevará a sus héroes posteriores hacia un exterior *práctico*, donde las ideas comenzarán a tomar un cariz práctico, comunal y revolucionario.

Los héroes dostoievskianos son solitarios. La gran ausencia en *El doble*, y en la mayoría de las obras del escritor ruso, es la unión de dos o más seres, una fuerte *amistad* que sea capaz de formar un punto de encuentro, un proyecto compartido; esto podrá observarse en *Los demonios* (1872) y las acciones conjuntas de los nihilistas. Podría pensarse que Dostoievski le construye un par a Goliadkin, pero siempre bajo categorías problemáticas y vasallas: Goliadkin mayor, primero cuida y protege a Goliadkin menor; luego, inevitablemente, debe confrontarlo. En el capítulo siete, cuando hablan frente a frente

47 Dostoievski, p. 159.

y Goliadkin menor le cuenta su historia, el señor Goliadkin siente cierta compasión: "El señor Goliadkin estaba enternecido, sinceramente conmovido [...] Además, el invitado pedía protección, el invitado lloraba, el invitado acusaba al destino, parecía tan ingenuo, tan cándido y bondadoso, tan lamentable e insignificante".⁴⁸ Luego, Goliadkin menor irá convirtiéndose en un enemigo, alguien que detendrá la posición de su predecesor y querrá correrlo de todo campo social conocido. Siguiendo la hipótesis de que ambos Goliadkin son en realidad uno, podemos pensar que ni siquiera internamente nuestro héroe está conciliado consigo mismo. Antonio Paschoal, a propósito de esto, comenta: "Tendo de arrastar toda a carga que se encontra em sua consciência hipertrofiada, tal homem também nao consegue realizar ações nobres o elevadas como sería, por exemplo, a amizade".⁴⁹ La carga, como la metáfora de Nietzsche, es aquel peso de la tradición. En *El doble* no hay una amistad genuina que busque la potencialidad del pensamiento y la acción conjunta de dos o más personajes, como Dostoievski pensará para su novela *Los demonios* (1872). La falta de los lazos de amistad, concepto fundamental en los escritos del segundo período de nuestro escritor, hace de Goliadkin un héroe insuficiente para calificarlo dentro de la subdivisión "criticismo dostoievskiano", en tanto proyección y cambio de los valores presentes.

¿Es Goliadkin alguien que se enfrenta al mundo? Pensamos que no. Goliadkin se encuentra en un estadio previo, menor. Él se enfrenta a su conciencia desdoblada y materializada, a su otro yo o, mejor dicho, a quien él cree que es su proyección. Muy distinto a sus héroes venideros, como Raskólnikov, quien, si bien no pudo perdurar ni sostener aquel paso dado al momento de asesinar a la vieja usurera, se destaca por su unidad y no su fragmentación interna. Al pequeño héroe de *El doble*, además de la ausencia de un contexto social y político que lo permita, aún le falta reunir sus partes para poder llevar

48 *Ibid.*, p. 212.

49 "Teniendo que arrastrar toda la carga que está en su conciencia hipertrofiada, tal hombre es incapaz también de realizar acciones nobles o elevadas como sería, por ejemplo, la amistad". (p. 212) Traducción propia.

a cabo cualquier plan que contenga un contenido revolucionario, o simplemente significativo para la sociedad. Goliadkin sin duda es el paso previo a la conformación del “criticismo dostoievskiano”, sin ser parte de ello.

Referencias bibliográficas

BERDIÁEV, Nikolái. “El aspecto espiritual de Dostoievski”, en: *El espíritu de Dostoievski*. Buenos Aires: Carlos Lohlé, 1978.

DELEUZE, Gilles. “La terminología de Nietzsche”, en: *Nietzsche y la filosofía*. Barcelona: Anagrama, 1971. Trad.: Carmen Artal.

DELEUZE, Gilles. “Extractos”, en: *Nietzsche*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Cactus, 2019.

DOSTOIEVSKI, Fiódor Mijáilovich. *El doble. Dos versiones: 1846-1866*. Argentina: Eterna Cadencia, 2013. Traducción, notas e introducción de Alejandro Ariel González.

DOSTOIEVSKI, Fiódor Mijáilovich. *Niétoschka Nezvánova y Noches blancas*. Madrid: Club Internacional del Libro, 1999.

FRANK, Joseph. “El doble”, en: *Dostoievski. Las semillas de la rebelión. 1821-1849*. México: Fondo de Cultura Económica, 1984.

GENTILI, Carlo. *Nietzsche*. España: Biblioteca Nueva, 2004. Trad.: Beariz Rabadán y José Luz Serrano.

HORKHEIMER, Max. “La función social de la filosofía”, en: *Teoría Crítica*. Buenos Aires: Amorrortu, 2008.

NIETZSCHE, Friedrich. *Humano, demasiado humano*. España: Biblioteca Adaf, 1980. Trad: Carlos Vergara.



REVISTA DE LITERATURA E CULTURA RUSSA

**Nedotykomka – o símbolo
insólito em *O diabo
mesquinho*, de Fiódor Sologub**

***Nedotykomka – The unusual
Symbol in The Petty Demon,
by Fiodor Sologub***

Autores: Alysson Jorge Alves de Andrade
/ Alba Valéria Niza Silva
Universidade Estadual de Montes Claros,
Montes Claros, Minas Gerais, Brasil
Edição: RUS, Vol. 14. Nº 25
Publicação: Novembro de 2023
Recebido em: 10/02/2023
Aceito em: 16/05/2023

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2023.208064>

SILVA, Alba Valéria Niza / ANDRADE, Alysson Jorge Alves de.
*Nedotykomka – o símbolo insólito em
O diabo mesquinho, de Fiódor Sologub.*
RUS, São Paulo, v. 14, n. 25, pp. 169-186, 2023.



Nedotykomka – o símbolo insólito em *O diabo mesquinho*, de Fiódor Sologub

Alysson Jorge Alves de Andrade*
Alba Valéria Niza Silva**

Resumo: O movimento simbolista russo foi pautado na criação de sistemas de símbolos por parte de seus autores, a fim de criar e recriar sentidos em suas narrativas. O Símbolo Insólito é a significação de uma ideia com a utilização de elementos insólitos, sendo o símbolo um veículo universal e particular, e o insólito, aspectos da realidade que fogem da 'normalidade'. Nesse sentido, este trabalho tem como objetivo analisar o modo de agir da figura de *Nedotykomka*, do romance *O Diabo Mesquinho*, como o símbolo insólito escolhido pelo autor, Fiódor Sologub, para representar e significar, por meio da instauração do real e da utilização de elementos do fantástico, a loucura e o mal que assola o personagem de Peredónov.

Abstract: The Russian symbolist movement was based on the creation by its authors of systems to create and recreate meanings in their narratives. The Unusual Symbol is the meaning of an idea with the use of unusual elements, the symbol being a universal and particular vehicle, and the unusual being aspects of reality that deviate from 'normality'. In this sense, this work aims to analyze the behaviour of the figure of *Nedotykomka*, from the novel *The Petty Demon*, as the unusual symbol chosen by the author, Fyodor Sologub, to represent and signify, through the establishment of the real and the use of elements of the fantastic, the madness and evil that plagues Peredónov's character.

Palavras-Chave: Fiódor Sologub; *Nedotykomka*; *O Diabo Mesquinho*; Símbolo insólito
Keywords: Fiodor Sologub; *Nedotykomka*; *The Petty Demon*; Unusual symbol

Introdução

* Universidade Estadual de Montes Claros – UNIMONTES. Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Letras/Estudos Literários – PPGL e graduado em Letras Português. <http://lattes.cnpq.br/0056573139594065>; <https://orcid.org/0000-0002-6965-9538>; alysson-1997@hotmail.com

** Universidade Estadual de Montes Claros – UNIMONTES, professora da graduação e do Programa de pós-graduação em Letras/Estudos Literários. Doutorado e mestrado em Letras pela Pontifícia Universidade Católica (PUC) – Minas; e graduada em Letras – Português/Inglês pela Universidade Estadual de Montes Claros (1998). <http://lattes.cnpq.br/2095629429922582>; <https://orcid.org/0009-0006-4145-2451>; albavniza@yahoo.com.br

Fiódor Kuzmítch Tetiérnikov, mais conhecido como Fiódor Sologub, nasceu em 1863, na cidade de São Petersburgo, Rússia. Apesar de sua origem humilde, Sologub conseguiu se formar em matemática e trabalhou com docente em São Petersburgo e em outras províncias. Segundo a seção “Sobre o Autor” do livro *O Diabo Mesquinho* (2008), escrita por Moissei Mountian, Fiódor Sologub entrou nos círculos literários da cidade de São Petersburgo como uma figura enigmática, fria e obscura.

Por conseguinte, de acordo com Samuel. D. Cioran (2006), tradutor do livro *O Diabo Mesquinho* para o inglês na versão americana e autor de sua introdução, Fiódor Sologub foi parte importante do simbolismo russo. Entretanto, ao mesmo tempo, era considerado um estrangeiro dentro do movimento. O autor foi uma das mais marcantes excentricidades do simbolismo russo, já que a sua profissão, a sua formação acadêmica, a idade e até mesmo a sua aparência, fizeram dele uma figura diferente dos demais autores que integravam o movimento. Fatores estes que, frequentemente, o privavam do respeito que ele merecia e o desestimulavam de se envolver pessoalmente na organização do simbolismo russo.

De acordo com Moissei Mountian (2008), as influências de Sologub foram: o idealismo de Schopenhauer; as construções de Miguel de Cervantes, visto que *Dom Quixote* era o seu livro predileto; as questões da moralidade em Dostoiévski e o humor de Nikolai Gógol. Características estas que são encontradas

em seus escritos, principalmente em *O Diabo Mesquinho*. O autor também publicou contos, poemas, romances, ensaios críticos e peças de teatro, como afirma Daniela Mountian em sua dissertação de Mestrado intitulada *Simbologia do Caos em O Diabo Mesquinho de Fiódor Sologub*, publicada em 2011:

O ex-professor de matemática Fiódor Sologub possui uma vasta obra, escreveu e publicou proficuamente e por mais de 30 anos, são incontáveis poemas, contos, romances, ensaios críticos e peças de teatro, e possivelmente com *O Diabo Mesquinho* ele alcançou seu auge como prosador.¹

Sologub foi uma das figuras centrais do simbolismo russo. No entanto, só se tornou mais respeitado dentro do movimento com o lançamento deste romance. Os autores do movimento que o desaprovavam, por suas particularidades já mencionadas, com o lançamento do romance passaram a respeitá-lo. Com isso, segundo Cioran (2006), da noite para o dia Sologub se tornou um dos autores mais populares da Rússia.

O romance foi vendido em todo o país e é considerado, até hoje, um dos maiores clássicos da literatura russa. Pela influência de Sologub no contexto social da época, Pierre. R. Hart, no artigo "*Metaphor, Metonymy and Myth in The Petty Demon*", publicado em 1997, declara que "Sologub sintetizou a base para a ficção Russa do Século XX",² transformando-se em um dos autores mais respeitados de toda a literatura russa. Conforme consta no Prefácio do autor à Segunda Edição do livro *O Diabo Mesquinho*, a escrita do romance teve início em 1892 e só foi finalizada em 1902. Após alguns anos de esforços, em 1905 Sologub conseguiu publicar a primeira versão, incompleta, na revista "Questões da Vida" (nº 6 – 11), e só conseguiu publicar o romance em sua forma completa em 1907, pela editora Rosa Silvestre.

O Diabo Mesquinho conta a história de Ardalión Boríssytch Peredónov, professor de ginásio de uma pequena cidade russa no fim do século XIX. Peredónov buscava uma ascensão ao cargo de inspetor, que lhe daria privilégios dentro da sociedade

1 MOUNTIAN, 2011, p. 11.

2 HART, 1997, p. 431.

da pequena província. Contudo, grande parte do enredo do romance gira em torno de seu desejo de se casar e de sua busca incessante pela noiva perfeita para o matrimônio, o que leva a maioria dos personagens a tentar casá-lo e o torna alvo de ambições pessoais e sociais. Com a inserção, no romance, do pequeno demônio *Nedotykomka*, tem início as paranoias e alucinações que assolam o protagonista em grande parte da obra. As ações das demais personagens, assim como as do próprio Peredónov, contribuem para o desenvolvimento da sua loucura, levando-o a enxergar assombrações, a ter alucinações e a cometer atos dignos de um louco.

Quando perguntaram a Sologub se ele tinha se baseado em si mesmo para escrever o romance e se Peredónov era um reflexo de sua própria pessoa, ele declara que o romance é um espelho feito com arte, e que o feio e o belo se refletem nele com precisão. Desse modo, compreende-se que o romance retrata tanto o belo quanto o feio da vida cotidiana russa em fins do século XIX, e que as interpretações são subjetivas, realizadas a partir de como o leitor lê e encara a obra.

É inegável que, pelo tempo de escrita, dez anos, Sologub utilizou-se de aspectos de sua vida para a composição do romance, neste caso, o real e a ficção atuam de modo intrínseco. Hart (1997) afirma que:

O Diabo Mesquinho oferece um óbvio análogo da Rússia rural do século XIX, seu projeto básico incorpora um inventário externo de itens contíguos. Ao contemplar esse mundo, no entanto, o leitor é frequentemente lembrado, por meio da elaboração metafórica, da mediação de seu criador. Começando com o próprio título, o romance confirma a sua natureza independente.³

Daí o romance ter feito tanto sucesso, já que, nele, além de particularidades da vida cotidiana de uma pequena província russa, os leitores podiam também identificar a utilização do lúdico e de elementos do insólito, aspectos importantes na sua construção. Nesse sentido, “Sologub faz um apelo silencioso ao reino do sobrenatural, ao sugerir a sua penetração no

³ Ibid., p. 433.

mundo do homem”,⁴ fazendo com que todo o conteúdo do romance seja acompanhado de uma estrutura quase alegórica, que combina com uma narrativa “propositadamente desestruturada, caótica e plana”.⁵ Assim, *O Diabo Mesquinho* tornou-se uma das mais memoráveis produções do simbolismo russo.

O Simbolismo russo

Massaud Moisés, no livro *A literatura portuguesa*, publicado em 2005, discorre acerca das origens do simbolismo e afirma que elas são encontradas na França, onde Charles Baudelaire deu início a um processo de modernização da poesia. Em *Flores do Mal* (1857), a teoria das “Correspondências”, que nasceu de um de seus sonetos, é o ponto de partida para uma revolução poética que deu origem ao simbolismo, ao decadentismo e ao surrealismo. De acordo com Moisés (2005), em 18 de setembro de 1886, Jean Moreás publica no *Figaro Littéraire*: “*Un Manifeste Littéraire*”, no qual há a primeira utilização do termo “Simbolista”, que substituiu o anterior “Decadentista”, uma vez que este mostrou-se insuficiente para englobar as manifestações da poesia denominada “decadente”. Dessa forma, o simbolismo englobou algumas características do decadentismo e, com o manifesto, estava sancionado o movimento na França e de lá se espalhou por todo o mundo.

Algumas influências para a formação da atmosfera simbolista são: “[...] a filosofia de Schopenhauer, centrada sobre a ideia de que o mundo é uma ‘representação’; a invasão de novas teorias idealistas e metafísicas, do romance russo permeado de misticismo”.⁶ Nesse sentido, observa-se que a escrita de Fiódor Sologub está permeada com as mesmas características que a origem do simbolismo.

Conforme dito anteriormente, Sologub foi um dos principais autores durante o período simbolista russo, ainda que não tenha ajudado a estabelecer o movimento no país. De acordo

4 Ibid., p. 433.

5 MOUNTIAN, 2008, p. 9.

6 MOISES, 2005, p. 209.

com Cioran (2006), quando o século XIX já estava chegando ao fim, a inspiração para um novo ímpeto idealista surgiu de duas diferentes vertentes: a aceitação de uma nova arte e a sensibilidade literária que fora importada da França, da Inglaterra e de outros países europeus.

Na Rússia, um dos expoentes dessa nova arte ou sensibilidade literária foi Dmitry Merezhkovsky (1865-1941), pioneiro em descrever, em detalhes, o que pensava que fossem os requisitos de uma nova arte. No capítulo do livro “For The Decline And On The New Tendencies In Contemporary Russian Literature”, Merezhkovsky (1975), referindo-se aos trabalhos de Baudelaire, Edgar Allan Poe e outros, descreve alguns dos principais elementos da nova arte: um conteúdo místico, os símbolos e a expansão da impressionabilidade artística.

Daí o simbolismo ter como base o misticismo, a simbologia e a impressionabilidade artística. Nessa perspectiva, diversos assuntos são abordados nas obras simbolistas, mas o que se destaca é a questão da religião, assim como a relação da dualidade. Para Daniela Mountian:

Temas como a morte, a loucura e o suicídio, que aparecem no curso do século XIX, estão integrados a uma consciência cada vez mais próxima do descontínuo; e no simbolismo se chega com eles ao paroxismo. Em obras simbolistas, sobretudo nas russas, não raro a primeira de todas as dualidades, caos *versus* cosmos, tem uma expressão quase mítica, o que pode ser conferido na poesia, na música, na prosa.⁷

O simbolismo russo pauta-se na dualidade de temas, utilizando aspectos do cotidiano juntamente com elementos que beiram o fantástico. Para Cioran (2006), o espírito do simbolismo russo define-se na preocupação predominante da transfiguração e da transformação. Assim, “esse conceito pressupõe a existência, e até mesmo a oposição, de dois reinos, seja o terreno e o celestial, o humano e o divino, o feio e o belo. O feio, o terreno e o humano deveriam ser transformados ou transfigurados em seus mais elevados homólogos”.⁸

7 MOUNTIAN, 2011, p. 24-25.

8 CIORAN, 2006, p. 9.

O movimento simbolista russo tem diferenças do simbolismo em outros países, visto que o misticismo, conjuntamente com a dualidade, cria um novo aspecto geral do simbolismo e dá uma nova face ao movimento no final do século XIX e início do século XX. Em razão disso, Cioran (2006) afirma que:

É justo dizer que o simbolismo russo nunca foi uma experiência morna. As apaixonadas alianças, as rivalidades cruéis, os debates inflamados, muitas vezes absurdos, as travessuras ridículas e as poses estéticas de muitos de seus adeptos provaram ser regra em vez de exceção. As esperanças, sonhos e aspiração do simbolismo eram tão exageradas, talvez tão fúteis, quanto as obras que eles criaram.⁹

As obras criadas pelos simbolistas russos são ditas “exageradas” e acompanham o pensamento artístico da época. Por isso, os sonhos, as esperanças e as aspirações de cada autor simbolista fizeram com que a criação de um sistema artístico-literário próprio fosse necessária, com o intuito de transmitir aos leitores e consumidores desta arte os pontos de vistas dos autores. Conforme demonstra Cioran (2006), “[...] todo simbolista digno do título sentiu-se obrigado a criar seu próprio sistema de símbolos, sua própria mitologia simbólica e personificar as verdades inexpressivas de sua visão particular”.¹⁰ O simbolismo russo é realizado a partir das diversas perspectivas dos artistas que se expressavam utilizando os aspectos do misticismo e da dualidade, pautados em suas próprias simbologias e/ou sistemas de símbolos.

Acerca do símbolo, Viatcheslav Ivánov (2005) afirma que, na literatura, ele é uma assimilação ou um sinal, o que ele assinala ou significa não pode ser uma ideia determinada. Em razão disso, o artista simbolista utiliza-se de símbolos para criar e recriar sentidos. Para Daniela Mountian (2011), “O símbolo funciona como um caleidoscópio da cultura universal: pelas significações ilimitadas de um mesmo símbolo, o poeta almeja alcançar a plenitude de qualquer vivência, ou o símbolo primevo.”¹¹ No entanto, a autora afirma que esse conceito de

⁹ Ibid., p. 9.

¹⁰ Ibid., p. 10.

¹¹ MOUNTIAN, 2011, p. 18.

símbolo reflete mais a corrente simbolista russa, que enriqueceu e condensou o simbolismo como um todo, por isso “[...] o símbolo atravessa todos os planos da existência e todas as esferas da consciência, e, em cada plano, assinala essências diferentes; em cada uma das esferas, ele tem um significado diferente”.¹² O símbolo atua em todos os planos da realidade humana, tornando a realidade significativa, visto que é a simbologia que “permite perceber a ligação e o sentido de tudo o que existe não somente na esfera da consciência empírica terrestre, mas também de outras esferas”.¹³ Portanto, a simbologia atua significando e ressignificando cada esfera da sociedade, e, no simbolismo, ela se destaca, variando de acordo com as visões de cada autor, perpassando suas ideologias e crenças, principalmente religiosas.

***Nedotykomka* – o símbolo insólito de Fiódor Sologub**

Eleone Ferraz de Assis (2014), em sua tese *Escolhas lexicais e iconicidade textual: uma análise do insólito no romance Sombra de Reis Barbudos*, afirma que o “vocábulo insólito deriva do latim *insolitus* e designa o que não é habitual, o inesperado”,¹⁴ ou seja, o insólito está relacionado com as manifestações que fogem da normalidade. Nesta perspectiva, o insólito envolve um vasto campo semântico e cria uma relação aproximada com os efeitos visuais, visto que tem o intuito de evidenciar coisas, figuras e acontecimentos sobrenaturais e/ou extraordinários. Por conseguinte, o insólito irá abranger, dentro de seu campo semântico, o fantástico.

Segundo Tzvetan Todorov (2010), em seu livro *Introdução à Literatura Fantástica*, “O conceito de fantástico se define pois com relação aos de real e imaginário”,¹⁵ ou seja, a manifestação do fantástico e/ou dos elementos insólitos acontecem em um

12 IVÁNOV, 2005, p. 197.

13 IVÁNOV, 2006, p. 198.

14 ASSIS, 2014, p. 26.

15 TODOROV, 2010, p. 31.

mundo que é reconhecido pelo leitor. Corroborando com esse pensamento, Bella Jozef (2006), no livro *A máscara e o enigma*, declara que o real será o ponto de ignição para a criação de uma narrativa que contém aspectos insólitos, por isso, é necessário, primeiramente, estabelecer o real para depois acrescentar elementos de uma literatura fantástica e/ou insólita. Nessa perspectiva, Assis (2014) afirma que:

Seja como categoria essencial do modo fantástico ou de gêneros literários (fantástico, estranho, maravilhoso, realismo mágico e realismo maravilhoso), o insólito rege-se pelas mesmas leis da realidade do leitor, mas os fatos narrados não encontram, aparentemente, explicação dentro dessas leis, e tanto o leitor como as personagens podem apresentar dúvidas. [...] Em outros termos, é necessário contrastar o fenômeno extraordinário, sobrenatural, imprevisível, incoerente, incomum, impossível ou incongruente com a concepção de real para classificá-lo como insólito.¹⁶

Essa relação do real e do irreal é imprescindível para estabelecer acontecimentos, figuras e símbolos sobrenaturais, visto que é essa oposição, sobretudo, que tornará possível a uma narrativa abarcar elementos e símbolos insólitos.

O movimento simbolista russo foi pautado na criação de sistemas de símbolos por parte de cada autor, a fim de criar e recriar sentidos em suas narrativas. A relação entre símbolo e insólito decorre dos conceitos abordados anteriormente, além do pensamento de Juan Eduardo Cirlot (1992), que, no livro *Diccionario de Símbolos*, considera o símbolo como um veículo universal e particular: universal porque transcende a história, e particular, visto que corresponde a um tempo exato. Nesse sentido, o Símbolo Insólito é a significação de uma ideia com a utilização de elementos insólitos, isto é, quando o(a) autor(a) utiliza, nas narrativas, aspectos irrealis e/ou fantásticos para expressar e/ou condicionar uma ideia referente a algo ou alguém.

No prefácio do autor à 2ª Edição do livro *O Diabo Mesquinho*, o leitor tem o primeiro contato com a *Nedotykomka*, descrita por Sologub como “terrível”. Acerca do significado da palavra

16 ASSIS, 2014, p. 25.

Nedotykodka, Cioran (2006) declara que o termo é uma variação regional de outro: “*Nedotyka*”, que significa “desajeitado, melindroso e taciturno”. Além disso, Cioran (2006) pontua que a variação utilizada por Sologub é creditada à região de Novgorod, na qual o autor iniciou a carreira de professor. Não obstante, Cioran (2006) afirma que a variante utilizada por Sologub é também um sinônimo de outra palavra: “*Nedotraga*”, que é uma flor cujo nome latino é *Impatiens non me tangere-or*, que em português seria “O Impaciente ou não me toque”. Esses significados relatados por Cioran (2006) parecem se encaixar muito bem na personificação da *Nedotykodka* no romance, uma vez que ela é um “personagem não me toque”, visto que todas as tentativas de Peredónov em pegá-la e desapparecer com ela são em vão.

A figura da *Nedotykodka* só aparece quase na metade do enredo narrativo. Ela surge pela primeira vez quando Peredónov e Varvara estavam de mudança para o novo apartamento. A primeira aparição da criatura acontece da seguinte forma:

De algum lugar, surgiu correndo uma criatura de contornos incertos: a pequena, cinza e ágil *Nedotykodka*. Ela sorria, tremia e rodopiava à volta de Peredónov. Quando ele tentava apanhá-la, ela escapava velozmente, fugia para trás da porta ou para baixo do armário e, num minuto, ressurgia, tremia e o provocava – cinza, ágil e disforme.¹⁷

No apêndice escrito por Linda J. Ivanitis (2006), na versão americana do livro, a autora afirma que, “Quando a *Nedotykodka* é introduzida, a voz do narrador é totalmente dominante. A linguagem é altamente poética e, portanto, atípica do estúpido e vulgar Peredónov”.¹⁸ Assim que a *Nedotykodka* é inserida na narrativa, há mudanças em alguns quesitos, como: o *plot* do romance, a loucura de Peredónov se intensifica, o mal que assola o personagem principal aumenta e, dessa forma, inicia-se uma relação com elementos da fantasia, de maneira mais forte e ativa no romance de Sologub. Hart (1997) pontua que, após a inserção da *Nedotykodka* na narrativa, a resposta irracional de Peredónov é de cortar um dos vestidos de Varvara,

17 SOLOGUB, 2008, p. 158.

18 IVANITIS, 2006, p. 319.

insinuando algum tipo de associação entre as duas. Por conseguinte, Peredónov começa a ficar paranoico com tudo o que acontece ao seu redor.

Nessa perspectiva, para Ivanitis (2006), próximo do momento da aparição da *Nedotykodka*, o *plot* do romance se altera, e deixa de estar voltado para com quem Peredónov iria se casar ou se conseguiria a sua tão desejada promoção. Assim, a narração torna-se fragmentada e os eventos que ocorrem após a inserção da criatura ou não são desenvolvidos a partir do enredo principal anterior ou não acontecem com uma motivação clara. Por isso, “a ordem do mundo de *O Diabo Mesquinho* é revelada como uma ilusão; o caos, em que a *Nedotykodka* tem sua existência, substitui o cosmo”.¹⁹

A partir do momento que a figura da *Nedotykodka* aparece no romance, os acontecimentos posteriores deixam de seguir uma ordem “lógica”. Neste momento, outros fatores, voltados principalmente à loucura e ao mal que assola Peredónov, começam a ser acentuados. Nesse sentido, Ivanitis (2006) afirma que “A *Nedotykodka* tem que ser considerada como parte do *cosmo* de *O Diabo Mesquinho* e não apenas como uma alucinação de um louco. É talvez melhor compreendida como a simbolização do mal”.²⁰ A criatura não é somente parte de uma história e tampouco uma alucinação de um personagem, ela representa e significa a simbolização do mal que assola o personagem principal e acentua a sua loucura.

Por isso, “a *Nedotykodka* é sempre apresentada como uma declaração de um fato de dentro da narração, e isso significa que o narrador compartilha da visão do espírito”.²¹ A *Nedotykodka* aparece como um fato narrativo e aparenta existir uma visão compartilhada entre o narrador e Peredónov, como podemos observar a seguir: “E, debaixo do guarda-roupa, a cinza *Nedotykodka* aparecia e desaparecia sem parar [...]”.²² Assim, a criatura, a partir da narração, torna-se um acontecimento narrativo, e não somente uma alucinação de Peredónov.

19 Ibid., n.p.

20 IVANITIS, 2006, p. 319.

21 Ibid., p. 319.

22 SOLOGUB, 2008, p. 231.

É justamente esse fato narrativo que, segundo Daniela Mountian (2011), transforma a *Nedotykorka* em um símbolo universal, tornando-se peça principal na desarticulação de Peredónov, e é um dos principais fatores da narração que afasta o romance da estética realista do século XIX. Nessa perspectiva, a verossimilhança é um aspecto muito importante na escrita de Sologub, especialmente voltada ao símbolo insólito que é a *Nedotykorka*, visto que, por meio da verossimilhança, o leitor irá estabelecer o real e os elementos da fantasia.

Para Ana Carolina Bianco Amaral (2015), no artigo “De um mundo dos possíveis: as atuações da verossimilhança na teoria da literatura fantástica”, “a verossimilhança parece esboçar um tipo de realidade presente no mundo externo ao texto, que está representada no cenário interno da narrativa”.²³ Dessa forma, quando o leitor reconhece os aspectos que lhe o remetem ao sentimento de verossimilhança, a relação com o símbolo insólito fica mais evidente. De acordo com Ivanitis, a

[...] verossimilhança psicológica é outra máscara no romance. Fornece um véu de proteção e explicação aceitável para comportamentos ultrajantes e de criaturas fantásticas. Isso é fortemente sugerido pela objetividade da *nedotykorka*: o espírito é um fato do mundo do romance e não somente da fantasia de Peredónov. A indicação é que a loucura de Peredónov concede a ele a visão da verdade que o mundo é caótico, hostil, destrutivo e maligno.²⁴

A verossimilhança será a ponte para que a *Nedotykorka* seja o símbolo insólito escolhido por Sologub para significar a loucura e o mal que assola Peredónov. Sendo assim, de acordo com Ivanitis (2006), a aparição da *Nedotykorka* sinaliza a ocasião em que Peredónov adentra um mundo fantástico e começa a ter “alucinações” e, a partir do momento que as aparições da criatura tornam-se recorrentes, o aumento da loucura de Peredónov e a relação da escrita de Sologub com elementos do sobrenatural é evidenciada, como observa-se no seguinte trecho:

23 AMARAL, 2012, p. 5.

24 IVANITIS, 2006, n.p.

A *nedotykomka* corria por debaixo das cadeiras e gania pelos cantos. Era suja, fedorenta, e repugnante, parecia terrível. Já estava claro que hostilizava Peredónov, que, justamente por causa dele, ela surgira rolando, sem nunca ter estado antes em lugar nenhum. Fizeram-na e a enfeitiçaram. E agora ela vivia, vivia para amedrontá-lo e arruiná-lo, mágica e de diversas formas, espiando-o, enganando-o, escarnecendo dele: às vezes rolava pelo assoalho, às vezes assumia o aspecto de trapo, fita, galho, bandeira, nuvem, cachorrinho, turbilhão de poeira na rua... Por todos os lugares, arrastava-se correndo atrás de Peredónov – ela o exauria com sua dança tremulante.²⁵

É por meio da inclusão de elementos do real, como: aspectos de trapo, fita, galho, bandeira, etc., que o leitor assimilará onde e como atuará o símbolo insólito, a *Nedotykomka*, e qual será a sua significação no contexto narrativo do romance. O excerto a seguir confirma essa ideia: “Peredónov conseguiu inventar algo: passou cola no piso inteiro para que a *Nedotykomka* ficasse grudada nele. Grudaram-se as solas das botas e as barras dos vestidos de Varvara, mas a *Nedotykomka* continuava a rolar livremente e a gargalhar com estridência”,²⁶ ou seja, foi a partir da verossimilhança que Sologub inseriu os elementos do símbolo insólito no romance.

Desse modo, fez-se necessário que Sologub estabelecesse o real dentro do romance, para depois utilizar os elementos fantásticos para abordar, amplamente, o significado e a atuação da *Nedotykomka* como símbolo insólito. Essa relação está de acordo com o que Cirlot (1992) declara acerca da atuação dos símbolos: “A circulação através de todos os níveis do real deve estar aberta à força do símbolo; só então aparece em toda a sua grandeza e fecundidade espiritual”.²⁷ Por isso, a partir de uma ordem cronológica, Sologub, necessariamente, teve que abordar as questões sobre o casamento e a promoção de Peredónov no enredo anterior, para depois demonstrar o que acontece com o personagem principal. Este é o motivo pelo qual a aparição da criatura ocorre pela primeira vez somente na metade do romance.

25 SOLOGUB, 2008, p. 310.

26 Ibid., p. 311.

27 CIRLOT, 1992, p. 44.

Com a acentuação dos males que assolam Peredónov e também de sua loucura, outros objetos e símbolos começaram se destacar na narrativa, entretanto, a *Nedotykodka* se faz presente ou se relaciona com estes outros símbolos, como verifica-se a seguir:

Peredónov via magia e feitiçaria em tudo, alucinações o aterrorizavam arrancando ganidos e uivos de loucura do seu peito. A *Nedotykodka* surgia-lhe ensanguentada ou flamejante, ela gemia e soltava rugidos que mergulhavam a cabeça de Peredónov numa dor insuportável. O gato crescia chegando a um tamanho medonho, tomando a forma de um homenzarrão de grandes bigodes ruivos que batia as botas no chão sem parar.²⁸

Assim, o símbolo insólito se relaciona com outros símbolos no romance escrito por Sologub. Quase sempre que há a inserção de um outro símbolo da loucura ou do mal que assola Peredónov, a *Nedotykodka* está presente, seja como um fato narrativo ou como uma forma de acompanhar os demais elementos estranhos que acontecem. Por isso, no ápice de sua loucura: "O narrador antecipa as visões de Peredónov – os moradores têm o mesmo papel no contato com os outros e nos delírios do professor, e estão todos relacionados com a *nedotykodka*".²⁹ Como pode-se observar a seguir:

Peredónov afundava-se cada vez mais na loucura. Continuava a escrever denúncias contra as cartas do baralho. E agora também contra a *nedotykodka*, o carneiro – que se fazia passar por Volódin e pretendia assumir um cargo importante, mesmo sendo apenas um carneiro – e contra os cortadores de lenha – que haviam abatido todas as bétulas, de modo que não havia mais como tomar banho a vapor, além de tudo ter ficado difícil educar as crianças; deixaram apenas os álamos, mas quem precisa de álamos?³⁰

Conforme vão se acentuando os acontecimentos que afligem o personagem e as manifestações da loucura de Peredónov, a *Nedotykodka* acompanha e está presente na maioria dessas manifestações. Corroborando para esse pensamento, Hart afirma que:

28 SOLOGUB, 2008, p. 339-340.

29 MOUNTIAN, 2011, p. 51.

30 SOLOGUB, 2008, p. 339.

[...] e a expressão máxima da sua loucura, é a “multiforme” *nedotykomka*, que se investe em uma variedade de objetos do cotidiano. No lugar de ser simplesmente uma invenção da sua imaginação, no entanto, sua função como uma realização metafórica do mal mesquinho é confirmada pela descrição independente que o narrador faz dela.³¹

Dessa forma, o símbolo insólito utilizado por Sologub atua como expressão máxima da loucura de Peredónov, como símbolo de todos os males que assolam o personagem, além de influenciar nele ações provenientes dessa loucura, conforme demonstra o trecho a seguir:

O escândalo no clube já chegava ao fim, porém, a noite terminou com uma nova desgraça. Enquanto perseguiam a gueixa no corredor, a flamejante *nedotykomka* passou a pular sobre os lustres rindo e sugerindo insistentemente a Peredónov que ele acendesse um fósforo e o atirasse nela, e em seguida a lançasse flamejante naquelas paredes sujas e desbotadas, porque só então, saciada de tanta destruição após devorar aquele edifício, onde aconteciam coisas tão terríveis e incompreensíveis, ela o deixaria em paz. Peredónov não pôde resistir à sugestão tão insistente. Entrou numa pequena sala, contígua ao salão de danças – não havia ninguém lá –, olhou ao redor, acendeu um fósforo, aproximou-o da cortina da janela, na parte inferior, bem perto do chão, e esperou que ela pegasse fogo. A flamejante *nedotykomka*, como uma ágil serpente, trepou na cortina, ganindo alegre e baixinho. Peredónov saiu da sala e fechou a porta atrás de si. Ninguém notou quando o incêndio começou.³²

A *Nedotykomka* importuna tanto Peredónov que ele age sem pensar no que a criatura lhe solicita, ainda que colocasse diversas vidas em perigo, com o intuito de ficar livre da figura. Por isso, observa-se um certo tipo de progressão na loucura de Peredónov atrelada à influência que a *Nedotykomka* exerce sobre ele, culminando na ação de um crime para livrar-se dela. Após esse acontecimento, há a última aparição da criatura no romance, que é justamente no dia da tragédia descrita na narrativa:

31 HART, 1997, p. 436.

32 SOLOGUB, 2008, p. 368-369.

Nesse dia a *nedotykomka* não deixou Peredónov em paz. Nem permitiu que ele dormisse depois do almoço. Extenuou-o completamente. Quase ao anoitecer, quando ele começou finalmente a cochilar, foi acordado por uma mulher ensandecida, que apareceu não se sabe de onde. De nariz arrebitado e monstruoso, ela chegou perto de sua cama e começou a murmurar [...] As bochechas dela eram escuras, os dentes brilhavam [...] E a mulher de nariz arrebitado desapareceu como se nunca tivesse existido.³³

Nesse dia, a criatura não deixou Peredónov em paz, impossibilitando-o de descansar. Conforme explicitado anteriormente, geralmente quando há ocorrências de elementos do fantástico no romance, a *Nedotykomka* está presente, seja como um fato narrativo ou para acompanhar o evento místico, como acontece no trecho acima. Esse acontecimento é anterior à tragédia, que ocorre quando Peredónov assassina Volódin.

A loucura consumiu totalmente Peredónov, como verifica-se a seguir: “Peredónov olhava o cadáver com olhos loucos. Ouviam-se sussurros atrás da porta. Uma angústia mortal tomou conta dele. Não havia mais pensamentos em Peredónov”.³⁴ Portanto, o mal e a loucura consumiram completamente a mente do personagem, não restando em si nem os seus próprios pensamentos, e o que acompanha toda a progressão dos males que afligem Peredónov é a *Nedotykomka*: o símbolo insólito escolhido por Sologub para representar e significar, por meio da instauração do real e da utilização de elementos do fantástico, a loucura e o mal que assolou Peredónov.

Referências bibliográficas

ASSIS, Eleone Ferraz de. *Escolhas lexicais e iconicidade textual: uma análise do insólito no romance Sombra de Reis Barbudos*. Orientador: Darcilia Marindir Pinto Simões. 2014. 197 p. Tese de doutorado (Doutora, Letras Português) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

33 SOLOGUB, 2008, p. 380-381.

34 Ibid., p. 384.

AMARAL, Ana Carolina Bianco. De um mundo dos possíveis: as atuações da verossimilhança na teoria da literatura fantástica. *Revista Investigações*, [s. l.], 15 jun. 2015.

CIORAN, Samuel D. Introduction. In: SOLOGUB, FIÓDOR. *The Petty Demon*. Tradução por Samuel D. Cioran. New York: Ardis Publishers, 2006.

CIRLOT, Juan-Eduardo. *Diccionario de Símbolos*. Barcelona: Editorial Labor, S. A., 1992.

HART, Pierre R. Metaphor, Metonymy and Myth in The Petty Demon. *The Slavic and East European Journal*, [s. l.], v. 41, n. 3, p. 431-441, 1997.

IVANITIS, Linda J. The Grotesque in Fedor Sologub's Novel The Petty Demon. In: SOLOGUB, Fiódor. *The Petty Demon*. Tradução por Samuel. D. Cioran. New York: Ardis Publishers, 2006. p. 312-323.

IVÁNOV, Viatcheslav. Duas forças no Simbolismo Moderno. In: CAVALIERE, Arlete; VÁSSINA, Elena; SILVA, Noé (org.). *Tipologia do simbolismo nas culturas russa e ocidental*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2005. p. 197-244.

JOZEF, Bella. O Fantástico e o Mistério. In: *A máscara e o enigma*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2006. p. 180-240.

MEREZHKOVSKY, Dmitry. On The Reasons For The Decline And On The New Tendencies In Contemporary Russian Literature. In: PROFFER, Carl R.; PROFFER, Ellendea (ed.). *The Silver Age of Russian Culture: An Anthology*. New York: Ardis Publishers, 1975.

MOISES, Massaud. *A Literatura Portuguesa*. São Paulo: Cultrix, 2005.

MOUNTIAN, Daniela. *Simbologia do Caos em o Diabo Mesquinho de Fiódor Sologub*. Orientadora: Profa. Dra. Arlete Orlando Cavaliere. 2011. 145 p. Dissertação (Mestre em Letras) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

MOUNTIAN, Moissei. Sobre o Autor. In: SOLOGUB, Fiódor. *O Diabo Mesquinho*. Tradução por Moissei Mountian. São Paulo: Kalinka, 2008.

MOUNTIAN, Moissei. Sobre a Obra. In: SOLOGUB, Fiódor. *O Diabo Mesquinho*. Tradução por Moissei Mountian. São Paulo: Kalinka, 2008.

SOLOGUB, Fiódor. *O Diabo Mesquinho*. Tradução por Moissei Mountian. São Paulo: Kalinka, 2008.

SOLOGUB, FIÓDOR. *The Petty Demon*. Tradução por Samuel D. Cioran. New York: Ardis Publishers, 2006.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.



REVISTA DE LITERATURA E CULTURA RUSSA

El lenguaje cubofuturista. La lengua *zaum* en manifiestos, poemas y una antiópera

The Cubo-Futurist Language. The Zaum Language in Manifestos, Poems and an Anti-opera

Autora: Érica Brasca
Universidad Nacional de Rosario, Rosario, Santa Fe, Argentina
Edição: RUS, Vol. 14. Nº 25
Publicação: Novembro de 2023
Recebido em: 29/03/2023
Aceito em: 08/11/2023

<https://doi.org/0.11606/issn.2317-4765.rus.2023.210021>

Érica Brasca Érica Brasca.
*El lenguaje cubofuturista. La lengua zaum
en manifiestos, poemas y una antiópera.*
RUS, São Paulo, v. 14, n. 25, pp. 188-211, 2023.



El lenguaje cubofuturista. La lengua *zaum* en manifiestos, poemas y una antiópera

Érica Brasca*

Resumen: El presente trabajo se propone abordar el lenguaje de la vanguardia futurista rusa, en particular del grupo cubofuturista “Guileia” (Гилея; Hylaea), al que se presentará sucintamente con el fin de contextualizar su producción. Se parte de la idea de que la búsqueda de lo nuevo alcanza su auge entre 1912 y 1913 en producciones literarias cuyo lenguaje fusiona imagen y sonoridad de la palabra, quitándole primacía al significado. De allí que las obras en lengua *zaum* privilegien, por un lado, el aspecto sonoro y musical y, por otro lado, el aspecto visual, la composición gráfica del libro y la puesta en página. Ambos aspectos dislocan el modo habitual de percibir una obra. En esta dirección, se analizarán tanto los manifiestos y textos programáticos de Guileia como algunos poemas y la obra *Victoria sobre el Sol*.

Abstract: The present work aims to address the Russian Futurist avant-garde language; particularly, that of Cubo-Futurist group “Hylaea” or “Gileya” (Гилея), which will be briefly introduced to provide context for its production. It is based on the idea that the search for the new reached its peak in literary productions between 1912 and 1913. In these works, the language merges the image and sound of words, reducing the primacy of meaning. Hence, the works in the *zaum* language privilege the aspect of sound and music on one hand, and the aspect of image, graphic design and layout on the other. Both aspects disrupt the traditional way of perceiving a work. In this regard, Hylaea manifestos and programmatic texts will be analysed, as well as a number of poems and the play *Victory over the Sun*.

Palabras clave: Cubofuturismo; Guileia; Zaum
Keywords: Cubo-Futurism; Hylaea; Zaum

Introducción

En los primeros años del siglo XX, antes de la Revolución de 1917, surgieron y se desarrollaron en Rusia numerosos grupos y asociaciones artísticas de corte vanguardista. Esta proliferación de las vanguardias se desplegó, en varios casos, en oposición al simbolismo, corriente predominante en el campo cultural de ese momento. Las vanguardias prerrevolucionarias rusas, como las vanguardias históricas en general, promovieron una ruptura radical con la tradición cultural. El futurismo, como parte de ellas, tuvo al buen gusto el canon y los ideales místicos como blancos principales.¹ Tanto los cubofuturistas como los egofuturistas, e incluso artistas rayonistas y poetas cercanos al expresionismo de Unión de la Juventud, estaban en la gama futurista. En el caso del cubofuturismo, pintores, escultores, poetas y filólogos lograron unir, de modo orgánico, literatura y artes plásticas en busca de lo nuevo.²

Poesía y plástica compartían inquietudes en torno a un nuevo arte y fusionaban nociones de las disciplinas. No se trataba de una mera colaboración sino de una conjugación artística basada en una nueva concepción de la creación. En este sentido, Nina Gurianova, acerca del período de la vanguardia prerrevolucionaria, señala:

Fue un momento embriagador en la historia de la cultura rusa; pintores y escritores a la búsqueda de una nueva

* Profesora y Licenciada en Letras por la Universidad Nacional de Rosario, Argentina. Doctoranda en Literatura y Estudios Críticos, en el Instituto de Estudios Críticos en Humanidades, con una beca de Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). <https://orcid.org/0000-0001-6909-2685>; e.brasca.3@gmail.com

1 ТЕРЁХИНА, 2009, с.3. (Mis traducciones de todas las citas, salvo que se indique lo contrario).

2 ТЕРЁХИНА, 6-7.

filosofía de la práctica artística. A diferencia de la vanguardia posrevolucionaria, que dedicó sus esfuerzos a encontrar el lugar que correspondía al artista en la nueva sociedad, estos primeros vanguardistas luchaban por superar todas las fronteras utilizadas para definir el arte.³

Los primeros cubofuturistas se llamaban a sí mismos a partir de una palabra de origen eslavo, *budetliane* (будетляне), que se podría traducir como “futurianos”. El término fue propuesto por Velimir Jlébnikov, una de las figuras más relevantes del grupo no sólo en carácter de miembro fundador sino también por lo innovador de su poética. Además de Nikolai Kulbín, artista y mecenas, David Burliuik, quien nucleó a los primeros miembros, junto con sus hermanos Vladímir, artista plástico, y Nikolai, poeta, participaron en los orígenes de este grupo futurista. En la órbita se encontraban el artista plástico Kazimir Malévich, el poeta y traductor Benedikt Lívshits y Elena Guró. Esta poeta y artista petersburguesa, junto con su marido, el músico Mijaíl Matiushin, publicaron en su editorial, en abril de 1910, la primera colección grupal titulada «Садок Судей», que suele traducirse como “El vivero de los jueces”. La publicación tuvo un carácter artesanal y experimental. La cubierta estaba hecha con papel tapiz; no contaba con índice, manifiesto ni presentación; simplemente un conjunto de textos, cuyos títulos y autores se consignaron en los márgenes, por lo cual se percibía como un gran flujo textual de más de cien páginas, apenas interrumpido por nueve dibujos de V. Burliuik. Además de los tres hermanos Burliuik, publicaron sus textos Guró y su hermana, Ekaterina Nizen, Jlébnikov y Vasili Kamienski, entre otros.

Kamienski, el poeta y aviador de Perm, un pueblo en los Urales, afirma en sus memorias⁴ que hacia 1909 ya se había fundado el futurismo ruso, como un fenómeno propio de su tiempo, la crisis y el atraso, independiente de la corriente impulsada por el italiano Filippo Tommaso Marinetti, quien había lanzado su manifiesto en febrero de 1909.

³ GURIANOVA, 2003, p.25.

⁴ КАМЕНСКИЙ, 1931, с.118.

Luego, el grupo futuriano se conoció como Guileia y comenzó a intervenir, de modo cada vez más estridente, en la escena literaria. Uno de los espacios de circulación fue el bar “El Perro Vagabundo”,⁵ que abrió sus puertas la noche del 31 de diciembre de 1911, convirtiéndose en el primer cabaret artístico y literario de Rusia, en Petersburgo, y que permanecería abierto hasta marzo de 1915. Se trataba de una suerte de sótano donde se realizaban exposiciones de arte, representaciones teatrales, musicales, se recitaban poemas y conferencias. “El Perro Vagabundo”, creado por Borís Pronin, fue un epicentro artístico-experimental, quizás comparable a lo que fuera para el dadaísmo el “Cabaret Voltaire” en Zúrich.

También fue en “El Perro Vagabundo” donde los cubofuturistas realizaban sus extravagantes veladas poéticas, en las que recitaban con la cara pintada y atuendos llamativos, o donde Víktor Shklovski, en ese entonces un estudiante universitario de unos veinte años, leyó una conferencia – luego publicada como “La resurrección de la palabra”– que constituyó una de las “primeras defensas filológicas” del futurismo y una de las causas de la creación del primer grupo formalista.⁶ El régimen imperial se oponía a estas intervenciones escandalosas y, tal como se narra años después, “a los futuristas se les respondió con cortes de censura, con la prohibición de sus actuaciones en público, con el ladrido y aullido de toda la prensa”.⁷

Una cachetada al gusto del público

En diciembre de 1912 se publicó “Cachetada al gusto del público”, lo que se conoce como el primer manifiesto del futurismo ruso, firmado por D. Burliuk, Jlébnikov y las últimas incorporaciones al grupo: Aleksei Kruchónij y Vladímir Maiakovski.

Maiakovski había nacido en Bagdati, en 1893. Tras la muerte de su padre, cuando tenía catorce años se mudó, junto con su

⁵ Los datos sobre la historia del bar fueron extraídos de su actual sitio web: <https://vsobaka.ru/>

⁶ SANMARTÍN ORTÍ, 2008, p.53.

⁷ БРОДСКИЙ И СИДОРОВ, 2001, с.202.

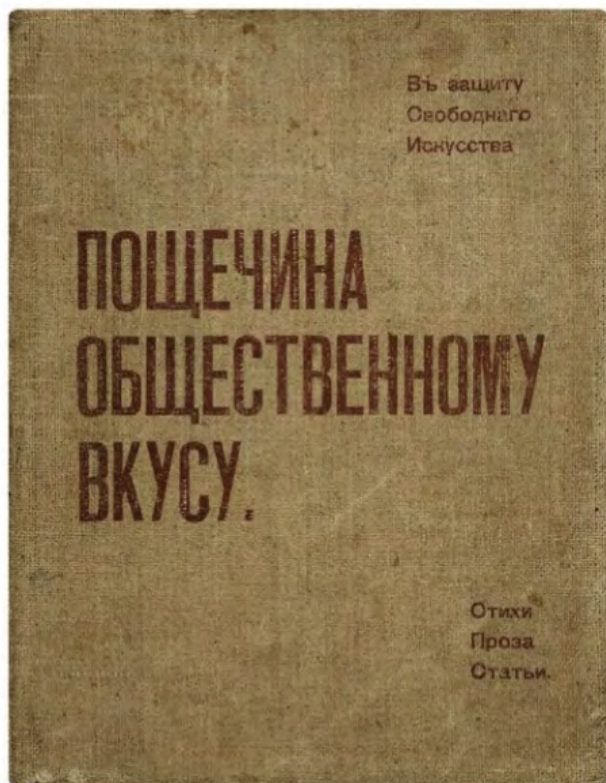


Imagen 1. Tapa "Cachetada al gusto del público. En defensa del arte libre. Poesía, prosa, artículos" (1912). Disponible en: http://futurism.ru/manifest/1912_slap.html

madre y sus hermanas, a Moscú, donde se involucró en la actividad política y fue por ello arrestado en más de una ocasión. Expulsado y rechazado de algunas instituciones educativas, finalmente ingresó en 1911 a la Escuela de Pintura, Escultura y Arquitectura de Moscú, donde conoció a David Burliuk.

Por su parte, Kruchónij participó activamente de las primeras publicaciones futuristas e introdujo nuevos conceptos, tanto en escritos de carácter teórico como en poemas y, en este sentido, su poesía es quizás la más radical del grupo. Kruchónij cuenta en sus memorias, a propósito de la antología "Cachetada al gusto del público", que contenía el manifiesto homónimo, que esa rareza con cubierta de arpillera (Imagen 1) había vendido pocos ejemplares y estos fueron casi exclusivamente comprados como curiosidad. A su vez, el grupo había preparado un folleto sólo con el texto del manifiesto para distribuir en Moscú, que tuvo una

recepción polémica, en febrero de 1913.⁸

Descontando lo explícito del título, "Cachetada al gusto del público", al comienzo del texto los firmantes del manifiesto señalan, en un gesto típicamente rupturista, que "el pasado es estrecho" y "solamente nosotros somos el rostro de nuestro Tiempo".⁹ Aparece, entonces, una postura de negación de todo lo precedente y de desprecio por la tradición literaria, tanto por los clásicos rusos – Pushkin, Dostoievski y Tolstói – como por los contemporáneos – Maksím Gorki, entre otros – y sobre todo en contra de los poetas simbolistas – Blok y Balmónt –; todos mencionados en el manifiesto.

Asimismo, surge la crisis del autor individual y la necesidad de un nosotros. Plantean que quienes escriben poesía poseen una serie de derechos en relación al estatuto de la

⁸ КРУЧЁНЫХ, 2006, с.71.

⁹ БРОДСКИЙ И СИДОРОВ, с.129.

lengua poética: el derecho a acrecentar su vocabulario, incluso inventando palabras, y el derecho a “mantenerse de pie en la roca de la palabra ‘nosotros’ en medio del mar de indignación y silbidos”.¹⁰

Finalmente, advierten que, si aún quedan resabios del “buen gusto” o del “sentido común”, en sus palabras también irrumpe una nueva belleza: la de la palabra autosuficiente, es decir, la palabra como tal, como fuerza independiente. En este momento, entonces, el cubofuturismo delineó lo que consideraban los derechos de los poetas y, luego, esbozó un programa en torno a la distinción entre lenguaje poético y lenguaje común. Estos derechos implicaban, fundamentalmente, la experimentación con la materia verbal, en los niveles gráficos, fonéticos, sintácticos, gramaticales, etc.

Si bien algunos futurianos – en especial, Jlébnikov – con anterioridad a este manifiesto ya indagaban nuevos procedimientos de la palabra en la poesía, e incluso, como se señaló más arriba, en 1910 comenzó a circular una publicación colectiva, cabe ubicar este texto programático como hecho fundamental en la historia del grupo. La irrupción de “Cachetada al gusto del público” adquirió más peso y atención de la crítica, debido a la estridencia de algunos enunciados, e instaura el origen de la ruptura con una institución literaria fuertemente establecida. Pero además, en las líneas de este manifiesto, se halla el principio experimental que el grupo desarrolló en sus obras literarias, cuyas propuestas centrales se vinculan con la renovación de las formas. A partir de los principios comunes determinados en el manifiesto, la idea de lo nuevo se configura de diferentes maneras, conforme a la trayectoria de sus autores, al género de la obra, al procedimiento con el lenguaje y al efecto que produce, entre otros. En esa dirección, a continuación se problematizará la idea de lo nuevo en *Victoria sobre el Sol*, dado que esta obra permite discernir las operaciones sobre el género ópera y, entre ellas, se destaca la introducción de un nuevo lenguaje, el transracional.

¹⁰ *Ibidem*.

Victoria sobre el Sol, una antiópera

El año 1913 fue clave para el grupo por varios motivos. Por un lado, realizaron numerosas publicaciones en las cuales formularon sus propuestas para una nueva poesía. En febrero, nuevamente por la editorial de Matiushin y Guró, publicaron “El vivero de los jueces II” («Садок Судей II»), con un formato que lo conectaba con el anterior. En esta ocasión, sí contuvo índice y un prefacio a modo de manifiesto firmado por quienes publicaron textos y/o dibujos. Además, Kruchónij publicó folletos y declaraciones en torno a “la palabra como tal” y a la “poesía *zaum*”, así como también una antología colectiva dedicada a Elena Guró, quien había fallecido en mayo de ese año.

Por otro lado, el grupo adhirió a la Unión de la Juventud, una sociedad artística de Petersburgo fundada en 1909 por Matiushin y Guró, a la que se sumaron también Vladímir Tatlin y Malévich.¹¹ Enmarcarse en una sociedad de este tipo les permitió concretar nuevos proyectos colectivos e interdisciplinarios a mayor escala.

En julio de 1913 se celebró el Primer Congreso Panruso de Futuristas, que contó con apenas tres participantes: Matiushin, como presidente, y Malévich y Kruchónij, como delegados. Se esperaba la participación de Jlébnikov, que no pudo asistir por problemas económicos.¹² En las declaraciones de ese congreso manifestaron la necesidad de sacar al teatro ruso del retraso y crear un teatro futurista.¹³ Estas declaraciones comparten el diagnóstico con el manifiesto de 1912: las artes, debido a su estancamiento, reclaman nuevas formas.

Con este encuentro como antecedente y producto de aquella unión surgió *Victoria sobre el Sol*, la primera ópera futurista, presentada en diciembre de 1913 en el Teatro Luna Park de Petersburgo, donde también se representó, en esos días, la tragedia *Vladímir Maiakovski*, que suscitó escándalo en la prensa.

11 ТЕРÉХИНА, с.11.

12 МАЛЕВИЧ, 1995, с.347.

13 МАЛЕВИЧ, с.19.



Imagen 2. Bocetos de Malévich para el vestuario de *Victoria sobre el Sol*. Disponible en: <http://www.k-malevich.ru/tvorchestvo/pobeda-nad-solncem.html>

En este caso, lo nuevo se configura como un modo históricamente diferente de concebir una obra, es decir, un modo que tuerza las convenciones del género. En *Victoria sobre el Sol* se realizan varias operaciones de desviación de las reglas de la ópera, en la que convergen lenguajes artísticos, aunque sin ajustarse a las convenciones propias del género, sino de modo vanguardista: Jlébnikov escribió el prólogo, que lejos de

presentar el argumento lo esfumaba con su lenguaje *zaum*. Malévich estuvo a cargo de la escenografía y diseñó los vestuarios caricaturizados; Kruchónij escribió el libreto – también incluyendo fragmentos *zaum* – y Matiushin compuso la música de la obra, que – a falta de orquesta – fue ejecutada en un piano viejo que sonaba mal. Kruchónij narra que, como la Unión no tenía suficientes fondos para representar las dos obras, reclutaron estudiantes y aficionados para que interpretaran los papeles y contaron con apenas dos cantantes profesionales, quienes pidieron que sus nombres no aparezcan en el programa.¹⁴

La representación de *Victoria sobre el Sol* conllevó diversos problemas, algunos de los cuales explican que no se conserven demasiados registros de la obra y hoy se trabaje con reconstrucciones. En primer lugar, el bajo presupuesto, que influía tanto en la carencia de actores o cantantes profesionales, como en la calidad de los materiales para realizar los trajes. A su vez, los vestuarios (Imagen 2), algo aparatosos y con máscaras, dificultaban los movimientos y la dicción de los más de veinte personajes en escena. En segundo lugar, el libreto concedía demasiado a la improvisación y contó solamente con dos ensayos, por lo que fue una suerte de *performance*.¹⁵ En tercer lugar, el empleo del lenguaje transracional, al que Gerald Janecek define como una palabra o lengua de significado indefinido y lo clasifica acorde al nivel lingüístico que disloca. De este modo, Janecek propone las categorías de “*zaum fonético*”, “*zaum morfológico*”, “*zaum sintáctico*” y, también, “*zaum suprasintáctico*” para aquellos fenómenos que no tienen que ver directamente con la transgresión de alguno de estos niveles sino con juicios más complejos, como el absurdo o la parodia.¹⁶ En este sentido, señala que *Victoria sobre Sol* presenta todos los tipos de *zaum* que van “de la fonética a la semántica en el marco de una sátira bastante comprensible

14 КРУЧЁНЫХ, с.270.

15 KIBLITSKY, 2016, p.119.

16 JANECEK, 1996, p.5.

sobre las convenciones del teatro burgués o su inversión”.¹⁷

El empleo de este procedimiento conllevó que el libreto se percibiera como algo abstruso y desorientara al público, que reía y abucheaba al mismo tiempo. De todas formas, como afirma Iván García Sala, algunos de quienes asistieron a la representación no esperaban una ópera en su sentido clásico sino que buscaban, precisamente, asistir a un escándalo, dada la repercusión en la prensa de la tragedia de Maiakovski representada unos días antes. Y otros, de alguna manera, ya estaban acostumbrados; formaban parte de ese pequeño público lector y espectador que, paulatinamente, se había conformado en las noches futuristas en “El Perro Vagabundo”.¹⁸ Los futurianos ya habían logrado que sus nombres aparecieran en la prensa, siempre ligados al escándalo y la polémica, y habían captado la atención de algunos intelectuales.

Por otra parte, esta anti-ópera, que estrictamente no despliega un argumento sino que da saltos temáticos bruscos en cada cuadro,¹⁹ está dividida en dos partes. En la primera se captura y se derrota al Sol y, en la segunda, la acción se sitúa en “el décimo país”, en un futuro con un nuevo orden en el que no rigen las leyes espaciotemporales convencionales. En la última escena, cae un pedazo del ala de un aeroplano y su piloto festeja estar vivo. Inmediatamente después, se concluye la obra anunciando: “el mundo perecerá pero nosotros no”.²⁰ Según García Sala, ese accidente de la obra hace referencia al que tuvo Kamienski en 1912, además de que la aviación era una de las obsesiones de Guileia.²¹

Victoria sobre el Sol no sólo fue un hito en la historia del futurismo sino que además, durante mucho tiempo, se creyó – a partir de declaraciones de Malévich – que fue en aquella mítica representación donde apareció por primera vez *El*

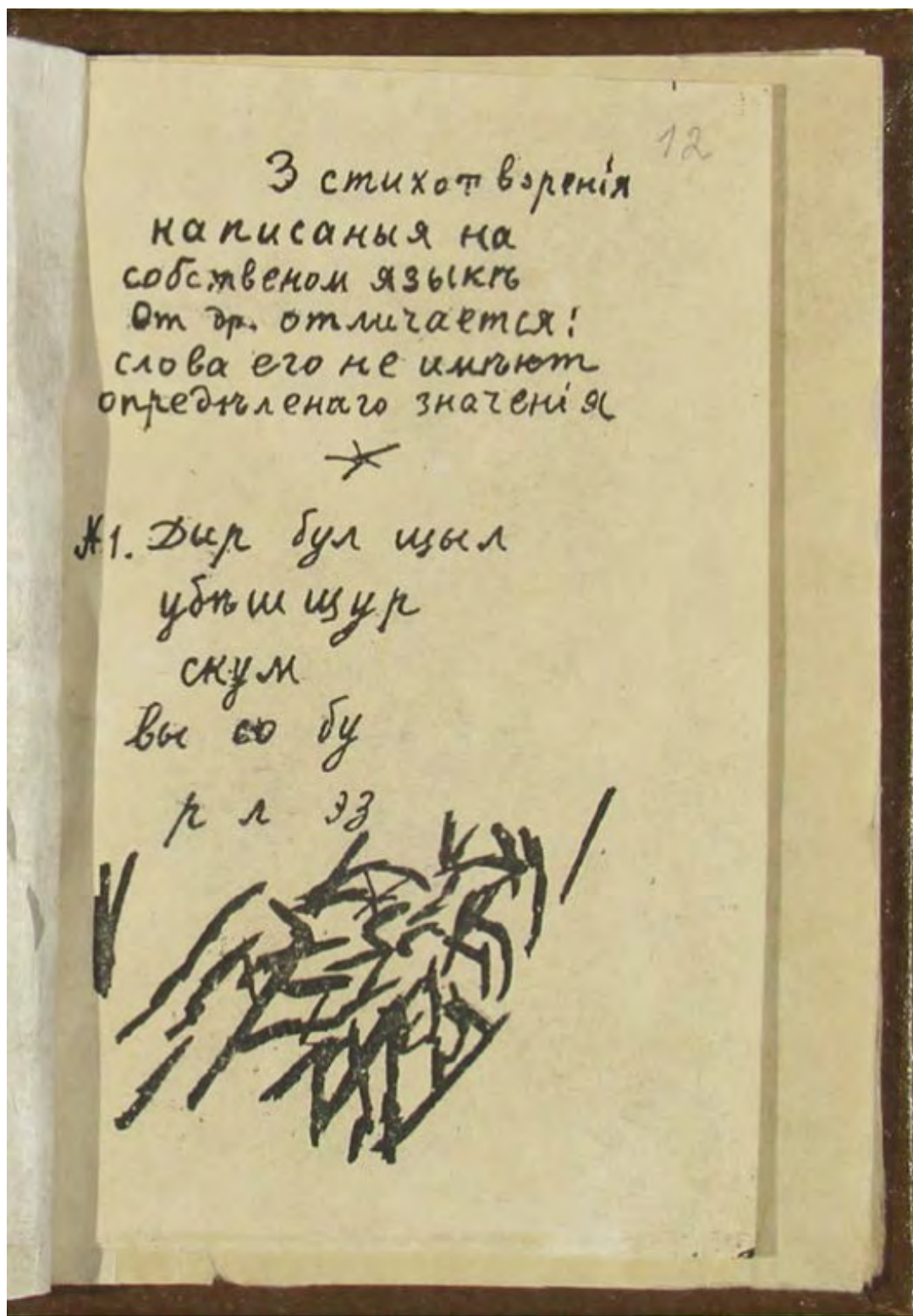
17 JANECEK, p.114.

18 GARCÍA SALA, 2013, p.184.

19 КРУЧЁНЫХ, с.276.

20 КРУЧЁНЫХ И МАТЮШИН, 1913, с.15.

21 GARCÍA SALA, p.201.



12

Э стихотворенія
написаны на
собственной языкѣ
От др. отмигается!
слова его не имѣют
определеннаго значенія



Ж1. Дир бул шыл
убъш шур
скул
вы со бу
р л эз

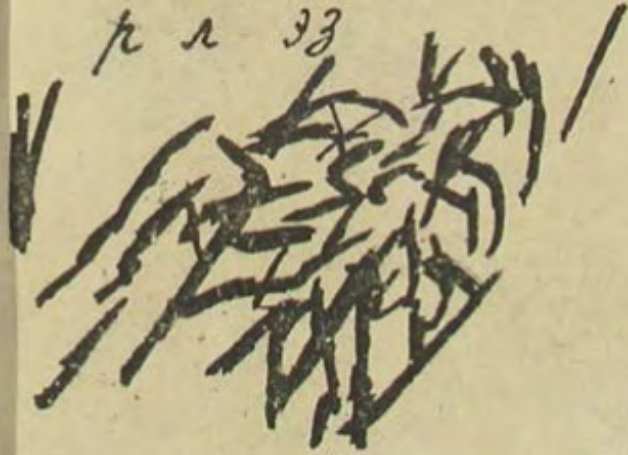


Imagen 3. Página del poema *zaum* "Dir bul schil" de A. Kruchónij. Disponible en: <http://elib.shpl.ru/nodes/3180-kruchenyh-a-e-pomada-m-1913#mode/inspect/page/27/zoom/4>

cuadrado negro.²² Aunque, como develaron investigaciones posteriores,²³ la datación exacta no es en 1913, resulta significativo el lugar que Malévich le otorga a esta obra conjunta dentro de su producción. Mientras que un cuadrado negro – en palabras de su creador – es un embrión de todas las posibilidades, el Sol es lo ya dado, lo inalcanzable, lo superior. El cuadrado negro está en las antípodas del Sol, una esfera ígnea. En la obra, efectivamente, el Sol es destruido y adviene un mundo nuevo, sin su claridad. En este sentido, la figura del Sol admite varias interpretaciones. Algunas la asocian con un triunfo de la tecnología sobre la naturaleza, en el marco del estancado progreso técnico de la Rusia imperial. Por su parte, Kruchónij señala que ya desde el título se advierte una línea anti-simbolista, ya que el Sol fue un emblema de esta poesía durante su apogeo.²⁴ Por último, Evgueni Steiner lo considera un gesto contra Pushkin, es decir, contra “el sol de la poesía rusa”, a quien, por otra parte, ya habían propuesto arrojarlo por “la nave de la contemporaneidad” en el manifiesto del año anterior. Ciertamente, el tópico contra el Sol, con todas sus representaciones y lecturas, aparece a menudo en la poesía cubofuturista, así como también cierta fascinación por la aviación. En relación con esto, Kruchónij remite a unos versos de Maiakovski del mismo año, que condensan la escena del aviador: “gritó el aeroplano y allí cayó, / donde al sol herido el ojo le goteaba”.²⁵

La lengua zaum

En 1913, Kruchónij publica *Pintalabios* («Помада»), en el que incluye “Dir bul schil”, un poema emblemático escrito en *zaum*. A continuación, se ofrece la transcripción de la página (Imagen 3) y la traducción, tanto de la nota introductoria como del poema:

22 VAKAR, 2019, p.11.

23 VAKAR, p.14.

24 КРУЧЁНЫХ, с.274.

25 МАЯКОВСКИЙ, 1957, с.51, Т1.

| | |
|------------------------|------------------------|
| 3 стихотворения | 3 poemas |
| написанные на | escritos en |
| собственном языке | una lengua propia |
| от др. отличается: | que difiere de otros: |
| слова его не имеют | las palabras no tienen |
| определенного значения | significado definido |
| | |
| №1. Дыр бул щыл | №1. Dir bul schil |
| убеш щур | ubesh schur |
| скуп | skum |
| вы со бу | vi so bu |
| р л эз | r l ez |

El poema consta de cinco versos y, como se anuncia en la nota que lo antecede, las palabras que lo componen no corresponden a una acepción concreta en la lengua rusa. No obstante, según afirmara el propio autor, en un folleto de ese mismo año, esos cinco versos contenían “más nacionalidad rusa que toda la poesía de Pushkin”.²⁶

En principio, este poema puede ser calificado dentro de la poesía fonética cultivada por los movimientos futuristas y dadaístas, como “Karawane” del poeta dadá Hugo Ball, por mencionar un ejemplo. En el seno de Guileia, “Dir bul schil” tuvo un lugar central en la elaboración de la noción de *zaum* y de diversas teorías sobre el aspecto sonoro de la palabra poética.

Ahora bien, en qué consiste concretamente la lengua *zaum* en este caso. Primeramente cabe aclarar que el neologismo *zaum* («заумь») significa más allá de la razón, transmental. Con este término se designa al lenguaje poético que Guileia puso en juego en sus producciones, especialmente, Jlébnikov y Kruchónij.²⁷ A menudo se vincula el *zaum* poético con abstraccionismo plástico, en tanto ambos utilizaron técnicas para

26 MARKOV, 1968, p.44.

27 Kruchónij también indagó en el *sdvig* (сдвиг), un procedimiento vinculado al del *zaum*. Cf. López Arriazu, *Ensayos eslavos*, 2019, p.164, y Markov, p.342.

desvincular la obra de su modo de representación tradicional. No obstante, la vanguardia rusa en general tuvo como premisa ser no-mimética.²⁸

La poesía *zaum* supone una experimentación con la materia verbal en torno a un desplazamiento de la sintaxis convencional. En este sentido, en los textos *zaum* se observan neologismos, juegos etimológicos, yuxtaposición de sentidos, falta de concordancia gramatical, inclusión de onomatopeyas, omisión de elementos constitutivos, incorporación de números y grafías particulares, entre otros. En rasgos generales, el fin de estas operaciones de dislocación o alteración es dotar de preeminencia a las características fónicas, en lugar de su significado. El resultado se percibe como un texto abstruso, donde prevalece lo intuitivo por sobre lo racional, dado que deja de lado las normas convencionales de la lengua.

Sin embargo, los poemas *zaum* no son todos tan radicales como “Dir bul schil”. El siguiente pertenece a Jlébnikov:²⁹

Бобэ́оби пелись губы.

Вээ́оми пелись взоры.

Пиэ́эо пелись брови.

Лиэ́ээй пелся облик.

Гзи-гзи-гзе́о пелась цепь.

Так на холсте каких-то соответствий

Вне протяжения жило Лицо.

Por *bobeóbi* se cantaban los labios.

Por *veeómi* se cantaban las miradas.

Por *pieeo* se cantaban las cejas.

Por *lieeei* se cantaba el semblante.

Por *gzi-gzi-gzeo* se cantaba la cadena.

Así, en el lienzo de ciertas concordancias

fuera de dimensión vivía el Rostro.

Los primeros cinco versos comienzan con palabras en *zaum*, que aparecen en cursivas en la traducción. Sobre la elección de estas palabras, se han señalado algunas correspondencias entre sonidos y colores; por ejemplo, para Jlébnikov, la consonante “b” tendría un color rojo, como los labios (en ruso *gubi*), y de allí *bobeóbi*.³⁰ No obstante, la interpretación de estas palabras puede tener diversos matices, porque no hay un sentido

28 GROYS, 2016, p.76.

29 ХЛЕБНИКОВ, с.198, Т1.

30 ХЛЕБНИКОВ, с.476, Т1.

dado explícitamente, pero sí es posible observar el lugar de cada una de ellas, ya que en el conjunto del poema se percibe su construcción. A su vez, a través de la figura de la sinestesia se pone de manifiesto la trasposición de sensaciones propias del orden auditivo a elementos del orden visual, vinculando ciertos sonidos con las partes de un rostro pintado en un cuadro. No constituye estrictamente una representación o una descripción de un retrato, sino que el rostro se presenta por fragmentos, de modo cubista, que genera sensaciones “fuera de dimensión”. Es decir, en los primeros versos se presenta una suerte de *zoom* en el retrato, donde labios, miradas y cejas se asocian con una melodía propia, y luego – como alejando la mirada – se perciben el semblante y la cadena, hasta alcanzar la dimensión total del “Rostro” en el lienzo.

Jlébnikov rastrea históricamente en distintos tipos de discurso la presencia de lo transracional y la encuentra, por ejemplo, en los conjuros mágicos, en composiciones lúdicas. Detecta, también, que los rezos de muchos pueblos tienen, para quienes oran, una lengua incomprensible.³¹ En este sentido, afirma que este tipo de lenguaje no aporta nada directamente a la conciencia pero sí ejerce cierto poder sobre ella.³²

La creación de palabras³³ a partir de la etimología induce a Jlébnikov a una búsqueda de universalidad por medio de estas operaciones, contemplando una potencial lengua común. En este sentido, Jlébnikov percibe en las palabras *zaum* la posibilidad de mancomunar y las contrapone a las lenguas racionales que han desunido a los seres humanos. Para el poeta, la palabra “vive una doble vida”. Mientras que en la lengua cotidiana las palabras están atadas a un significado históricamente determinado por cada grupo social que la usa, en la lengua *zaum* las palabras se ven libradas de esas ataduras.

31 ХЛЕБНИКОВ, с.274, Т6, часть 1.

32 ХЛЕБНИКОВ, с.173, Т6, часть 1.

33 Sobre esto véase el poema “Hechizo con risa” («Заклятие смехом») en el que a partir de una raíz, por medio de la derivación, crea distintas clases de palabras. Para el análisis de la poesía de Jlébnikov, Cf. “La poesía rusa actual” de Roman Jakobson.

Asimismo, esto se vincula con “la palabra como tal” o “la palabra autosuficiente”, en tanto no alude a una palabra sin sentido, sino a una que tiene valor en sí misma. Por eso, Guileia manifestaba la necesidad de liberar a la palabra del yugo de su significado habitual, de intentar reconstruir su originalidad primitiva, emancipándola de su función en el discurso cotidiano y del mundo del referente. Para Jean-Claude Lanne esto constituye parte de la utopía futurista:

En la síntesis futurista entre pasado y futuro, Oriente y Occidente, la nueva palabra poética fluye hacia sus orígenes arcaicos y mágicos: el verbo, el acto elocutorio están investidos de la función suprema, creadora de la novedad absoluta. La Palabra, en esta utopía radical de amor a lo nuevo, recupera su eficacia original según el modelo sagrado de *hágase la luz*.³⁴

De acuerdo con Lanne, dado que el tiempo sedimenta sentidos en la lengua, alienando las palabras, los futurianos han intentado “superar esa degradación semántica”. En esa dirección, en la “Declaración de la palabra como tal”, Kruchónij expresa:

Las palabras mueren, el mundo es eternamente joven. El artista ve al mundo de un nuevo modo y, como Adán, da a todo un nombre. El lirio es hermoso, pero la palabra lirio es fea, demasiado usada y “manoseada”. Por eso, yo llamo *eui* a los lirios: esa es la esencia original que se reconstruye.³⁵

En relación con esto, Shklovski, en “La resurrección de la palabra”,³⁶ comparte el análisis con los futuristas sobre la “muerte” de la palabra poética, sobre su desgaste, y advierte que son ellos quienes abren camino a una nueva forma poética, a partir de las palabras arbitrarias y derivadas. La lengua de los futuristas es, según Shklovski, ininteligible, difícil, no se lee como un boletín, y arguye que la comprensibilidad no

34 LANNE, 1996, p.236.

35 КРУЧЁНЫХ, с.287.

36 Shklovski en esta etapa se autopercebe futurista. El texto retoma la conferencia arriba mencionada, que constituye la primera defensa pública del futurismo, y se centró en el problema de la perceptibilidad de la forma y el efecto estético de una poética antimimética. En artículos de esos años, “Premisas del futurismo” (1915), “Sobre la poesía y la lengua *zaum*” y “Potebniá” (1916), y también en “El arte como procedimiento” (1917), Shklovski continúa el desarrollo de aquel texto inicial.

es un requisito indispensable de la lengua poética. Por el contrario, señala que a menudo “la historia del arte nos muestra que la lengua de la poesía es una lengua semicomprendible”.³⁷ Jlébnikov, en esa sintonía, considera que el poema puede ser comprensible o incomprensible pero debe ser auténtico, verdadero.³⁸ Esa autenticidad puede vincularse con la reconstrucción de una naturaleza primitiva de la palabra y de allí que el criterio de inteligibilidad se encuentre, muchas veces, supeditado al sonoro.

Al contrastar el procedimiento *zaum* empleado por Jlébnikov y por Kruchónij se advierte una configuración distinta en cada caso, que lleva a problematizar “lo nuevo” en este tipo de lenguaje. Kruchónij expresa que las palabras contenidas en su poema no tienen un significado definido y, en consecuencia, exhibe sonidos que no contienen un significado predeterminado. El poeta sostiene que “una nueva forma verbal crea un nuevo contenido, y no a la inversa”³⁹ y, en tal sentido, cabe pensar que lo nuevo aquí se articula a partir del rechazo a la relación convencional entre significado y significante. Por su parte, Jlébnikov encuentra que el lenguaje transracional estuvo presente en otros discursos, por lo que no sería estrictamente algo nuevo en sí mismo. No obstante, aquello que ya existía, según la indagación de Jlébnikov, se introduce como procedimiento poético. La creación de esta técnica, desde la perspectiva de Shklovski, recupera lo original, revive la palabra en tanto desautomatiza la forma poética. Por este motivo, resulta fundamental revisar esta vanguardia a la luz del contexto de producción de los primeros estudios de los formalistas.

Las ediciones de libros

Además de privilegiar el aspecto sonoro del lenguaje, Guileia ha otorgado un estatus especial a la concepción y composición gráfica del libro, que pone de relieve el valor que toma la imagen en su poesía.

37 ШКЛОВСКИЙ, 2018, с.126.

38 ХЛЕБНИКОВ, с.275, Т6, часть 1.

39 КРУЧЁНЫХ, с.287.



Imagen 4. Portadas de Natalia Goncharova, 1912. Disponible en: <https://www.liveinternet.ru/users/6318384/post481619666/>

En cuanto al aspecto concretamente material cabe mencionar que los libros futuristas “eran pequeños, toscos, llamativos – por dentro y por fuera – y baratos. La mayoría de las ediciones litográficas costaban entre 30 y 70 kopeks”.⁴⁰ En sus inicios, artistas del cubofuturismo (sobre todo Kruchónij) realizaron publicaciones de “autoescritura”, es decir, manuscritos. Estos libros – que prescindían del impreso tradicional – contenían poemas escritos a mano por el autor que, a través de la técnica litográfica, reproducían en tiradas pequeñas. Los textos se imprimían sobre una de las carillas de la página y podían estar acompañados por dibujos, como el caso de “Dir bul schil” (Imagen 3). Esto les permitía jugar con la puesta en página, con el aspecto visual del poema, dibujando letras y símbolos para incorporar sentidos en el texto, para generar un efecto en la percepción. Tal como lo manifiestan en el prefacio a “El vivero de los jueces II”, entienden la escritura a mano como un componente del impulso poético que, además, permite “dotar de contenido a las palabras según sus características gráficas

y fónicas".⁴¹

A su vez, al confeccionar artesanalmente las publicaciones, de tirada no industrial, desafiaban la idea de libro que suponía una reproducción en serie, un impreso uniforme, tipografía lineal, etc. Incluso, en algunos casos, han logrado que

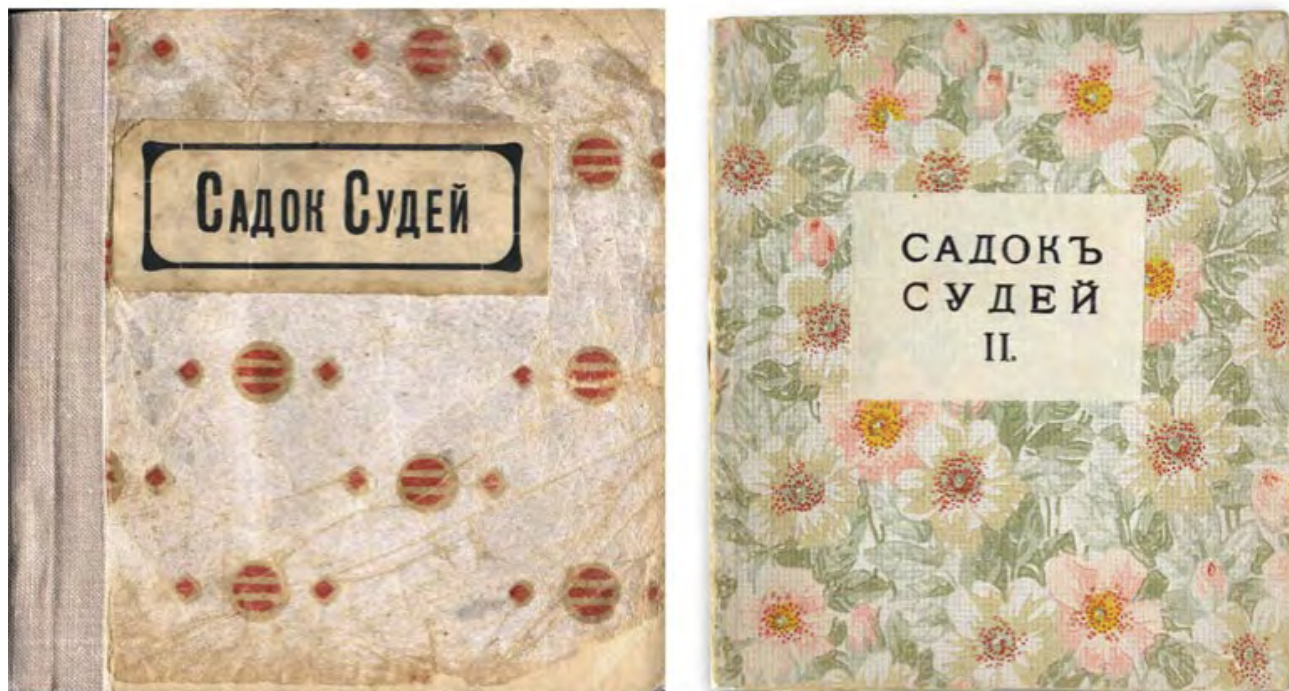


Imagen 5. Tapas de "El vivero de los jueces" (1910) y "El vivero de los jueces II" (1913). Disponibles en: http://domvelimira.ru/hlebnikov/about_futurizm/index.php

cada ejemplar fuera singular, como se puede observar en los *collages* de Natalia Goncharova (Imagen 4).

Asimismo, cabe recordar la caracterización de las dos colecciones de "El vivero..." (Imagen 5), en las que se utilizó el papel tapiz con que solían empapelarse los departamentos pobres, como protesta a las ediciones burguesas de lujo,⁴² o la cubierta de arpillerita en "Cachetada al gusto del público" (Imagen 1).

No obstante, el futurismo ruso también experimentó con la tipografía, aunque este procedimiento es más usual entre las vanguardias. El libro "manuscrito" como característica

40 GURIANOVA, p.29.

41 БРОДСКИЙ И СИДОРОВ, с.130.

42 КАМЕНСКИЙ, с.113.

específica de esta tendencia cambia después de la Revolución, donde primó el trabajo con la técnica del fotomontaje, como lo hicieron los artistas soviéticos El Lisitski o Aleksandr Ródchenko.

La aparición de poemas manuscritos en el interior de varios libros futuristas otorga un valor gráfico a la palabra que no sólo se lee sino también se ve. Es decir, principalmente se ve la forma, la imagen de la palabra, y queda en segundo plano la lectura interpretativa de sus significados. Esto refuerza, junto con el aspecto sonoro, ese sentido transmental que proponían algunos futurianos en sus obras, desmantelando el valor eminentemente semántico de la palabra poética. Al respecto señala Gurianova: “en el espectáculo sincrético del libro futurista, la realidad visual de las palabras transracionales, como la del juego, se ve privada de toda función comunicativa utilitaria y se convierte en entidad dominante y autosuficiente”.⁴³

El tipo de edición de los libros de este grupo añade una operación de configuración de lo nuevo a las ya mencionadas, que tiende a ponderar el aspecto visual, la disposición de las imágenes, la composición gráfica del libro y la puesta en página. Con todo, se puede afirmar, siguiendo a Gurianova, que tales operaciones lograron que el libro en sí mismo se convierta en obra y, en consecuencia, las palabras que lo componen “funcionan más como objeto de creación que como medio de comunicación”.⁴⁴

Palabras finales

Durante la Primera Guerra Mundial, Guileia comienza a desintegrarse. Lívshits, V. Burliuk y Shklovski pelearon en el frente; Kamienski estaba en los Urales; Kruchónij, en Georgia con otro grupo futurista, y Jlébnikov, errante. Por su parte, Maiakovski se apuntó como voluntario pero no lo admitieron.⁴⁵ Además, cierra “El Perro Vagabundo”, y fue entonces cuando las reuniones futuristas comenzaron a realizarse en

43 GURIANOVA, p.31.

44 GURIANOVA, p.25.

45 МАЯКОВСКИЙ, с.20, Т1.

la casa del teórico formalista Ósip Brik y su esposa Lili. Allí, Maiakovski entabla un vínculo con ambos, que signaría su vida y su obra.

En ese momento los cubofuturistas tuvieron una postura antibelicista y, como se declaró años después, “fueron los primeros y únicos en el arte ruso que, tapando el balbuceo de los cantores de la guerra (Gorodetski, Gumilióv y otros), maldijeron la guerra, lucharon contra ella con todas las armas del arte”.⁴⁶

Paulatinamente Maiakovski ganó protagonismo en la escena literaria, de la que poco tiempo después sería referente. Encabezó, entre otras organizaciones artísticas de la vanguardia posrevolucionaria, el Frente de Izquierda de las Artes (LEF), que funcionó como una especie de epílogo del cubofuturismo.

En un manifiesto escrito hacia finales de 1915, Maiakovski, además de polemizar con la crítica literaria y periodística, declaró que el futurismo ya había muerto como grupo particular pero que se había derramado sobre todo el pueblo. En el contexto de la catástrofe y muertes causadas por la guerra, la idea de destrucción que atravesaba las propuestas del futurismo –planteadas a través del rechazo de la vieja poética, de la tradición artística– alcanzaba su consumación “más real”:

Como ven, ni un edificio, ni un rincón confortable, sino destrucción, anarquismo. De esto se reían los filisteos, como de la extravagancia de los locos, pero resultó ser una “intuición diabólica”, materializada en el tempestuoso presente. La guerra, extendiendo las fronteras de los Estados y el cerebro, obliga a atravesar las fronteras hasta ayer desconocidas.⁴⁷

Maiakovski consideró que las atrocidades de la guerra habían llevado a tocar el fondo más oscuro del humanismo, del que, a pesar de todo, resurgiría algo mejor. En cierto modo ya veía en esa guerra el prefacio de la revolución, del nacimiento de algo nuevo, como lo expresa en algunas líneas de *Guerra y mundo*:⁴⁸

46 БРОДСКИЙ И СИДОРОВ, с.202.

47 МАЯКОВСКИЙ, с.291, Т1.

48 МАЯКОВСКИЙ, с.189, Т1.

некому будет человека мучить.
Люди родятся,
настоящие люди,
бога самого милосердней и лучше.

No habrá quien torture a una persona.
La gente nacerá,
la gente verdadera,
más misericordiosa y mejor que dios.

Con todo lo expuesto, se ha intentado caracterizar, a través de la selección de algunos textos representativos, un período del cubofuturismo ruso en que se dieron profusas experimentaciones artísticas que permitieron delinear un programa teórico, plástico y poético rupturista. Se ha destacado su renuncia a la representación tradicional, mimética y simbólica, para cultivar un lenguaje nuevo. En cuanto a la poesía, los procedimientos empleados han otorgado amplitud a la palabra poética, que ya no está centrada en el significado sino que busca generar sentido a partir del sonido o la grafía. Por este motivo, se ha señalado que la poesía *zaum* privilegia aspectos sonoros y visuales del poema. Estas prácticas le otorgaron al grupo Guileia un lugar central en el campo de las innovaciones formales, en la conformación de las vanguardias que le sucedieron y en la formulación de los estudios sobre la palabra poética del primer formalismo.

Como se ha sostenido, las experimentaciones formales del grupo alcanzaron su auge entre 1912 y 1913 en obras que se propusieron desarticular el modo habitual de creación y, en consecuencia, de percepción. Para ello, tales experimentaciones se han centrado en la idea de un nuevo lenguaje que no tenga preponderancia por el significado sino que fusione imagen y sonido de la palabra. Para problematizar la idea de lo nuevo, desde luego, fue imprescindible situar las obras en su contexto de producción y dentro del sistema al que pertenecen. En tal sentido, el repaso tanto de los itinerarios individuales como de la historia del grupo (por otra parte, escasamente difundidos en castellano) permitieron reponer de qué manera a partir de la propuesta de renovación de las formas artísticas se han generado distintas producciones en relación a lo nuevo, ya fuera en una “anti-ópera”, en un poema o en un manifiesto.

Referencias bibliográficas

- GARCÍA SALA, Iván. "Dossier: Futurismo ruso", en *Telón de fondo* N°18, Buenos Aires, 2013.
- GROYS, Boris. "Devenir revolucionario. Sobre Kazimir Malevich", en *Arte en flujo*. CABA, Caja Negra, 2016, pp.75-89. Trad. Paola Cortes Rocca.
- GURIANOVA, Nina. "Juego en el Infierno; duro trabajo en el Cielo: la deconstrucción del canon en los libros futuristas rusos", en *El libro ruso de vanguardia 1910-1934*. Madrid, Documenta, 2003, pp.24-32.
- JANECEK, Gerald. *The Transrational Poetry of Russian Futurism*. San Diego State University Press, 1996.
- KIBLITSKY, Joseph. "Sobre la reconstrucción de la ópera *Victoria sobre el sol*", en *Kazimir Malevich*. Buenos Aires, Proa, 2016.
- LANNE, Jean-Claude. "L'utopie futurienne chez Xlebnikov et Majakovskij". In: *Revue des études slaves*, tome 68, fascicule 2, 1996, pp.223-237.
- MARKOV, Vladimir. *Russian Futurism: A History*. University of California Press, 1968.
- SANMARTÍN ORTÍ, Pau. *Otra historia del formalismo ruso*. Madrid, Lengua de trapo, 2008.
- STEINER, Evgeny. "Programme Notes: Throwing Pushkin Overboard // Victory Over the Sun", 2009. Disponible en: <http://www.culturalnet.ru/main/getfile/1226>. Acceso 06/02/2023.
- VAKAR, Irina. "New Information Concerning *The Black Square*", en Christina Lodder (ed.), *Celebrating Suprematism. New Approaches to the Art of Kazimir Malevich*. Boston, Brill, 2019, pp.29-43.
- БРОДСКИЙ, Н. Л. и СИДОРОВ, Н. П. (Сост.), Литературные манифесты: От символизма до «Октября». М.: «Аграф», 2001 [1924].
- КАМЕНСКИЙ, В. В. *Путь энтузиаста*. Москва:

издательство федерация, 1931. Disponible en: <http://electro.nekrasovka.ru/books/6154929>. Acceso 06/02/2023.

КРУЧЁНЫХ, А. Е. *К истории русского футуризма: Воспоминания и документы*. М.: Гилея, 2006.

КРУЧЁНЫХ, А. Е. и МАТЮШИН, М. В. *Победа над Солнцем*. СПб: ЕУЫ, 1913. Disponible en: <https://traumlibrary.ru/page/krucheni-pobeda.html>. Acceso 06/02/2023.

МАЛЕВИЧ, К. С. Том 1. Статьи, манифесты и другие работы 1913-1929. *Собрание сочинений в пяти томах*. М.: Гилея, 1995.

МАЯКОВСКИЙ, В. В. *Собрание сочинений в тринадцати томах*. М.: Гослитиздат, 1957.

ТЕРЁХИНА, В. Н. и ЗИМЕНКОВ, А. П. (Сост.), **Русский футуризм: Стихи. Статьи. Воспоминания**. СПб.: «Полиграф», 2009.

ХЛЕБНИКОВ, В. В. *Собрание сочинений в шести томах*. Москва: ИМЛИ РАН, «Наследие», 2000.

ШКЛОВСКИЙ, В. Б. *Собрание сочинений. Том 1. Революция*. Москва: НЛО, 2018.



REVISTA DE LITERATURA E CULTURA RUSSA

**“Traumas soviéticos”: o testemunho
em Aleksandr Soljenítsyn,
Liudmila Petruchévskaja, Svetlana
Aleksiévitch e Alex Halberstadt**

***“Soviet Traumas”: the Testimony
in Aleksandr Soljenítsyn, Liudmila
Petruchévskaja, Svetlana
Aleksiévitch and Alex Halberstadt***

Autor: Ian Anderson Maximiano Costa
Universidade Federal de Minas Gerais,
Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil
Edição: RUS, Vol. 14. Nº 25
Publicação: Novembro de 2023
Recebido em: 22/06/2023
Aceito em: 14/10/2023

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2023.213499>

COSTA, Ian Anderson Maximiano.
*“Traumas soviéticos”: o testemunho em Aleksandr Soljenítsyn, Liudmila
Petruchévskaja, Svetlana Aleksiévitch e Alex Halberstadt.*
RUS, São Paulo, v. 14, n. 25, pp. 213-236, 2023.



“Traumas soviéticos”: o testemunho em Aleksandr Soljenítsin, Liudmila Petrouchévskaja, Svetlana Aleksiévitch e Alex Halberstadt

Ian Anderson Maximiano Costa*

Resumo: O presente trabalho tem como objetivo discutir diferentes modalidades traumáticas na construção da *civilização soviética* e do “novo” *homo sovieticus* por meio de quatro testemunhos de gerações variadas: Aleksandr Soljenítsyn (1918-2008), Liudmila Petrouchévskaja (1938-?), Svetlana Aleksiévitch (1948-?) e Alex Halberstadt (1970-?). Na pena desses escritores, os “grandes fatos” estão subsumidos nas histórias individuais e coletivas: nos corpos dos *zeks*, das famílias, das mulheres, dos jovens, das etnias e, por último, na memória comunista daqueles que acreditavam e foram surpreendidos pelo fim, os chamados, pejorativamente, de *sovok*.

Abstract: The present paper aims to discuss different traumatic modalities in the construction of Soviet civilization and the “new” *homo sovieticus* through four testimonies from many generations: Aleksandr Soljenítsyn (1918-2008), Liudmila Petrouchévskaja (1938-?), Svetlana Aleksiévitch (1948-?) e Alex Halberstadt (1970-?). In the pen of these writers, the “great facts” are subsumed in individual and collective histories: in the bodies of the *zeks*, of the families, of the women, of the youth, of the ethnic groups and, finally, in the communist memory of those who believed and were surprised by the end, the so-called, pejoratively, *sovok*.

Palavras-chave: Trauma; Gerações; União Soviética; Testemunho
Keywords: Trauma; Generations; Soviet Union; Testimony

“Depois de setenta e tantos anos, no laboratório do marxismo-leninismo, cultivaram uma espécie humana peculiar, o *homo sovieticus*”.¹

Svetlana Aleksievitch

“Será que já dá para falar sobre socialismo? Para quem? Todos são ainda testemunhas”.²

Ielena Iúrievna

A

expressão “traumas soviéticos” é multiforme e, por isso, deve vir assinalada no plural. A forma comporta muitas modalidades de feridas que expressam o que foi construir um novo homem, o *homo sovieticus*. Para Aleksievitch (2016), as gerações soviéticas podem ser divididas de maneira similar, mutualista, pela constituição das lideranças dos secretários gerais do partido: “Eu dividiria os soviéticos em quatro gerações: a de Stálin, a de Khruschóv, a de Brêjniev e a de Gorbachóv. Sou dessa última”.³ Cada uma dessas gerações vivenciaram fases, mobilizações, esperanças e autoritarismos na formação da *civilização soviética*.

Para quatro escritores, esse “novo homem” dessa “nova civilização” foi transpassado pela dor. Assumem o papel de testemunhas. Soljenítsyn (1995, 2019), em *Um dia na vida de Ivan Deníssovitch*, é pioneiro na criação de uma literatura que rememora e apresenta os trabalhos forçados nos campos soviéticos e com *Arquipélago Gulag* se transforma no arqueólogo do mundo dos *zeks*. Liudmila Petruchévskaja (2020), ainda sob a geração de Stálin, mostra, em *A menininha do hotel Metropol*, como foi crescer sob o trauma de uma família de “inimigos do

* Universidade Federal de Minas – Brasil. Mestre e Doutorando em Estudos Literários. <http://lattes.cnpq.br/8686304615832613>; <https://orcid.org/0000-0002-5592-4345>; iananderson14@hotmail.com

1 ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 19.

2 Ibid., p. 60-61.

3 Ibid., p.23.

povo” – “eme efe” –, como era ser uma mulher cercada pela violência de gênero, como era ser assediada constantemente pela fome. Em suma, ter uma “infância roubada”.

Não obstante, essa separação entre gerações não é estrita, comunicam-se. Erguer o comunismo é um trabalho progressivo, o *telos* é o futuro. Em razão disso, o relato autobiográfico de Petruchévskaja também passa pela mobilização traumática da juventude, da qual também faz parte, para dar forma ao programa de “Terras Virgens” – tendo em vista o Cazaquistão –, projetado na Era Kruschóv.

Svetlana Aleksiévitch (2016), em *O fim do homem soviético*, expressa seu pertencimento à geração de Gorbatchóv. Contudo, seu testemunho é múltiplo, formado por uma constelação de outras vozes soviéticas. Nele, o trauma também recebe distintas formas, destacamos duas: a *catástrofe do fim* com a entrada abrupta num capitalismo selvagem, o sonho de uma reforma com a *perestroika* termina na completa desilusão: “Fomos tapeados com a perestroika!”⁴ Do outro lado, temos o *trauma étnico*. A URSS era um Estado multiétnico que funcionou na base do encorajamento dos nacionalismos não russos, o objetivo era apagar com a imagem do grande Império Russo do *tsar*. Na administração Kruschóv, houve um estímulo das culturas nacionais depois dos anos de controles stalinistas. Assim como nos anos “tediosos” de Brêjniev. Isso tudo provocou, no final, sangrentos conflitos étnicos entre nacionalidades. O “soviético” como uma espécie de coletividade já não existia, agora eram armênios, russos, tchetchenos, azerbaijanos, georgianos que professavam entre si ressentimentos e ódios que desembocavam em massacres.

Já em *Jovens heróis da União Soviética*, de Alex Halberstadt (2022), mais um da geração de Gorbatchóv, temos o trauma que sobrevive ao tempo, um *trauma orgânico* que atravessa as gerações, um passado que “[...] continua a viver não só em nossas lembranças, mas em cada célula do nosso corpo”.⁵ O passado da família de Halberstadt são fantasmas que rondam sua vida

4 Ibid., p.39.

5 HALBERSTADT, 2022, p. 15.

no presente: no lado paterno, seu avô Vassili foi um oficial do NKVD⁶ e guarda-costas pessoal de Stálin; já no lado materno, seus avós judeus Semyon e Raisa conviveram com o antissemitismo na Lituânia, ora Nazista ora Soviética.

Nos dois casos, nem a imigração para os Estados Unidos e a mudança do seu nome soviético – “Aleksandr Viacheslavovich Chernopisky” – são suficientes para recalcar o passado, já que, o trauma parecia ser transmitido fisiologicamente, “mesmo na ausência de contato”.⁷

Em todos esses escritores, como veremos, a chaga na memória, isso que estamos chamando de “traumas soviéticos”, recebe deslindes particulares. O trauma como onipresença repetitiva que não cessa de causar dor atravessa os corpos dos prisioneiros, das famílias, das mulheres, dos jovens, das etnias e, por último, da memória comunista daqueles que acreditavam e foram surpreendidos pelo fim, os chamados, pejorativamente, de *sovok*. As feridas são diversas, assim como foi à URSS.

No corpo dos testemunhos, a noção de trauma recebe seu signo moderno a partir de Freud e seu texto “Moisés e o monoteísmo”. Isto é, um evento que não se restringe somente a um caso individual, mas também ao coletivo. O trauma pode e é uma experiência histórica. Cathy Caruth (2000), no ensaio “Modalidades do despertar traumático”, vai além, o evento traumático não seria apenas o sofrimento e a fuga constante em enfrentá-lo, num ato ininterrupto de recalque e soterramento. O trauma, segundo a escritora, é um espaço ético, não da fuga, mas do direcionamento da dor do outro. Uma forma de transmissão.

Em Aleksandr Soljenítsyn, Liudmila Petrushévskaja, Svetlana Aleksiévitch e Alex Halberstadt esbarram nessas perspectivas. Neles, o trauma nunca é puramente individual, é limítrofe ao contexto – “a civilização soviética” – assim como aos outros que compartilham de experiências correlatas. O EU

⁶ Comissariado do Povo para Assuntos Internos, órgão responsável pela repressão política na União Soviética até os anos de 1934. Foi antecedida pela Tcheká e pelo GPU. Posteriormente, o NKVD dá lugar à KGB.

⁷ HALBERSTADT, 2022, p.14.

é frágil, falar de si, testemunhar, é dizer da minha dor conjugada com a dos outros. No limite, podemos dizer que o trauma individual – prisão, fome, violência, genocídio – é enfrentado na medida em que se encontra com o coletivo.

I

Um dia na vida de Ivan Deníssovith é um livro *sui generis*, primeira obra publicada sobre os campos, em 1962, no contexto do “degelo” de Kruschóv.⁸ Contudo, pela tremenda repercussão, abalou o público soviético, foi rapidamente removida das livrarias e bibliotecas. É constituída por uma mistura de muitos gêneros. É um relato autobiográfico de uma parte dos oito anos que Soljenítsyn permaneceu nos campos de trabalho. Em contrapartida, é também um trabalho ficcional, o autor cria o protagonista Ivan e outros personagens, bem como oscila entre personagens narradores e narrados em terceira pessoa.

Mas é acima de tudo uma narrativa carregada de *teor testemunhal*,⁹ o personagem possui um caráter coletivo, um dia na vida de Ivan Deníssovith era como um dia na vida de qualquer um dos presos nos campos: o trabalho esgotador, chamadas e contagens intermináveis, o frio, a fome, a violência. Os dias se repetem, são sempre os mesmos. Como comunica o narrador no final: “Dias como esse, em sua pena, ele tinha, de ponta a ponta, três mil seiscentos e cinquenta e três. Os três a mais eram por culpa dos anos bissextos”.¹⁰ Essa ironia ácida e cortante do último trecho é marca presente nos textos de Soljenítsyn.

8 Como é lembrado o período de arrefecimento da censura no plano cultural, momento em que os intelectuais puderam escrever sobre temas antes proibidos como o Gulag e a burocracia estatal.

9 Para Seligmann-Silva (2022), “literatura de testemunho” não é um gênero na medida em que essa escritura da memória é realizada por sobreviventes de traumas históricos. No entanto, é possível pensar em um “teor testemunhal” que atravessa a literatura, mesmo a ficcional. O crítico postula esse campo a partir de uma máxima de Walter Benjamin: a saber, todo documento de cultura é, por sua vez, um documento de barbárie.

10 SOLJENÍTSYN, 1995, p.150.

Os campos criam uma nova linguagem e todos os presos são chamados pela designação de *zek* (detido). Ivan Deníssovith tinha cumprido parte dos seus oito anos – como Soljenítsyn – nos campos de trabalho comum conjuntamente com criminosos e mulheres. Sua tarefa era o transporte de troncos, serra-gem de árvores e madeira. Já o novo local, escopo do relato, é um campo de trabalho forçado, específico para os presos considerados “políticos” – não oficialmente. Ali, os *zek* recebiam números de matrícula.

Chuklov¹¹ foi preso, segundo seu dossiê, por traição à pátria. Durante a guerra, tinha sido feito prisioneiro pelos alemães, mas havia conseguido fugir. Escapou porque só podia ser um espião. Era uma ordem de Stálin considerar que todo soldado soviético feito prisioneiro, não importava por qual motivo, fosse considerado um traidor e devia ser mandado aos campos. Na acusação montada, Deníssovith fingiu que fugiu, pois recebeu uma missão do inimigo. Qual? Não sabiam, mais isso não importava. O melhor era confessar logo: “Na contra-espionagem Chukhov apanhou como um cachorro. Então ele pensou: se não assinasse, era o cemitério. Assinando, ganhava pelo menos uma chance de viver mais um pouco. Ele assinou”.¹²

A comparação com o cachorro não é por acaso. Os campos funcionam como um bestiário onde homens são transformados em animais e bestas. Assinar o dossiê de acusação era a coisa mais lógica a ser feita, prolongava, com sorte, a chance de viver “mais um pouco”. Esta expressão é clara e não deixa dúvidas, vivia-se só um pouco mais, dado que a morte é certa.

Nos campos de trabalho forçado, Deníssovith exercia o “ofício” de pedreiro. Faltava apenas um ano da sua pena por cumprir, mas isso não despertava nenhuma esperança, era o sistema autoritário que decidia quando terminar com um simples decreto que emanava de uma entidade quase abstrata, o “poder soviético”:

Chukhov gosta que os outros apontem para ele porque está chegando ao fim da pena. Mas, no fundo, ele não acredita muito nisso. Houve uma disposição especial para os

11 Apelido de Ivan Deníssovith.

12 SOLJENÍTSYN, 1995, p.62.

que acabaram a pena durante a guerra: ficaram presos até 1946. Então, quem tinha que cumprir três anos ficou cinco que não estavam previstos. A lei muda. Você acabou seus dez anos? Eles te explicam: “Fica mais dez”. Ou te mandam para o exílio.¹³

Uma vez *zek*, sempre *zek*. Enquanto todas as leis mudam, como as que indicavam a pena, aquela outra era uma das mais estáveis. Havia sempre a possibilidade de receber novas sentenças e, na plausibilidade de ser libertado, o preso aguardava um “exílio eterno” nos rincões mais ermos. O corpo não pertencia ao *zek*, mas ao Partido. Ali, nos campos, como resume o narrador: “O homem, afinal, é coisa que se vira e desvira”.¹⁴

Um dia na vida de Ivan Deníssovith está diretamente ligado à gênese do *Arquipélago Gulag*. O livro criou um espaço que permitiu que outras testemunhas criassem coragem de contar suas experiências nos campos. Por consequência, Soljenítsyn recebeu um grande fluxo de relatos:

Chegam para mim cartas, centenas delas e da *Nóvy Mir* chegam mais maços de cartas, e todo dia o correio de Riazan traz mais – simplesmente ‘para Riazan’, sem endereço... Uma explosão de cartas de toda a Rússia, o peito não conseguia dar conta; e a magnitude da exposição da vida dos detentos, algo que nunca antes pôde ser realizado. Vinha até mim uma enxurrada de biografias, de casos, de acontecimentos...¹⁵

A partir desse farto material, Soljenítsyn constrói uma obra monumental, na extensão e na repercussão. Já nas primeiras páginas, a feitura partilhada é ressaltada pelo autor: “Uma pessoa só não teria forças para criar este livro sozinha. Além de tudo que eu trouxe do Arquipélago – em minha pele, na memória, nos ouvidos e nos olhos –, o material deste livro me foi entregue em relatos, recordações e cartas [...]”.¹⁶ O livro é uma memória coletiva dos *zeks*: “[...] este é o nosso memorial conjunto, comum a todos os torturados e assassinados”.¹⁷

13 Ibid., p.61

14 Ibid., p.108.

15 SOLJENÍTSYN *apud* SOLJENÍTSYNA, 2019, p.17.

16 SOLJENÍTSYN, 2019, p.36.

17 Ibid., p.36.

Natália Soljenítsyna (2019), esposa do escritor, nos conta no prefácio “O dom da encarnação” toda saga na escrita e na publicação do *Arquipélago*. Soljenítsyn o produziu num esconderijo sob cerrado segredo, primeiro durante 65 dias e depois 81. Em Moscou, contou com três assistentes para datilografar e revisar o texto definitivo. Por último, arriscou ao pedir ajuda a um parisiense de origem russa para retirá-lo das fronteiras soviéticas. No interregno até sua publicação, a KGB descobre e confisca um exemplar incompleto. O livro só foi ser publicado, em Paris, em 1973. Na União Soviética, o livro só foi aparecer durante a *glasnot* (abertura e transparência) de Gorbachóv.

Diferentemente de *Um dia na vida de Ivan Deníssovith*, Soljenítsyn quis retirar do livro qualquer possibilidade de leitura ficcional. Por isso, antes de iniciar, um aviso aguarda ao leitor: “Neste livro não há personagens inventados nem acontecimentos inventados”.¹⁸ Deve funcionar como um imenso arquivo. No entanto, isso não pressupõe tomá-lo como uma simples denúncia: “Que largue o livro quem espera que ele seja uma denúncia política”.¹⁹ É um livro múltiplo. Segundo o historiador Daniel Aarão Reis (2019): “Havia no *Arquipélago* um entrelaçamento inédito entre história e memória; entre documentação escrita e relatos orais; entre avaliação de episódios imediatos e visão de longo prazo; entre análise psicológica e reflexão política”.²⁰ Reúne tudo em uma única forma. O subtítulo do livro – “Um experimento de investigação artística” – manifesta esse seu propósito de ir além. O objetivo é que ele seja uma história do trauma – individual e coletivo –, e isso, em outras palavras, é dizer de uma história da União Soviética entre 1918 e 1956.

Soljenítsyn se faz de testemunha, arqueólogo, historiador e antropólogo do sistema Gulag soviético. E o que foi esse Arquipélago? Nada mais nada menos do que o complexo que fazia funcionar os Planos Quinquenais de Stálin. Sem capitais e com o fim da Nova Política Econômica (NEP) de Lênin,

18 Ibid., p.35.

19 SOLJENÍTSYN *apud* SOLJENÍTSYNA, 2019, p.25.

20 REIS, 2019, p.660-661.

a modernização foi levada a cabo por meio de mão de obra barata. E onde consegui-la? Na expropriação e deportação dos *culáques* – os chamados, “supostamente”, de camponeses ricos – e nos “inimigos da pátria”:

Mas a principal fonte de trabalho explorada foi o camponato, sendo a deportação de *culáques* um dos fatores mais significativos desse processo, e a GPU, junto com a crescente rede de campos de trabalho do gulag, tornando-se um fornecedor industrial importante.²¹

Os campos não funcionavam somente em algumas localidades específicas, estendiam-se por todo território da União Soviética. Para Soljenítsyn, os campos operavam como uma grande “indústria carcerária” e ao modo de um câncer que sofreu metástase:

Assim, das voragens da tundra e da taiga, erguiam-se centenas de novas ilhas, pequenas e médias. Toda a parte setentrional do Arquipélago foi gerada por Solovki. Mas não só por ela! Ao grandioso chamado do Poder Soviético, os campos e as colônias de trabalhos correccionais intumesciam por todo o nosso interminável país. Cada região cultivou seus ITL²² e seus ITK.²³ Milhões de quilômetros de arame farpado avançavam cada vez mais, entrecruzando-se, entrelaçando-se, cintilando alegremente como espinhos ao longo das ferrovias, das estradas de rodagem, ao longo dos arrabaldes das cidades.²⁴

Todavia, antes de o prisioneiro ser internado nos campos propriamente dito, existe todo um rito anterior: a prisão, os inquéritos, a acusação, a assinatura e, por fim, o transporte nos “vagões-zek”. Por sua vez, as detenções não ocorreram apenas nos momentos mais acerbos dos “grandes expurgos”, os anos 1937-1938. Aquilo que Soljenítsyn chama de “a história de nosso sistema de esgoto” remonta a 1929-1930 com os *mujiques*. Depois, seguiram os *deskulakizados*. Povos inteiros eram deportados, famílias desfeitas.

21 FITZPATRICK, 2023, p.83.

22 Campo de trabalho correccional.

23 Colônia de trabalho correccional.

24 SOLJENÍTSYN, 2019, p.266.

No capítulo “Os zeks como nação”, o escritor se transveste de etnólogo. Os presos são considerados um povo a parte com uma linguagem, uma psicologia, uma ética e uma cultura, um *tipo nacional*. Ser um *zek* constitui aquilo que comentamos em Ivan Deníssovith, a saber, uma marca indelével:

A marca desse pertencimento está entranhada na pessoa, profundamente e para sempre. Depois de muitos anos, se a pessoa se vir fora do Arquipélago, nela você reconhecerá primeiro um *zek*, e, somente depois, um russo, ou um tártaro, ou um polonês.²⁵

Haver sido um *zek* é um trauma que não se pode apagar, persiste mesmo na “liberdade”. A conclusão de Soljenítsyn é abissal, os campos eram lucrativos, inúmeras obras foram erigidas (no cap. 22, “Nós construímos”, o autor lista alguns dos empreendimentos), mas ao custo de centenas de mortos. O socialismo foi erguido sob os corpos dos *zeks*. Os campos de trabalho também eram, para Soljenítsyn, locais de extermínio: “[...] é impossível, sem algum privilégio, sobreviver a uma só sentença, pois esses campos foram inventados para o extermínio”.²⁶

II

A escritora e dramaturga russa Liudmila Petruchévskaja nasceu, em 1938, numa família de velhos bolcheviques. Seus primeiros anos foram vividos no histórico Hotel Metropol, um espaço que abrigava a alta cúpula do Partido. [Fig.1]

Dada a sua importância, o Hotel estampava os cartões portais, era intitulado de a “segunda Casa dos Sovietes”. Não obstante, membros dos elevados cargos do Partido e dos comitês regionais estavam sempre sujeitos, em 1937, aos temidos expurgos. Foi o que aconteceu com inúmeros familiares de Petruchévskaja, alguns foram presos, outros mandados ao Gulag e outros ainda executados, como a irmã da sua avó, Ássia. Nesse contexto, as condenações ao fuzilamento funcionavam

²⁵ Ibid., p.396.

²⁶ Ibid., p.247.



Fig. 1: Hotel Metropol, cartão-postal de 1905.

Fonte: Petruchévskaia, *A menina do Hotel Metropol*.

como um engodo: “Na época, a condenação ao fuzilamento recebia o nome suave de ‘dez anos sem direito a correspondência’”.²⁷ Esse subterfúgio eufemístico prolongava a dor de familiares que esperavam a volta, pelo tempo da suposta pena, dos que foram condenados.

Petruchévskaia ainda tece outras considerações sob o aparato repressivo de Stálin: “Recentemente me disseram que quem aguentava mais tempo, não confessava ser espião, não assinava o papel, esses eram mais torturados e executados mais tarde”.²⁸ No entanto, confessar não garantia que sua vida seria poupada, no mínimo, seria enviado aos campos.

²⁷ PETRUCHÉVSKAIA, 2020, p.15.

²⁸ *Ibid.*, p.17.

O resto de sua família escapou ao se esconder em Serébriani Bor. O comentário seguinte de Petrushévskaja escapa de uma simples notação individual, como se a situação particular da sua família fosse a de muitas outras: “Às vezes, as pessoas simplesmente iam embora de casa, e os enviados do NKVD não as encontravam”.²⁹ Mas não se escapava completamente, esse *trauma familiar* é *ab aeterno*, se um é implicado, todos o são. A pecha é como uma mancha inaudita e hereditária. Na linguagem soviética, os membros de uma família de “inimigos do povo” possuíam uma designação específica, qual seja, “eme efe”. Por onde iam carregavam a suspeição sob os ombros.

Assim foi com sua mãe, avó e tia. A mãe de Petrushévskaja ficou em Moscou para terminar os estudos superiores, e a escritora, sua avó e a tia foram para a região de Kuibichev. Viviam com o que a mãe mandava, já que Vava, a tia, fora despedida como “eme efe”, além de ter sido interrogada pela polícia secreta. A perseguição era tremenda:

A vida que levávamos em Kuibichev era uma vida de renegados, párias, loucos. “Inimigos do povo” não era uma expressão vazia, éramos inimigos dos vizinhos, da polícia, dos chefes, dos zeladores, dos passantes, dos habitantes de todas as idades naquele prédio. Não nos deixavam entrar no banheiro, lavar a roupa, nem sabão tínhamos.³⁰

Os apartamentos eram comunais. Mais de uma família, desconhecidas, viviam juntas. Alguns cômodos eram compartilhados alternadamente entre os membros como banheiro, cozinha e lavanderia. O clima nesses espaços era pesado, viviam uns aos outros, delações eram costumeiras. Ser uma família “eme efe” tornava tudo ainda pior, todos os olhares lhes eram direcionados.

Do outro lado desse espaço sufocante, o *trauma da fome* sempre premente. No período da “Grande Guerra Patriótica”, a comida era racionada e cupons eram distribuídos. As enormes filas se tornaram uma imagem característica, mesmo no frio congelante serpenteavam pela brancura da neve. Petrushévskaja recorda o momento, posterior, em que perguntou a Vava como

29 Ibid., p.17.

30 Ibid., p.98.

tinham sobrevivido, a resposta é simples e contundente: “Não sei”.³¹ A dramaturga comia, escondido, cola na creche. Em casa, eram as cascas de batata amargas e cozidas num “fogão” improvisado:

Vava trazia cascas de batata do refeitório da Casa dos Oficiais – os soldados as jogavam fora quando deixavam as batatas de molho. Vovó cozinhava na frigideira sobre um fogareiro, como se faz com batata, sem óleo. **Até hoje me lembro do gosto horrível da casca queimada...**

O fogareiro ficava no quarto, no peitoril da janela. Não nos deixavam entrar na cozinha.³²

A tenacidade dessa memória faz com que seja permanente. É também nesse momento que Petruchévskaja passa a viver mais nas ruas do que com Vava e sua avó. Junto com outras crianças, perambulava em busca de comida, apresentava pequenas *performances* para pedir esmolas: “Eu não mendigava estendendo a mão, andava por pátios desconhecidos, parava perto de um galpão em algum lugar (ali em geral corriam as crianças e passavam apressadas as velhas) e começava a cantar”.³³ A fome no pós-guerra era tão grande como no período anterior, se não maior.

Contudo, ser uma menina e ainda por cima “eme efe” era conviver com a violência das crianças maiores. Mesmo quando sua mãe veio buscá-la, após quatro anos de separação, a brutalidade não teria fim. Começava ali uma fase de erranças por acampamentos e orfanatos, estas outras imagens constantes no pós-guerra da União Soviética.

Para uma mulher, o cotidiano era tremendamente pior. Um rito erótico arbitrário, representativo do ato sexual, devia ser seguido pelas meninas, a saber, os meninos deviam deitar por cima delas e em troca:

Em compensação, não bateriam em você. E a menina – pequena, é preciso notar, nove ou dez anos – devia ir sem qualquer receio, talvez a contragosto, porque era entediante,

31 Ibid., p.47.

32 Ibid., p.58, grifos nossos.

33 Ibid., p.83.

desconfortável, fedia, mas já sem medo, aonde lhe dissessem. Em compensação, diriam, não vão bater em você. E vão lhe dar algo. Isso às vezes terminava em morte. Então a menina desaparecia. Se sobrevivia, eles mesmos a usavam ou tentavam alugar e ganhar dinheiro com ela.³⁴

A escrita de Petruchévskaja é sutil e implícita. O que já era um símile violento do ato sexual coagido, pelo medo ou a fome, concretizava-se no ato em si e as meninas vítimas dessa ação carregariam essa marca perene, eram transformadas em objetos. Tudo isso acontecia nos pátios ou no próprio seio familiar: “O pátio e a família são a caverna primitiva onde a criança do sexo feminino é a vítima inicial. Às vezes, aos dois, três anos”.³⁵ No espaço dos orfanatos, essa violência persiste: “Não há virgens nos orfanatos”.³⁶ Novamente, a escrita é velada e latente, lê-se, meninas eram violadas. Ainda, a escritora continua: “Por isso o destino de moças e rapazes é tão diferente depois dos internatos e orfanatos”.³⁷ Em suma, a violência de gênero era um trauma que atravessava a vida de muitas meninas e mulheres. De locais de acolhimento, o pátio, a família e o orfanato se convertiam em locais de violência.

Como futura escritora, Petruchévskaja era antes de tudo uma leitora. Os livros são onipresentes em seu relato. No capítulo “O nome do livro”, mostra como era a relação do regime para com eles. No clima do “realismo socialista”, a censura é intensa. Por isso, circulavam duas modalidades de publicação não oficiais por baixo dos tentáculos da repressão, quais sejam: os *samizdat* e os *tamizdat*. O primeiro, segundo a historiadora Sheila Fitzpatrick (2023), são os “manuscritos publicados pelos próprios autores e, portanto, sem censura, sobre vários tópicos delicados, de política a religião e ioga, copiados em máquinas de escrever e distribuídos a mão”.³⁸ O segundo, um parente menor, “circulava literatura proibida trazida do Ocidente”.³⁹

34 Ibid., p.137-138.

35 Ibid., p.138

36 Ibid., p.138.

37 Ibid., p.138.

38 FITZPATRICK, 2023, p.176.

39 Ibid., p.176.

Petruchévskaja era leitora dos últimos. Para manipulá-los, exigia-se toda uma operação ultrassecreta, seus agentes eram *partisans urbanos* e, acrescento, literários: “Combinávamos encontros numa esquina, transferíamos pacotes inofensivos, os livros andavam de metrô em outras capas ou em sobrecapas de plástico como livros didáticos. Éramos *partisans urbanos*”.⁴⁰ Quem era pego na “posse” de livros proibidos recebia o agravante da “difusão” e podia permanecer cinco anos preso. Por isso, um dos livros mais lidos nessas circunstâncias era *Como se comportar num interrogatório?* de Amalrik. O objetivo-mor das lições era não entregar o nome do fornecedor.

Como adulta, Petruchévskaja tornou-se, em suas palavras, uma anticomunista. Tece críticas, quando estudava jornalismo, ao modo ortodoxo vazio: “Assim, éramos preparados para ser ignorantes não profissionais, e ideologicamente consequentes...”⁴¹ Contudo, apesar do seu comportamento heterodoxo, não deixou de ser contagiada pelos “planos grandiosos” de Kruschóv para resgatar os vislumbres iniciais da Revolução de 1917. Um dos seus principais programas era a mobilização da juventude para a exploração e modernização das “Terras Virgens” no Cazaquistão – uma modalidade contemporânea da “Marcha para o Oeste” do EUA no século XIX. Para a historiadora Sheila Fitzpatrick (2023):

Seu ambicioso programa de Terras Virgens foi projetado para pôr o cultivo de grãos em extensas áreas do Cazaquistão, não apenas por meio de grandes investimentos estatais, mas também por meio da mobilização do entusiasmo e do espírito aventureiro dos jovens. Era assim que se construía o socialismo, na visão de Khruschóv.⁴²

Petruchévskaja foi uma dessas jovens aventureiras e entusiasmadas com a possibilidade de construir o socialismo com as próprias mãos. Nas suas palavras:

Na época eu não entendia isso completamente, mas os procedimentos demagógicos, pelo visto, haviam sido assimilados por mim com clareza naqueles cinco anos de

40 PETRUCHÉVSKAIA, 2020, p.186.

41 Ibid., p.236

42 FITZPATRICK, 2023, p.141.

estudo. Aqueles meus princípios comunistas! Ir para as terras virgens, para a construção! Para o mato! Não aqui com vocês em Moscou!⁴³

Partiu com um conjunto de estudantes para o Cazaquistão do Norte trabalhar no destacamento de construção da MGU nas Terras Virgens. As condições eram extremas:

E de fato peguei no pesado na construção, como trabalhadora braçal, carregadora. Arrastando pedras, como nos trabalhos forçados, sob um sol abrasador, padiolas cheias, carregando em dupla num calor de cinquenta graus, sem banho (duas vezes em dois meses), com água salgada de um barril, sem correio e comendo macarrão marrom de café da manhã, almoço e jantar [...]⁴⁴

Por lembrar dolorosamente a exaustão do corpo, o trabalho é traumático e, por isso, é comparado ao dos *zeks*. Contudo, na outra face do Jano bifronte, o relato mostra como a URSS era um imenso *painel dialético*, não funcionava somente na base da violência, mas também da euforia, do consentimento e da promessa do Futuro.

III

Apesar de todos os tropeços, ninguém imaginava que a União Soviética terminaria. Os ocidentais, liderados por EUA, já estavam abandonando a possibilidade do seu colapso e se acostumando ao regime. A ideologia socialista projetava uma substituição do capitalismo. No entanto, a *perestroika* de Gorbatchóv, junto com a reforma, provocou e acelerou o fim. Este, por sua vez, pela surpresa, provocou inúmeros traumas:

Quando o impossível aconteceu e, ademais, sem grandes revoltas populares na União Soviética ou na Europa Oriental, que poderiam ter tensionado, para não dizer derrotado, a capacidade de segurança soviética, isso causou um trauma aos russos quase sem igual, mesmo num século XX cheio de traumas.⁴⁵

43 PETRUCHÉVSKAIA, 2020, p.241.

44 Ibid., p.243.

45 FITZPATRICK, 2023, p.183.

Em *O fim do homem soviético*, Aleksiévitich viaja por toda a União Soviética para recolher inúmeros testemunhos de pessoas comuns sobre o que foi o “drama socialista” e como sua ruína marcou diversas vidas. De repente, o socialismo era substituído pelo capitalismo. Nas palavras de uma testemunha:

Eu era noventa por cento soviética... Eu não entendia o que estava acontecendo. Lembro que o Gaidar apareceu na televisão: aprendam a fazer comércio... O mercado vai nos salvar... Você compra uma garrafa de água mineral em uma rua e vende em outra, e isso são os negócios. As pessoas ouviam perplexas. Eu chegava em casa. Fechava a porta e chorava. Minha mãe teve um derrame, de tão assustada que ficou com aquilo. Talvez eles quisessem fazer alguma coisa boa, mas faltou compaixão com o próprio povo. **Eu nunca vou me esquecer dos velhinhos pedindo esmola, fileiras deles pela rua.** Com seus chapeuzinhos puídos, seus casaquinhos remendados... Ia e voltava correndo do trabalho, com medo de erguer os olhos... Trabalhava em uma fábrica de cosméticos. Em vez de dinheiro, eles nos davam perfumes... comésticos...⁴⁶

“Terapia de choque” ou simplesmente *Shok* era como o capitalismo deveria ser implantado no novo regime russo de Iéltsin. Isso consistia no fim do estado de bem-estar social soviético por meio da desregulamentação da economia, privatização e uma constante alta das taxas de desemprego. A inflação era extremamente alta, os salários não eram pagos em dinheiro. Os pensionistas tiveram suas aposentadorias suspensas. Muitos foram para as estações de metrô pedir esmolas. Os sem-teto passaram a fazer parte da paisagem urbana. Apartamentos foram saqueados pelos “novos russos”. Esses formavam os novos grupos sociais ricos, de “criminosos” e “oligarcas”, que se apropriaram dos antigos ativos estatais. A “nova” Rússia era um imenso palco para o ensaio neoliberal.

Na nova linguagem “pós-socialista”, foi inventado um termo pejorativo para representar aqueles que eram “noventa por cento soviéticos”, isto é, os que acreditavam piamente na ideologia comunista. Qual seja, *sovok*. Em tradução, uma grande pá rústica para apanhar lixo. Para esses, o mundo pós-soviético

46 ALEKSIÉVITCH, 2016, p.58, grifos nossos.

era desconhecido: “Aquele era o meu país, agora eu moro num país que não é meu. Vivo num país estranho”.⁴⁷ Além do mercado e do empreendedorismo, novas ideologias, todo o resto eram ruínas e sofrimentos: “[...] E agora estamos sobre os escombros do socialismo. Como depois da guerra. Somos tão caejados, tão surrados. Temos a nossa própria língua... A língua do sofrimento...”⁴⁸

Do outro lado desse cenário, temos o ocaso de uma suposta identidade soviética comum. Novos Estados-Nação começam a surgir – Azerbaijão, Uzbequistão, Turcomenistão, Geórgia... A religião muçulmana passa a predominar. Como resultado, as nacionalidades que antes conviviam em harmonia se transformaram em inimigas de sangue. Em quase todos esses Estados, os de nacionalidade diversa eram perseguidos – rusos, armênios, azerbaijanos.

Um dos testemunhos mais comoventes em *O fim do homem soviético* é o de Margarita K., uma refugiada armênia. Seu relato fala sobre os *progroms* contra os armênios ocorridos na cidade Baku, no Azerbaijão, ao final da União Soviética. Margarita só conseguiu escapar porque foi escondida por uma amiga num sótão. O testemunho é marcado pelas falhas, silêncios, pelas impossibilidades do narrar: “Eu queria dizer alguma coisa... Alguma coisa... Eu esqueço as palavras mais comuns... comecei a esquecer...”⁴⁹ No entanto, as cenas de horror vistas ou escutadas estão impressas na mente, de tal forma, que é impossível esquecê-las:

[...] Eu não queria ouvir o que ela estava dizendo... Não queria ouvir! Não queria ouvir nada! Mas o que era aquilo?! Mas o que era aquilo, como era possível?! ‘O que aconteceu com a sua casa?’ ‘Minha casa foi roubada.’ ‘E os seus pais?’ ‘Levaram minha mãe para o pátio, tiraram toda a roupa e a puseram na fogueira! E minha irmã grávida foi obrigada a dançar em volta da fogueira... E depois que mataram, arrancaram o bebê de dentro dela com uma varas de ferro..’ ‘Pare de falar! Pare de falar’ ‘Meu pai foi morto... a machadadas... Os parentes

47 Ibid., p.63

48 Ibid., p.59

49 Ibid., p.394



Fig. 2: Zina Portnova
Fonte: Halberstadt, Jovens heróis da União Soviética.

só reconheceram por causa das botas...' 'Pare de falar! Eu imploro!' 'Uns homens se reuniram, velhos e jovens, eram uns vinte ou trinta, e invadiram as casas em que moravam as famílias armênicas. Matavam e estupravam: a filha na frente do pai, a esposa na frente do marido...' 'Pare de falar! É melhor chorar'.⁵⁰

Margarita faz o papel de Aleksiévitich, escuta o testemunho de outra armênia, o individual e o coletivo sempre se entrecruzam e se mesclam. A armênia luta por tapar os ouvidos, mas deve escutar a dor do outro, mesmo que essa

seja dilacerante. Ela não queria ouvir, pede a todo o momento para que cesse. É por demais pungente. Cada circunstância do horror que é acrescentada parece lhe ferir mais fundo. Tudo é inacreditável: “Mas o que era aquilo, como era possível?!”. Como compreender? O que torna ainda mais exasperante e paroxística a situação é que a pouco tempo todos possuíam uma afinidade em comum: “...Antes éramos todos soviéticos [...]”⁵¹ A conclusão lógica: era uma construção artificial e frágil.

IV

O título “Jovens heróis da União Soviética” era homônimo de um livro escolar que circulava na educação soviética e que marcou a infância de Alex Halberstadt. Nele era apresentado um rol de crianças que tinham praticado atos de coragem extraordinários e que sempre terminavam em morte. O escritor recorda o caso de Zina Portnova, uma menina presa pela Gestapo. Ela tinha mostrado extrema bravura na prisão,

50 Ibid., p.396-397.

51 Ibid., p.407.

tentou envenenar os oficiais alemães e, por isso, uma corda foi amarrada ao seu pescoço. [fig.2]

Mas, apesar de todos os empecilhos, Zina não desiste. Como mostra na imagem, aproveita-se de um descuido do oficial da Gestapo que observava um desembarque militar pela janela e toma sua arma. Em seguida, o mata. Como punição, foi torturada até a morte “de forma animalésca”.⁵² Esses exemplos deviam servir para crianças de seis e sete anos. O capítulo 1 desse livro trazia ainda a notável história de Pavlik Morozov, quiçá a mais conhecida na União Soviética. Esse jovem havia denunciado o pai ao NKVD por esconder grãos no período da coletivização. Pelo crime de traição, o pai foi fuzilado. Como retaliação, a família de Pavlik o assassinou.

Morozov converteu-se em mito na União Soviética. Um modelo de abnegação e amor à pátria acima da família. Sua história foi “escrita” no espaço urbano por meio da monumentalização da sua imagem. Excursões eram realizadas para que os “jovens pioneiros” visitassem seu túmulo.

Na imagem [fig. 3], jovens pioneiros da região de Tiumên depositam flores no local onde o corpo do “jovem herói” foi supostamente encontrado. A expressão de todas as crianças é de comisseração, um pesar coletivo circunda o “túmulo

monumento”. Essa educação soviética, extremamente ideológica, devia calar fundo nos corações da juventude. O exemplo é o desiderato dessa didática, mas eles não podiam ser comuns. Tinham que se relacionar com a morte. Como assinala Halberstadt em relação ao livro:

A maioria das crianças e *Jovens heróis da União Soviética* era punida por seus atos patrióticos: enforcada, morta a tiro, imolada, envenenada, deixada

Fig. 3. Jovens pioneiros no “túmulo” de Pavlik Morozov
Fonte: Anatóli Grakhov



52 HALBERSTADT, 2022, p.268.

para congelar na neve. Sua coragem em si não era notável – só morrendo elas se tornavam heroicas. A morte as tornava belas.⁵³

A pátria era mais importante do que a vida individual. Sacrificá-la é torna-se um herói no panteão comunista. Entretanto, para o escritor, esses exemplos não funcionaram como deviam, resultaram não no heroísmo, mas no *desejo heterodoxo*: “Foi ao olhar um desenho de um jovem herói revolucionário que senti os primeiros solavancos de atração e repulsa do desejo sexual”.⁵⁴ Nesse episódio, está inscrito o erotismo de um menino que possuía o desejo por outros garotos, mas também o microcosmo da relação dúbia do escritor com a União Soviética. Atração e repulsa se equivalem a tentativa de esquecimento e a memória sobrevivente.

Com sua imigração – conjuntamente com sua mãe, avô e avô – para Nova York, Halberstadt tenta apagar seu passado soviético – a língua, seu pai –, mas esse persiste na educação que foi recebida, bem como na memória familiar, nas relações intrincadas entre seus parentes. Seu avô, Vassíli, foi um membro ativo da polícia secreta, primeiro da OGPU e depois do NKVD. Trabalhou em um escritório na temida prisão de Lubianka, além de ter sido guarda costas de Stálin no início de carreira.

Para confrontar o passado traumático, Halberstadt volta à União Soviética para encontrar seu avô na cidade de Vinnytsia. Tenta resgatar, numa forma de entrevista, todo o papel de Vassíli no autoritarismo de Stálin. Todavia, o avô era vago, seu relato é sempre lateral aos fatos principais, mostrava apenas a “antessala de seu passado”. Não obstante, o escritor percebe que foram justamente esses silêncios, afastamentos e mal entendidos de Vassíli que haviam marcado sua relação com seu filho, pai de Halberstadt, e também com sua mulher, Tamara. O que, por sua vez, como efeito cascata, afetou a relação do escritor com o pai e deste com sua mulher.

Eu também estava percebendo que o papel do meu avô nesses acontecimentos afetava todos nós que estávamos

53 Ibid., p.269, grifos do autor.

54 Ibid., p.269.

ligados a ele. Meu pai tinha de se nutrir dos restos de humanidade que Vassíli levava para casa e de seu passado amedrontador. *Aquilo*, entendi finalmente, era história: não a narrativa ordenada dos livros, mas uma aflição que se propagava de pai para filho, de irmã para irmão, de marido para mulher. Ela tirou Tamara de Vassíli, Vassíli de meu pai, e meu pai de minha mãe e de mim. Cinquenta anos depois de sua morte, Stálin – o espantalho dos noticiários em preto e branco – também alcança minha vida.⁵⁵

A História com “H” maiúsculo, dos “grandes feitos”, é na verdade talhada e tecida nas vidas comuns, no *trauma familiar* que se transmite entre gerações. Do lado materno, a dor também era ubíqua. Seus avós judeus, Semyon e Raisa, carregavam nas costas o trauma da *Shoah* que se abateu sob a cidade de Vilnius na Lituânia. A violência se transformou em rotina, ora pelos nazistas e seu extermínio, ora pelos soviéticos e seus expurgos e deportações. Após a Segunda Guerra, os judeus da Lituânia possuíam a menor taxa de sobrevivência da Europa. Quase todos os parentes de Semyon e Raisa tinham sido assassinados. Ademais, sob Stálin a retórica antisemita tinha sido revivida. Nesse momento, a Lituânia fazia parte das repúblicas socialistas.

Todo esse peso parecia comprimir sob Halberstadt. A barreira, segundo o escritor, entre história e biografia era imperceptível. Em razão disso, a pergunta que ele se fazia no início sob a capacidade de sobrevivência do trauma poderia receber uma resposta afirmativa: “Seria possível que o passado não tivesse passado, mas existisse junto com nossa vida presente, numa sobreposição fantasmagórica?”⁵⁶

Consideração final

“Todos são ainda testemunhas”, salienta Ielena Iúrievna, ela também uma testemunha, secretária do comitê distrital do Partido. Como ler essa frase? Ela parece vir marcada por uma exigência de distanciamento histórico para falar sobre

55 Ibid., p.96-97, grifos nossos.

56 Ibid., p.24.

o que foi a União Soviética. Contudo, ela já é uma resposta de uma pergunta anterior. O distanciamento é impossível, pois esse passado ainda não passou, está incrustado nas inúmeras vidas mesmo após o fim. Como nos quatro escritos aqui analisados, os “traumas soviéticos” são sobrevivências que encurtaram a separação entre história e biografia. Os “grandes fatos” estão subsumidos nas histórias ordinárias, nas dores individuais e coletivas.

Referências bibliográficas

- ALEKSIÉVITCH, Svetlana. *O fim do homem soviético*. Trad. Lucas Simone. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- CARUTH, Cathy. “Modalidades do despertar traumático (Freud, Lacan e a ética da memória)”. In: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (orgs.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000. p. 111-136.
- FITZPATRICK, Sheila. *Breve história da União Soviética*. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Todavia, 2023.
- HALBERSTADT, Alex. *Jovens heróis da União Soviética*. Trad. Otacilio Nunes. Rio de Janeiro: Objetiva, 2022.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. *A virada testemunhal e decolonial do saber histórico*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2022.
- PETRUCHÉVSKAIA, Liudmila. *A menininha do Hotel Metropol: minha infância na Rússia comunista*. Trad. Cecília Rosas. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- REIS, Daniel Aarão. “A Revolução e o Arquipélago”. In: SOLJENÍTSYN, Alexandre. *Arquipélago Gulag: um experimento de investigação artística, 1928-1956*. Trad. Lucas Simone et al. São Paulo: Carambaia, 2019. p. 658-667.
- SOLJENÍTSYN, Alexandre. *Arquipélago Gulag: um experimento de investigação artística, 1928-1956*. Trad. Lucas Simone et al. São Paulo: Carambaia, 2019.
- SOLJENÍTSYN, Alexandre. *Um dia na vida de Ivan Denísso-*

vith. Trad. Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Siciliano, 1995.
SOLJENÍTSYNA, Natália. "O dom da encarnação". In: SOLJENÍTSYN, Alexandre. *Arquipélago Gulag: um experimento de investigação artística, 1928-1956*. Trad. Lucas Simone et al. São Paulo: Carambaia, 2019. p.12-29.



REVISTA DE LITERATURA E CULTURA RUSSA

Inexorável *Nostalgia*: uma leitura sobre o estrangeiro no filme de Andriêi Tarkóvski

Inexorable Nostalgia: a Reading from Foreigner in the Film by Andrei Tarkóvsky

Autora: Juliana da Silva Bello
Universidade Estadual de Londrina, Londrina, Paraná, Brasil
Edição: RUS, Vol. 14. Nº 25
Publicação: Novembro de 2023
Recebido em: 25/03/2023
Aceito em: 28/04/2023

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2023.209838>

BELLO, Juliana da Silva.
*Inexorável Nostalgia: uma leitura sobre
o estrangeiro no filme de Andriêi Tarkóvski.*
RUS, São Paulo, v. 14, n. 25, pp. 238-263, 2023.



Inexorável Nostalgia: uma leitura sobre o estrangeiro no filme de Andriêi Tarkóvski

Juliana da Silva Bello*

Resumo: Este artigo procura evidenciar algumas dimensões que compreende a condição de estrangeiro a partir do protagonista da obra fílmica *Nostalgia* (1983), do cineasta russo Andriêi Tarkóvski. As reflexões partem, a princípio, da mesma circunstância vivida pelo diretor, principalmente durante a produção do filme, quando se ausentou da Rússia e viajou para a Itália. Nesse sentido, a viagem é a ponte que localiza o personagem Andriêi Gortchakóv, cujo objetivo inicial do seu descolamento é gradualmente alterado diante do “novo mundo”. Essa experiência desencadeará, dentre outros sentimentos, uma sensação de nostalgia que o penitencia e, por sua vez, transforma sua vivência em profunda melancolia e incomunicabilidade. A chave de leitura apresentada percorrerá sobretudo estudos sobre viagem, o estrangeiro e a nostalgia, propostos nos textos de Álvaro Manuel Machado e Daniel-Henri Pageaux, Julia Kristeva e Svetlana Boym.

Abstract: This article seeks to highlight some dimensions that comprehends the condition of being a foreigner based on the protagonist of the film *Nostalgia* (1983), by the Russian filmmaker Andriêi Tarkóvski. The reflections start, at first, from the same circumstance that the director experienced, mainly during the production of the film, when he was absent from Russia and traveled to Italy. In this sense, the trip is the bridge that locates the character Andriêi Gortchakóv, whose initial objective of his displacement gradually changes in the face of the contact with the “new world”. This experience will unleash, among other emotions, a feeling of nostalgia, that punishes him and, in its turn, transforms his experience into deep melancholy and incommunicability. The reading key presented will cover, above all, studies on the travel, the foreigner and the nostalgia proposed in the texts by Álvaro Manuel Machado e Daniel-Henri Pageaux, Julia Kristeva and Svetlana Boym.

Palavras-chave: Estrangeiro; *Nostalgia*; Andriêi Tarkóvski

Keywords: Foreigner; *Nostalgia*; Andriêi Tarkóvski

**Não sei o que é uma casa.
É um abrigo?[...]
Parece que não quero
abandoná-la nunca.
Então é uma jaula.
Que aprisiona qualquer um que passe por ela.
Inclusive um pássaro como tu, sujo de neve.¹**

(Tonino Guerra)

O

s versos da estrofe de abertura deste trabalho são de Tonino Guerra. O poema, escrito para Tarkóvski quando se hospedou na casa do poeta e amigo, foi lido durante a filmagem de *Tempo de viagem* (1982). A melancolia conferida a ele por Guerra responde ao estado de espírito em que, por assim dizer, se encontrava o cineasta, e que certamente foi a principal substância para o filme *Nostalgia* (1983).

O cineasta russo Andriêi Tarkóvski (1932-1986) passou pela experiência de ser, no exílio, um estrangeiro. Dentre seus registros, na obra *Diários: 1970 a 1986*, sabemos que ele se exilou da então União Soviética por definitivo em 1982. O realizador demonstrava discrepância estética com o projeto artístico vigente “Realismo Socialista”, que ele não endossava. Nesse ambiente repleto de impasses e restrições, além dos problemas financeiros, ele viaja à Itália, por volta de 1976, em busca de recursos para seu longa-metragem, que seria o primeiro a não estampar na introdução o selo da Mosfilm.

Nostalgia (1983), que a princípio se chamaria *Viagem à Itália*, foi elaborado com o poeta e escritor italiano Tonino Guerra. O roteiro enviado para a RAI (Radiotelevisione Italiana) foi assinado com a Sovinfilmm (estúdio soviético) apenas em 1982. Dos diversos percalços enfrentados por Tarkóvski no exílio, inclui-se a angústia a que foi submetido pelas autoridades soviéticas, que proibiram seu filho de doze anos de sair com ele

* Universidade Estadual de Londrina - PR (UEL). Doutoranda (bolsista CAPES) e Mestre em Estudos Literários pela. Graduada em Letras Anglo-Portuguesas pela Universidade Estadual do Norte do Paraná – PR (UENP) - campus Cornélio Procópio. <http://lattes.cnpq.br/0247830228782759>; <https://orcid.org/0000-0003-4462-1581>; jubello16@gmail.com

¹ Tempo de Viagem, 1982, 00:03:33/01:02:19.

do país, além da morte de sua mãe durante o período de preparação e aprovação do filme. Desse cenário caótico particular gestou-se, então, sua penúltima obra. Quando na Itália esteve na casa de Guerra, produziram também o documentário-filme *Tempo di Viaggio*, de 1982 (*Tempo de Viagem*). Nesse período, percorreram algumas locações para as gravações do filme, cirurgicamente escolhidas por Tarkóvski para ambientar o protagonista estrangeiro.

Antes, é preciso acentuar que todo esse processo vivenciado pelo cineasta, longe da Rússia e da família, o levou a diversos registros em seu diário que, por vezes, revelavam sua melancolia e profunda saudade de casa. No significativo estudo sobre as polaroides do cineasta, Helen Petrovsky (2022) menciona que muitas das fotografias registradas por ele foram realizadas nesse período entre Rússia e Itália. As polaroides² abarcam cenas cotidianas da típica família russa, de seus animais, além do ambiente frio, rural, dentre outras imagens; algumas captam a paisagem italiana, através de janelas, visões interiores de hotéis, casas e apartamentos.

Tudo parece difuso, pois os aspectos estéticos utilizados nas fotos e nos filmes, de modo geral, imprimem o universo material e simbólico de Tarkóvski. Toda luz imprecisa, que de algum modo capta a atmosfera russa de qualquer lugar, funciona como expressão de sentimentos que as palavras nem sempre dão conta de exprimir. Por isso mesmo, através da imagem, ele consegue estabelecer o acesso à lembrança, à nostalgia, à angústia, de modo a criar um mundo paralelo à realidade dos protagonistas. É preciso lembrar que o fundamental para o cineasta é o tempo impresso, esculpido nos objetos, de modo a materializá-lo na imagem. Seguem algumas polaroides que de certo modo sintetizam a complexa e sensível visão de mundo do diretor.

O que chama mais a atenção na análise de Petrovsky é a seguinte observação acerca do prefácio feito por Tonino Guerra, registrado na edição inglesa das polaroides:

² Disponível em: <https://www.anothermag.com/art-photography/gallery/2939/andrei-tarkovskys-polaroids/0>. Acesso em: 20 jan. 2023.









Melancolia é o nome que Guerra dá à qualidade determinante do estado de espírito das imagens de Tarkóvski, vinculando-a não apenas ao olhar de despedida, dirigido a algo (que vemos pela última vez, ao menos na forma em que se apresenta neste momento), mas também ao desejo de deter – interceptar – este olhar de despedida (que assim permanece essencialmente particular).³

Não à toa Tarkóvski, ao adquirir a máquina polaroide, a manteve sempre por perto, sobretudo nos trajetos da viagem a trabalho, passando a registrar os afetos na terra natal e os novos espaços que, de algum modo, pudessem ocupar o vazio da saudade. “Nostalgia é um sentimento de perda e deslocamento, mas é também uma fascinação com a própria fantasia”;⁴ sendo assim, as imagens captadas na película fílmica também depreendem uma presença nostálgica que vi além da narrativa em si, e podem ser entendidas sobre a mesma intencionalidade dedicada às polaroides, pois o olhar do diretor possibilita traduzir a poesia que depois se desdobra nas imagens. Logo, a nostalgia, somada ao estado de ser um estrangeiro em deslocamento, terá um caráter muito mais complexo no filme. A citação da estudiosa Svetlana Boym ilustra exatamente as dimensões que também tocam as polaroides e a estética fílmica, utilizadas por Tarkóvski.

A exposição dupla ou a sobreposição de duas imagens – da terra natal e da estrangeira, do passado e do presente, do sonho e da vida cotidiana – é uma boa imagem cinematográfica da nostalgia. No momento em que tentamos encaixá-las em uma única imagem, ela rompe o quadro ou queima a película.⁵

A natureza das polaroides, por si mesma, já denota certa melancolia com tonalidade nostálgica. Todavia, elas se afinam e traduzem algo maior, uma vez que captam esse sentimento tão estampado nas imagens e que fora prontamente percebido por Guerra. Seria a nostalgia uma doença curável? Pelo fio dessa reflexão, vale recuperar o conceito da palavra nostalgia

3 PETROVSKY, 2022, p. 265.

4 BOYM, 2017, p. 153.

5 Ibid., p. 153.

a partir do estudo de Boym (2017). Conforme explica a autora, etimologicamente originada do grego, pode ser definida como *nostos* (voltar para casa) e *algia* (anseio); é a ideia do desejo de retorno a um lar que existiu ou não existe mais. Entretanto, a teórica aponta algo ainda mais curioso em torno da origem. Em síntese, a palavra também foi cunhada pelo suíço Johaness Hofer em sua tese de medicina escrita em 1688. Nostalgia fora pensada enquanto um mal que poderia ser sanado desde que cumprisse algumas prescrições. Semelhante a uma gripe, nostalgia também se curaria facilmente, e caracterizava-se, naquele momento, como uma doença individual. Neste trabalho interessa-me pensar a nostalgia pelo viés do sentimento que toma proporções mais poéticas e atrela-se à condição de estrangeiro do personagem do filme, partindo, claro, de uma narrativa que suscita a pré-condição do cineasta.

A viagem e o exílio do diretor se cruzam com o seu protagonista de *Nostalgia* (1983), Andriêi Gortchakóv. Nesse sentido, é o filme que melhor permite uma leitura acerca de algumas dimensões que envolvem o estrangeiro. No texto “A experiência da viagem”, de Machado e Pageaux, confirma-se que, de toda experiência, “a viagem é sem dúvida a mais complexa”.⁶ Os autores se debruçam a pensar nesse movimento como fator temático literário para o escritor em deslocamento, e nas transformações que ele perpassa, transferindo-as para a sua narrativa. É possível associar esse ponto ao trabalho de Tarkóvski, que durante a viagem à Itália desenvolve a sua obra, cujo personagem estrangeiro encontra-se em um “novo mundo”.

Machado e Pageaux pensam especificamente na narrativa de viagem. No entanto, é possível partir das considerações feitas em torno do estrangeiro viajante, que não só se desloca no espaço como, sobretudo, metamorfoseia-se durante sua experiência. Por conseguinte, pensar o filme *Nostalgia* por essa perspectiva também possibilita dialogar com a construção da narrativa fílmica de Tarkóvski a partir do contexto da viagem que o protagonista do filme faz.

⁶ MACHADO; PAGEAUX, 1988, p. 49.

Um estrangeiro parece ser, antes de tudo, alguém que opera em dois possíveis aspectos: naquele em que a casa, no sentido da origem, o mantém fixo a tudo o que o compreende enquanto sujeito, por um lado, e, por outro, na possibilidade do viajar, do se deslocar; no entanto, essa experiência pode voltar-se para si mesmo, numa espécie de descoberta interior, e também catártica. Descobrir-se implica no retorno a esse lugar fixo – seja pelo fluxo da memória ou pelo sonho – para ajustar possíveis arestas do passado. Talvez a vicissitude esteja aí, uma vez que o estrangeiro pode deparar-se com essas sensações entre estar fixo e/ou à deriva. Nas palavras do diretor: “a asfixiante sensação de saudade que impregna este filme iria se tornar meu destino para o resto da vida, e que, até o fim dos meus dias, eu iria suportar dentro de mim mesmo essa grande angústia?”.⁷ Então, pelo fio desse estado pessoal, o viajante protagonista se esculpe: “É isso aí, um russo não pode viver aqui com a nossa nostalgia russa”.⁸ Essas considerações foram registradas em sua obra teórica *Esculpir o Tempo*, publicada em 1984, e que vai ao encontro da observação de Guerra, anotada por Petrovsky, sobre o estado melancólico do diretor:

É preciso que eu diga que, quando vi pela primeira vez todo o material filmado, fiquei surpreso ao encontrar nele um espetáculo de absoluta melancolia. [...] eu estava angustiado por ter me separado da família e do modo de vida a que estava habituado, por estar trabalhando em condições inteiramente estranhas e até mesmo por estar me expressando numa língua estrangeira.⁹

Por conseguinte, o filme nos apresenta o escritor e poeta russo Andriêi Gortchakóv, que viaja para a Itália por curto período, a fim de reunir material para escrever o libreto de uma ópera sobre o compositor Russo Pável Sosnóvski.¹⁰ Personagem histórico que viajou para a Itália no século XVIII para estudar no conservatório de Bolonha, mas que “[...] levado por aquela

7 TARKÓVSKI, 1998, p. 242.

8 Ibid., p. 314.

9 Ibid., p. 244

10 Maximilian Beryózovsky (1745-1777) foi um compositor de ópera que viveu por muito tempo na Itália. Nascido na Ucrânia, então parte do Império Russo, teve como principal produção a ópera “Demofont” (1773).



Fig.7 e 8: Tarkóvski, *Nostalgia* (1983): 00:01:27 e 00:04:59.

mesma inexorável nostalgia russa, acabou decidindo-se a voltar para a Rússia feudal, onde, pouco tempo depois, enforcou-se”.¹¹ Contrário é o destino de Gortchakóv, que morre sem retornar à Rússia – semelhante ao que ocorreu com o próprio diretor, que desde 1982 não mais retornou para casa. Tarkóvski morre e sua cinza, a pedido dele, repousa no cemitério Ortodoxo Russo em Sainte-Geneviève-des-Bois, na França.

Nesse curso, Gortchakóv viaja para a Itália refazendo os caminhos do compositor russo. Por conseguinte, o movimento da viagem nesse “novo mundo”, nessa terra estranha, aos poucos, desvia-o de seu objetivo, ainda que sua pesquisa se encontre em reta final e esteja em vias de retornar à Rússia. Todavia, a Toscana enevoadá, pouco nítida, metaforicamente parece envolvê-lo na trama da memória, da reminiscência e, por conseguinte, passa a despontar nele certa nostalgia. É possível inferir que os espaços, aos olhos de Gortchakóv, e não das pessoas locais, assemelham-se aos de seu país, de “chuvas longas, melancólicas e persistentes”,¹² ornadas de uma paisagem onírica. Vale ressaltar que essas características citadas ocorrem em toda a sua filmografia. Todavia, em *Nostalgia*, essas imagens parecem agravar o estado psicológico do protagonista. Nas primeiras cenas do filme, ilustradas abaixo, o espaço italiano do presente contrasta com o espaço da memória, que se alterna na mesma tonalidade melancólica, úmida e fria da Rússia. Por todo o filme, as imagens estão em tonalidades sépia, preto e branco ou colorido dessaturado. [fig. 7 e 8]

¹¹TARKÓVSKI, 1998, p. 243-244.

¹²Ibid., p. 255.

Nas dimensões que se apresenta na narrativa fílmica, em Gortchakóv, inebriado por esses sentimentos, se desencadeará algumas reações que um estrangeiro pode vivenciar. A viagem, a língua e a cultura são exemplos que perpassam a obra. Machado e Pageaux mencionam uma espécie de equação que implica o viajante: “[...] o sistema fragmenta-se, a unidade ou a síntese deixam de ser os guias do viajante, passando a sê-lo a emoção, a captação do instante, do facto fugitivo, a identificação de relações mais íntimas [...]”.¹³ Nesse sentido, *Nostalgia* se aproxima dessa observação feita pelos autores, pois o protagonista em deslocamento passa pela experiência subjetiva e solitária que se perde numa via cujo propósito se esfacela. O estrangeiro parece entrar num constante estado de fragmentação minado pela instabilidade de uma vivência que não se sustenta. O protagonista do filme é a representação daquele que arquiteta a fuga mas não consegue organizar dentro de si a experiência a que se propôs.

Enquanto estrangeiro, estar desorientado num espaço que não corresponde ao seu o torna incapaz de manifestar sua angústia, de compartilhar esse outro país e se reconhecer nele. Mas, afinal, o que é ser um estrangeiro? Para Julia Kristeva, em *Estrangeiros para nós mesmos* (1994), “é a face oculta da nossa identidade, o espaço que arruína a nossa morada, o tempo em que se afundam o entendimento e a simpatia”.¹⁴ Dos fragmentos traçados pela estudiosa, inspirada nas tocatas e fugas de Bach, perpassam repicadas reflexões acerca do estrangeiro no contexto historicamente econômico e político. Além disso, de todas as crises, sobretudo religiosa e moral, é no individualismo moderno que o estrangeiro passa a compreender e descobrir “as suas incoerências e os seus abismos”,¹⁵ ou seja, “as suas ‘estranhezas’, e que a questão volta a se colocar: não mais a da acolhida do estrangeiro no interior de um sistema que o anula, mas a da coabitação desses estrangeiros que todos nós

13 MACHADO; PAGEAUX, 1988, p. 33.

14 KRISTEVA, 1994, p. 9.

15 Ibid., p. 10.

reconhecemos ser”.¹⁶ Kristeva compreende que, na tentativa de amenizar a estranheza, o estrangeiro retoma incessantemente a necessidade de fugir de seu fardo pessoal, não pelo esquecimento da diferença, mas pela percepção do outro, de modo a harmonizá-las. Mas o que ocorre quando essa tentativa de harmonia entre a fuga e o encontro com o “novo mundo” torna-se profundamente complexa, dolorosa e melancólica?

Para Julia Kristeva, a viagem também pode operar no subterfúgio: “uma ferida secreta, que geralmente o próprio estrangeiro desconhece, arremessa-o nesse vagar constante”.¹⁷ Assim, o “objetivo (profissional, intelectual, afetivo) que alguns se colocam nessa fuga desenfreada já é uma traição à condição de estranho, pois, ao escolher um plano, o estrangeiro se propõe uma trégua ou um domicílio”.¹⁸ No filme, *Andriêi Gortchakóv* tem como guia a tradutora italiana Eugenia. A viagem à Itália, com o objetivo de reunir material sobre o compositor russo, confirma-se na citação da escritora, pois esse deslocamento cede lugar aos sabores do passado, misturando-se à realidade e a persistentes lembranças. O fato é que a semelhança do ambiente com a Rússia e todas essas emoções, de alguma forma, também vão desencadeando incômodos, que passa a extravasar em momentos de irritação. Com efeito, a sensação de ódio que o protagonista demonstra é assim explicada por Kristeva: “Frequentemente o estrangeiro formula assim a sua existência, mas o duplo sentido da expressão lhe escapa. Sentir constantemente o ódio dos outros, não ter outro meio social senão aquele ódio”.¹⁹ A vivência é posta em cheque, uma vez que, nas palavras de Tarkóvski, Gortchakóv é:

[...] incapaz de encontrar um equilíbrio entre a realidade e a harmonia pela qual anseia, num estado de “nostalgia” provocado não apenas pelo distanciamento em que se encontra de seu país, mas também por uma ânsia geral pela totalidade da existência. [...] A Itália penetra na consciência de Gortchakóv no momento do seu rompimento dramático

16 Ibid., p. 10.

17 Ibid., p. 12.

18 Ibid., p. 13.

19 Ibid., p. 20.

com a realidade (não somente com as condições da vida, mas com a própria vida, que nunca satisfaz aquilo que o indivíduo espera dela) e estende-se acima dele em ruínas esplêndidas que parecem surgir do nada”.²⁰

As ruínas que se erguem e o emparedam dão sinais logo nas primeiras cenas do filme, já na Toscana. Ele se recusa a sair do carro para acompanhá-la em visita à “Madona del Parto”, a virgem gestante de Piero della Francesca (1445-1462). Nesse momento, a língua é o primeiro ponto a se observar. A cena segue com a guia descendo do carro e falando em russo, quando ele a interrompe: “Fale em Italiano. Por favor./ [...] Esta luz me faz lembrar o outono de Moscou. Vamos./ Não quero ir. Vou te esperar lá dentro”.

Outro momento ocorre quando Gortchakóv conhece Domenico, personagem visto como louco pelos moradores locais. Interessante que a palavra fé, então desconhecida do poeta, será fundamental para o desfecho do filme. Ainda que ele não compreenda seu significado, o louco é como o portador da força que a palavra pode representar. Em dado diálogo entre Domenico e Eugenia, às margens da piscina de Santa Catarina, Gortchakóv questiona o significado da palavra.

- Não entendo, o que é fé?
- Seu italiano não está bom, falava melhor quando chegou.
- O que é fé?
- Fé quer dizer verdade.
- Por que dizem que é louco?
- Ele não é louco. Ele tem fé.

Notável nessa passagem é observar, mais uma vez, que progressivamente ele parece perder a capacidade de comunicar-se em italiano. Suas respostas passam a ser cada vez mais breves e os monólogos mais constantes; assim, vai silenciando para evitar o esforço da comunicação. Eugenia é quem irá perceber isso. Em outro momento de fala, o poeta menciona a dificuldade com a língua: “Sabe, meu italiano é ruim”. Nesse sentido, pode-se inferir que o estado nostálgico dele também é fator dessa incomunicabilidade gradativa. Dessa maneira, Kristeva sintetiza exatamente a condição do personagem, que

20 TARKÓVSKI, 1998, p. 246.



Fig. 9 e 10 Tarkóvski, *Nostalgia* (1983): 00:37:21 a 00:37:32.

mal se comunica em italiano e tampouco utiliza sua língua num país avesso ao seu.

Não falar a sua língua materna. Habitar sonoridades e lógicas cortadas da memória noturna do corpo, do sono agridoce da infância. Trazer em si o jazigo secreto ou como uma criança deficiente – benquista e inútil –, essa linguagem de outra, que murcha sem jamais abandoná-lo. [...] entre duas línguas, o seu elemento é o silêncio.²¹

Outra passagem do filme, que marca essa irritação do poeta com relação ao uso da língua russa e sua incomunicabilidade, se dá no saguão do hotel Bagno Vignoni, quando ele questiona a leitura do poema que Eugenia faz. Então, nota-se um certo desconforto, pois, no caso, o poema está traduzido para o italiano, e não no original em russo: “O que está lendo?/ Poemas de Arseny Tarkóvski./²² Em russo?/ Não, está traduzido. E muito bem./ Jogue isto fora./ Por quê? O tradutor é um bom poeta./ A poesia é impossível de ser traduzida, a arte é assim [...]”.

Nesse ponto, cabe refletir sobre essa atitude de Gortchakóv, ao repudiar a leitura de uma tradução. Traduzir = criar outra obra? Traduzir = trair? George Steiner (1990), em *Extraterritorial*, relaciona a língua com a experiência literária. Em síntese, os trabalhos de tradução podem colocar o escritor num lugar de estranheza, uma vez que é reproduzido de modo deslocado, numa fronteira entre a sua língua e a do outro. Vale lembrar que ele também é poeta, o que pode validar a sua opinião acerca da tradução lida pela intérprete. Além disso, a fronteira pode simbolizar a perda de sua identidade, pois a língua é um fator

21 KRISTEVA, 1994, p. 22 – 23.

22 Importante poeta russo e pai de Andriêi Tarkóvski.

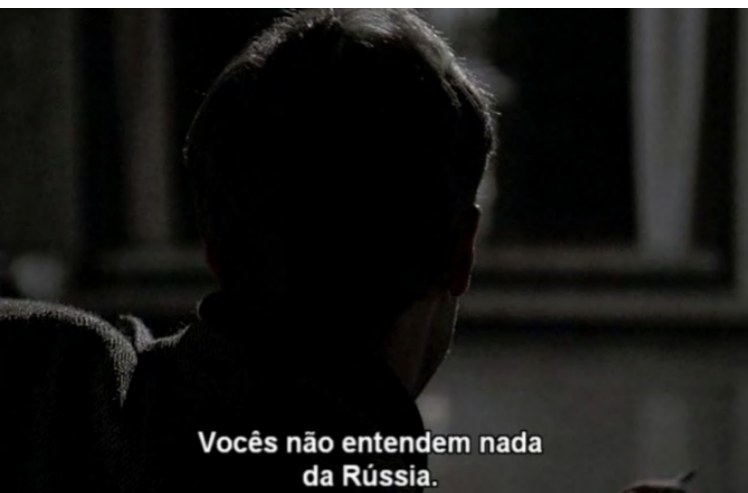


Fig. 11 e 12: Tarkóvski, *Nostalgia*, (1983): 00:15:31 a 00:16:38

identitário, e na visão dele a tradução pode engessar as palavras e não dar conta de expressar o verdadeiro sentimento russo. Mais adiante, o diálogo entre eles continua:

– [...] Com a poesia eu concordo. Mas e a música, por exemplo?

(*Neste momento Gortchakóv canta em russo*)

– O que é isso?

– É uma canção russa.

– Mas como poderia não conhecer Tolstoy, Pushkin e entender a Rússia?

– Vocês não entendem nada da Rússia.

– Nem vocês da nossa Itália. Se não fosse Dante, Petrarca e Maquiavel.

– Certo, é impossível para nós, pobres diabos.

– Como fazer para conhecermos um ao outro?

– É necessário acabar com nossas fronteiras.

Abaixo, nos *frames*, nota-se inclusive a atmosfera que circunda esses momentos do filme. Das lembranças do protagonista, que entrecortam a narrativa, ao hotel em que ambos se hospedam e decorrem os diálogos mencionados. [fig. 11 e 12]

Machado e Pageaux elucidam que “a viagem não é apenas a deslocação individual no espaço geográfico ou no tempo – tempo do viajante e tempo do país visitado, recuo possível na história: a viagem é também uma deslocação na ordem social e cultural”.²³ Nesse diálogo entre eles é perceptível a questão da referência cultural como parte também da dimensão que coloca o estrangeiro em competição com a equação mencionada anteriormente: a de extrapolar a intenção inicial da viagem em prol da emoção, configurando-se em fuga de si

23 MACHADO; PAGEAUX, 1988, p. 38.

mesmo, da própria vida, o ponto frágil em situações consideradas banais. O “acabar com nossas fronteiras”, para o poeta, pode representar uma liberdade à qual ele tem imensa dificuldade a se adaptar, a começar pela aceitação em compartilhar experiências com o outro. Portanto, todo o processo de reminiscência, e o peso dessa nostalgia, o distancia, pondo-o no limbo das lembranças, do apego às raízes, da incapacidade de adaptar-se.

Por conseguinte, essas dimensões que tocam esse estrangeiro, seja pela reminiscência, pelo sonho, pela incomunicabilidade ou pela cultura, denotam a instabilidade que a viagem traz, e com a qual ele passa a compactuar; uma areia movediça diante dos pés. Para tanto, explica Kristeva que existe um afastamento correspondente:

[...] àquele em que ele próprio se aloja, recuando até o centro indolor daquilo que chamamos de alma, essa humilde que, definitivamente constitui-se de uma nítida brutalidade. [...] Não pertencer a nenhum lugar, nenhum tempo, nenhum amor. A origem, o enraizamento impossível, a memória imergente, o presente em suspenso.²⁴

Ainda segundo a escritora, diante dessa dificuldade com a comunicação, o estrangeiro é encurralado entre querer ou não falar, diante da barreira de sua língua materna. E se não está em silêncio, pouco compreende as palavras no campo da significação, dessa língua que pode até ser entendida, mas que, definitivamente, passa a não fazer mais sentido, tornando o diálogo inacessível. Dessa complexidade de sentimentos, a nostalgia transborda e agrava essa rede de angústia, em que o silêncio, aos poucos, se traduz em “completude impenetrável”.²⁵ Gortchakóv, enquanto estrangeiro, ilustra exatamente a reflexão da escritora:

No início, foi uma guerra fria com o novo idioma, desejado e rejeitado: depois a nova língua lhe cobriu como uma calmaria de águas estagnadas. Silêncio, não o da cólera que empurra as palavras para a fronteira entre a ideia e a voz, mas o silêncio que esvazia o espírito e enche o cérebro de abatimento, como o olhar de mulheres tristes, envolto por alguma espécie de eternidade inexistente.²⁶

24 KRISTEVA, 1994, p. 15.

25 Ibid., p. 24.

26 Ibid., p. 24.

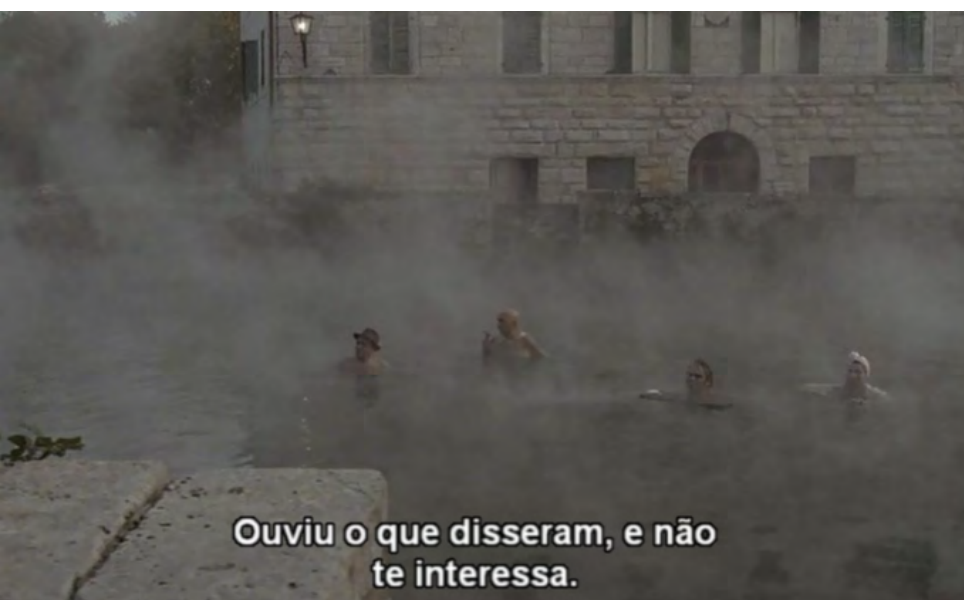
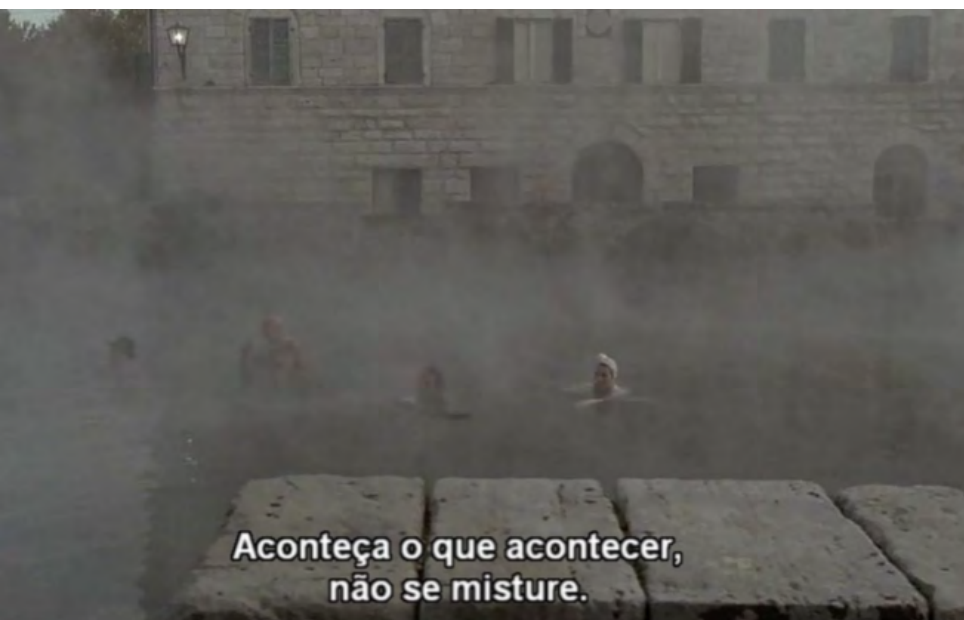


Fig. 13 e 14: Tarkóvski, *Nostalgia*, (1983): 00:32:41 a 00:32:48

Nesse estado de espírito, o poeta transita pelo corredor à beira da brumosa piscina e, ao ouvir os banhistas que conversam sobre o passado de guerra e corpos que foram jogados naquele local, ele monologa a observá-los: "Nunca é tarde para aprender. Aconteça o que acontecer não se misture. Ouviu o que disseram, e não te interessa. Na vida, você tem que ser diferente". Confirma-se, assim, o desinteresse, a apatia pelo outro, pelo que se conta sobre o local.

A avalanche melancólica o atinge, espelhada na carta escrita por Pável Sosnóvski a um amigo antes de deixar a Itália rumo à Rússia: "Posso tentar não voltar para a Rússia.../Mas esse pensamento me fere./ Impossível não poder rever o país em que nasci, as bétulas, o ar da minha infância". Para sanar a curiosidade de Eugenia sobre o que aconteceu com o compositor russo, Gortchakóv lhe entrega a carta, que é narrada em voz (masculina) *off*, e traduz o exato momento em que ele também decide antecipar sua volta para casa.



Fig. 15 e 16: Tarkóvski, *Nostalgia*, (1983) 01:11:41 a 01:12:52

Nesse ponto, livre em sua escolha e, ao mesmo tempo, confrontado com a sua origem, tem-se que “o absoluto dessa liberdade, no entanto, chama-se solidão”.²⁷ Gortchakóv parece ter fugido: “Dessa origem – família, sangue, solo – ele fugiu e, mesmo que ela não pare de importuná-lo, enriquecê-lo, estorvá-lo, exaltá-lo ou de causar-lhe dor e, em geral, tudo ao mesmo tempo, o estrangeiro é o seu traidor, corajoso e melancólico”.²⁸ Ele decide voltar para a Rússia tal como o compositor; antes, uma última ligação de Eugenia, a dar notícias de Domenico. Preocupada, pergunta a ele: “Como está de saúde? Seu coração?/ Eu não sei, tudo me deixa entediado. Estou inquieto. Quero voltar para casa”. Ele mal se sustenta nesse momento, incapaz de compreender até o amor daqueles que deixou, e o afeto da própria Eugenia por ele. Portanto, Kristeva sintetiza o quão a nostalgia serve ao estrangeiro uma fatia de profundo amargor.

A dura indiferença talvez seja somente a face confessável da nostalgia. [...] Pois em meio à nostalgia, embebidos de perfumes e de sons aos quais não pertencem mais e que, por causa disso, o ferem menos que os de aqui e de agora, o estrangeiro é um sonhador que faz amor com a própria ausência, um deprimido extravagante. Feliz?²⁹

Feliz? Certamente não. Gortchakóv percebe, nessa viagem, o fardo do não pertencimento, e essa tomada de consciência tira-lhe a possibilidade de trocar experiência com outras pessoas, uma vez que “o estrangeiro exclui, antes mesmo de ser excluído, muito mais do

27 KRISTEVA, 1994, p. 19.

28 Ibid., p. 36.

29 Ibid., p. 17-18.



Fig. 17. Tarkóvski, *Nostalgia*, (1983), 00:45:13.

que o excluem”.³⁰ Ele observa mais, preferindo o silêncio a ceder lugar à partilha, limitando-se àquilo que lhe interessa desde que responda aos seus próprios anseios. Assim, passa a viver recluso em si mesmo, fragmentado, taciturno na bruma da memória, na possibilidade de retornar para casa – ao mesmo tempo em que parece recusá-la, uma vez que a viagem também fora motivo de fuga – e na melancolia nostálgica que, nesse ponto, o impede de reagir. A nostalgia tem seus dissabores e pode impor ao sujeito uma complexa fronteira entre a saudade, a fuga, o tempo e o espaço.

O perigo da nostalgia é que ela tende a confundir o verdadeiro lar com aquele imaginado. Em casos extremos ela pode criar uma terra natal fantasma, em nome da qual alguém está pronto a morrer ou a matar. A nostalgia irrefletida pode gerar monstros. Contudo, o sentimento propriamente, a dor do deslocamento e da irreversibilidade temporal, está no cerne mesmo da condição moderna.³¹

Justifica Tarkóvski que: “Toda história da emigração russa corrobora a visão ocidental de que ‘os russos são maus emigrantes’; todos conhecem sua dramática incapacidade para serem assimilados, e a ineficácia desajeitada dos seus esforços para adotar um estilo de vida diferente do seu”.³² Quando as imagens do passado tornam-se recorrentes, o objetivo inicial de Gortchakóv já havia sido contaminado pela insistente Rússia, e a viagem solidifica seu fracasso. Com efeito, o poeta passa a ocupar o lugar do passado, confundindo, talvez evitando, a própria realidade. Na sequência, a imagem é a visão que o poeta tem dentro da casa de Domenico. O que se vê, no enquadramento da janela, é a extensão da paisagem russa, fundindo-se à italiana. Essa lembrança persistente tende a transformar essa nostalgia no principal motivo de seu adoecimento. [fig. 17]

30 Ibid., p. 31.

31 BOYM, 2017, p. 155.

32 TARKÓVSKI, 1998, p. 242-243.



Fig. 18 e 19. Tarkóvski, *Nostalgia* (1983): 01:58:19.

A *datcha* (дача), casa de campo russa, é a primeira imagem que surge na lembrança de Gortchakóv, então, a casa russa emoldura sua nostalgia. É notável que, para Tarkóvski, a *datcha* ocupe importante papel em sua filmografia, pois ela ancora o passado, sobretudo a infância. Em *O espelho* (1974), por exemplo, a *datcha* é como uma personagem na obra de cunho autobiográfica; nos demais filmes, a casa ora marca o retorno do protagonista, ora a destruição de sua própria história, como ocorre no último longa-metragem, *O sacrifício* (1986). Em *Nostalgia*, a persistente imagem da *datcha* perfaz a ausência, e também surge composta por figuras, como um anjo (sonho/prenúncio de morte), e a família (saudades/culpa). A intraduzível *toska* (тоска) russa, assim como a palavra saudade da língua portuguesa, confere à casa um estatuto de cura ou agravamento para a nostalgia, sobretudo a do estrangeiro. Assim, a “impossibilidade de voltar para casa é, simultaneamente, uma tragédia pessoal e uma força poderosa”.³³

33 BOYM, 2017, p. 162.



fig. 20. Tarkóvski, *Nostalgia* (1983): 00:13:04 e 02:02:28.

Nesse sentido, a casa pode torna-se o paradoxo entre o querer retornar e o receio do fracasso; a derrota pela não superação dessa ausência. Para Tarkóvski:

Existe, afinal, uma enorme diferença entre a maneira como nos lembramos da casa onde nascemos e que não vemos há muitos anos, e a visão concreta que se tem da casa depois de uma prolongada ausência. Em geral, a poesia da memória é destruída pela confrontação com aquilo que lhe deu origem.³⁴

A “poesia da memória” é o confronto das transformações causadas pelo tempo, não só na matéria, mas, sobretudo, no sentimento apreendido na lembrança. É o estrangeiro confinado na casa de origem ausente e sem ela torna seu vagar

34 TARKÓVSKI, 1998, p. 30.

implacavelmente melancólico. Portanto, a “nostalgia não é apenas uma expressão de saudade local, mas resultado de uma nova compreensão do tempo e do espaço que faz a divisão entre local e universal possível”.³⁵

A “nova casa”, simbolizada pela Itália, é a prisão, pois uma casa também nunca deixa de ser esse lugar de aprisionamento, mesmo sendo aquela da origem, uma vez que essa representa o paradoxo do querer libertar-se e do querer voltar para ela. No filme, esse impasse não se resolve, e o protagonista estrangeiro morre nesse “novo mundo” fora de casa em virtude de sua nostalgia. Nesse sentido, a viagem consolida a máxima do *status* nostálgico de Gortchakóv, que se aproxima da reflexão de Kristeva, pois o estrangeiro “chora eternamente o seu país perdido. Enamorado, melancólico de um espaço perdido [...]. O paraíso perdido é uma miragem do passado que jamais poderá ser encontrada”.³⁶ A volta para casa, em certa medida, pode tornar-se um descompasso para aquele cuja nostalgia chega ao limite. Eugenia narra sobre a empregada, tomada pelo desespero, que comete um ato extremo, justificado por sua nostalgia: “Soube de uma empregada em Milão que pôs fogo na casa dos patrões./ Qual casa?/ A casa dos patrões./ Por quê?/ Nostalgia. Queria voltar a Calábria. Então, queimou a casa que a impedia de realizar o seu desejo”. No caso do músico Sosnóvsky, o retorno foi uma possibilidade de morrer na Rússia. Gortchakóv, por sua vez, não realiza seu desejo e não se cura desse peso, de modo que o “novo mundo” faz-se seu mausoléu; uma *datcha* encapsulada dentro da catedral italiana (Abadia de San Galgano), agora manchada pela pálida nostalgia russa. O final do filme é clarificado pelo diretor:

Trata-se de uma imagem elaborada que tem laivos de literalidade: é um exemplo da situação do herói, da divisão interior que o impede de viver como até então vivera. Ou talvez, pelo contrário, é sua nova totalidade, na qual as colinas toscanas e o interior da Rússia fundem-se indissolivelmente [...].³⁷

35 BOYM, 2017, p. 154.

36 KRISTEVA, 1994, p. 17.

37 TARKÓVSKI, 1998, p. 259.



Fig. 21 Tarkóvski, *Nostalgia* (1983): 01:55:28.

A angústia insolúvel lhe reserva o direito de cumprir a promessa que fez a Domenico. O louco é quem dá o único sentido à viagem de Gortchakóv, ao entregar uma vela ao poeta, cuja missão é atravessar a piscina de Santa Catarina com a pequena chama acesa; metáfora para a “fé”, cuja palavra desconhece, mas que se torna seu ritual de morte. [Fig.21]

O protagonista morre “por ser incapaz de sobreviver à sua própria crise espiritual, por ser incapaz de ‘pôr em ordem’ esse tempo que – evidentemente também para ele – está ‘fora dos eixos’”,³⁸ pois “sempre em outro lugar, o estrangeiro não é de parte alguma”.³⁹ Portanto, como sintetiza Kristeva: “A felicidade estranha do estrangeiro é a de manter essa eternidade em

38 TARKÓVSKI, 1998, p. 246.

39 KRISTEVA, 1994, p. 18.

fuga ou esse transitório perpétuo”.⁴⁰ Ele oculta o real objetivo da viagem, pois a pesquisa sobre o músico russo torna-se um subterfúgio para a transitória fuga que o penitencia. O poeta absorve os efeitos desse deslocamento, diante da língua, da cultura e do outro. Logo, em meio a toda a vivência obscurecida pela nostalgia, vai formando-se uma substância amorfa, solitária, melancólica, que dará forma a esse peso sobre o qual, em dado momento, ele questionará: “Por que tudo aquilo? Por que esta tragédia?”. Fatal para o protagonista estrangeiro dessa história narrada sob a tessitura poética de atmosfera russa em solo italiano.

Referências bibliográficas

BOYM, Svetlana. Mal-estar na nostalgia. *História da Historiografia: International Journal of Theory and History of Historiography*, Ouro Preto, v. 10, n. 23, jul. 2017, p. 153-165. ISSN 1983-9928. Disponível em: <https://www.historiadahistoriografia.com.br/revista/article/view/1236/678>. Acesso em: 24 abr. 2023. doi: <https://doi.org/10.15848/hh.v0i23.1236>.

KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Tradução de Maria C. Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

MACHADO, Álvaro Manuel. PAGEAUX, Daniel-Henri. *Da teoria comparada à teoria da literatura*. Lisboa: Edições 70, 1988.

PETROVSKY, Helen. Beleza sem prata: as polaroides de Andrei Tarkóvsky. Tradução de Natalia Fomenkova e Neide Jallageas. (org.). BARROS, Erivoneide; JALLAGEAS, Neide. *Panorama Tarkóvski*. São Paulo: Kinoruss, 2022, p. 263-288.

STEINER, George. *Extraterritorial: a literatura e a revolução da linguagem*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

TARKÓVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

TARKÓVSKI. *Diários: 1970-1986*. Tradução de Alexey Lázarev. São Paulo: É Realizações, 2012.

40 Ibid., 1994, p. 12.

Filmografia

NOSTALGIA (*Nostalghia*). Direção: Andrei Tarkóvski. Produção: Rai 2 TV – Sovin Film (Itália – URSS), realizada por Renzo Rossellini e Manolo Bolognini para Opera Film Produzione em 1983; diretor da produção: Francesco Casati. DVD, duração: 130 min.

TEMPO DE VIAGEM (*Tempo di Viaggio*). Direção: Andrei Tarkóvski e Tonino Guerra. Produção: Rai 2 TV (Itália); documentário para televisão sobre o trabalho em *Nostalgia*, transmitido pela Rai em 29 de maio de 1983. DVD, duração: 60 min.



REVISTA DE LITERATURA E CULTURA RUSSA

Um Catálogo de Traduções: Parte II

A Catalogue of Translations: Part II

Autores: Raquel Siphone / Rafael Bonavina
Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil
Edição: RUS, Vol. 14. Nº 25
Publicação: Novembro de 2023
Recebido em: 01/05/2023
Aceito em: 09/10/2023

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2023.211381>

SIPHONE, Raquel / BONAVINA, Rafael.
Um Catálogo de Traduções: Parte II.
RUS, São Paulo, v. 14, n. 25, pp. 265-287, 2023.



Um Catálogo de Traduções: Parte II

Raquel Siphone*
Rafael Bonavina**

Resumo: O presente trabalho apresenta uma catalogação de traduções feitas diretamente do russo para o português em contexto acadêmico, especificamente nos Programas de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da Universidade de São Paulo entre os anos de 1970 e 2022. Para o nosso levantamento consideramos aqueles estudos que não apenas se debruçavam sobre literatura e cultura russa, mas também apresentavam traduções anexas. Essa pesquisa se deu em dois arquivos: um físico, a Biblioteca Florestan Fernandes, e um digital, o Repositório de Teses USP online. Esse estudo detectou mais de 350 títulos, divididos entre poemas, textos críticos, contos, manifestos etc. Apresentamos aqui uma lista de fácil acesso para os interessados.

Abstract: This work presents a catalogue of the Russian-Portuguese translations in an academic context, specifically in the graduate programs of the Faculdade de Letras of the Universidade de São Paulo between 1970 and 2022. For our survey, we have considered studies that not only were centered on Russian culture and literature, but also presented translations as annexes. In this research we used two archives: the physical one, Biblioteca Florestan Fernandes, and a digital one, Repositório de Teses USP. In total, we have detected more than 350 titles, ranging from poems, literary theory, short stories, manifests etc. We have presented these findings in a list easily accessed to the interested.

Palavras-chave: Tradução; Catálogo; Literatura russa; Literatura soviética
Keyword: Translation; Catalogue; Russian Literature; Soviet Literature

Introdução

Dando continuidade ao trabalho iniciado em “Um Catálogo de Traduções do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura Russa”,¹ apresentamos aqui uma segunda parte. O objetivo desta pesquisa é elaborar catalogações de materiais traduzidos diretamente do russo para o português em âmbito acadêmico na Universidade de São Paulo. Embora sejam de acesso aberto e gratuito, já que são frutos de pesquisas elaboradas em uma IES pública, essas traduções, muitas vezes, não são amplamente conhecidas sequer pelo público especializado, menos ainda pelo público leigo.

Ao longo desses anos, em nosso trabalho de catalogação, percebemos que não há consenso quanto à posição que uma tradução deve ocupar em um trabalho acadêmico, por vezes entrando como capítulo, apêndice ou mesmo anexo. Essa falta de regularidade acaba atrapalhando o pesquisador que tenta descobrir se um determinado estudo possui ou não traduções anexas e se um determinado texto já foi ou não traduzido.

Tendo em mente esses problemas, decidimos compilar as traduções em um arquivo único, organizado em formato pesquisável. Dessa forma, o leitor encontraria com maior facilidade um texto de seu interesse. Nesse sentido, acreditamos que o catálogo poderá ser uma ferramenta útil para o pesquisador,

* Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH/USP), Mestre pelo Programa de Pós-graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada (PPG TLLC). Graduada em Letras (2021), com período sanduíche (2020) na Faculdade de Filologia da Universidade Estatal de Moscou (FILFAK-MGU). <http://lattes.cnpq.br/4132936517788963>; <https://orcid.org/0000-0003-2259-7517>

** Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH/USP), Mestrando no Programa de Pós-graduação em Literatura Brasileira, com apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Graduado em Letras, com dupla habilitação em Português e Russo. <http://lattes.cnpq.br/2662388651397242>; <https://orcid.org/0000-0002-9669-7708>; rafaelbonavina@gmail.com

1 O trabalho foi publicado em 2020 e pode ser consultado aqui: <https://www.revistas.usp.br/rus/article/view/174305>

evitando o retrabalho e permitindo maior diálogo entre os estudiosos e o corpus já disponível.

Na primeira parte do catálogo, centramos o levantamento de dados exclusivamente nas traduções pertencentes ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura Russa da Universidade de São Paulo, disponibilizadas no catálogo online de Teses USP (<https://www.theses.usp.br/>) entre os anos de 2006 e 2019. Esta segunda parte da nossa pesquisa lidou com um escopo mais abrangente, perpassando todas as traduções encontradas no par russo-português realizadas pelos diferentes Programas de Pós-Graduação da área de Letras da Universidade de São Paulo. Esse novo recorte abarca uma temporalidade de pouco mais de meio século, estendendo-se entre 1970 e 2022.²

Ao ampliarmos nossa pesquisa para o catálogo físico da Biblioteca Florestan Fernandes, pudemos traçar, ainda que de um ponto de vista distanciado, como se deu a história da russística na Universidade de São Paulo. Até meados de 1980, as traduções saíam exclusivamente pelo PPG em Teoria Literária e Literatura Comparada, programa ao qual estavam vinculados os pesquisadores da área de estudos russos da USP naquela época, os professores Boris Schnaiderman e Aurora Bernardini. A partir da década de 1980, começam a surgir os primeiros trabalhos pelo PPG em Literatura e Cultura Russa, programa dedicado especificamente à russística. Vale ressaltar que, por muitas décadas, esse foi o único PPG dedicado a essa área em âmbito nacional. As traduções acadêmicas de obras originalmente em língua russa seguem sendo publicadas ali até a década de 2020, quando esse programa se funde a um

² No Banco de Dados Bibliográficos da Universidade de São Paulo foi possível encontrar, a partir de 1970, trabalhos acadêmicos cuja temática tocava o universo literário russo. Como discutiremos adiante, em nossa busca não foi possível acessar todos os materiais catalogados na Base de Dados. Sabemos, por exemplo, que a tese de doutoramento de Boris Schnaiderman, "Poética de Maiakóvski através de sua prosa", defendida em 1970 e publicada pela editora Perspectiva, contém traduções do russo até então inéditas. O exemplar, no entanto, não pode ser encontrado nas prateleiras convencionais destinadas aos trabalhos de pós-graduação. Segundo o Portal de Busca Integrada da USP, o texto faz parte da Coleção Anatol Rosenfeld, parte da seção de Obras Especiais e só pode ser consultado com agendamento e justificativa para o manuseio da obra. As obras que podem ser consultadas sem nenhum tipo de requerimento prévio são as que datam a partir de 1975.

novo PPG, chamado Letras Estrangeiras e Tradução (LETRA).

Nos últimos anos, o curso de pós-graduação de estudos russos da Universidade de São Paulo tem passado por um período de transição. Durante esse tempo, as pesquisas ocorreram paralelamente no PPG em Literatura e Cultura Russa. Aqueles que haviam iniciado suas pesquisas no antigo programa, teriam de permanecer nele, enquanto o ingresso dos novos estudantes passou a ocorrer já no PPG LETRA. Desde a publicação da primeira parte de nosso catálogo, ou seja, nos últimos três anos, as traduções do russo se mantiveram predominantemente vinculadas ao PPG em Literatura e Cultura Russa, com apenas duas exceções.

Em 2021, a mestra Diana Soares Cardoso deu início a essa nova etapa ao defender sua dissertação *Vassíli Chukchin: tradução e comentário de contos selecionados*, o primeiro trabalho no PPG LETRA que conta com uma tradução no par RU-PTbr. A pesquisadora Dra. Daniela Terehoff Merino, que já havia defendido sua dissertação pelo PPG em Literatura e Cultura Russa, é um exemplo claro desse período de transição, já que, em 2022, defendeu sua tese *O Primeiro Estúdio do TAM: utopia artística em meio à guerra* pelo novo PPG em Letras Estrangeiras e Tradução. Em seu trabalho, Daniela traz uma série de traduções feitas diretamente do original de grandes especialistas do teatro russo como Leopold Sulerjítiski, Konstantin Stanislávski, Mikhail Tchékhov, Maria Knebel etc. Juntas, essas duas pesquisadoras deram o pontapé inicial no corpus de traduções do russo do PPG LETRA. Nos próximos anos, portanto, poderemos observar se essa transição, a exemplo da mudança ocorrida na década de 1980, também concentrará grande parte do novo conjunto de traduções do russo.

Passaremos a algumas breves considerações a respeito de outros desdobramentos da atual pesquisa, que surgiram, ao abrangermos nosso trabalho para o catálogo físico da Biblioteca Florestan Fernandes, em relação à condição de preservação desses materiais. Há mais de duas décadas, o sistema digital de Teses tem sido abastecido pelo trabalho das bibliotecas responsáveis pelas várias unidades da Universidade

de São Paulo. A disponibilização do material digitalizado não só mantém o arquivo preservado em sua condição original, como também amplia o alcance desses trabalhos, que sendo de acesso gratuito e online tem a capacidade de alcançar um número maior de pesquisadores e interessados.

Além disso, a fim de preservar os trabalhos que não puderam gozar dessas mesmas condições por serem anteriores à criação do portal de Teses, a Biblioteca Florestan Fernandes tem realizado o trabalho de digitalização. Essa empreitada, além de facilitar o acesso às obras, também cumpre um papel essencial na preservação desse material de importância incomensurável e, de fato, insubstituível, já que muitos dos volumes disponibilizados são as únicas cópias existentes. Esse trabalho tem sido realizado em duas frentes: 1) por meio da disponibilização de máquinas de escâner de alta tecnologia, capazes de realizar o armazenamento do conteúdo sem danos ao material, à disposição dos usuários dentro das dependências da biblioteca e 2) a digitalização realizada pela própria instituição e disponibilizada no portal de Teses da instituição.

Infelizmente, durante essa nova etapa do trabalho, o contato com os volumes físicos revelou, para o nosso espanto, a urgência dessa tarefa, principalmente por causa do estado em que se encontra grande parte desse material. Em parte, é claro, isso se dá pelo natural desgaste causado pelo manuseio e a passagem do tempo, como as folhas amareladas, levemente amassadas, as bordas já machucadas. No entanto, há outros tomos que se encontram em estado realmente lastimável, capas plásticas arrancadas, folhas soltas ou mesmo faltando e outros danos igualmente preocupantes.

Como exemplo do estado de insegurança de algumas obras, podemos citar o trabalho *O crepúsculo de Isaac Bábel: tradução e comentários da peça acompanhados de materiais sobre o autor e sua obra*, de Hadasa Cytrynowicz, em que constam fotos da montagem da peça *O crepúsculo*, traduzida pela autora. Realizada na década de 1980, por uma questão tecnológica da época, as imagens foram coladas nas páginas, como se pode ver na Figura 1, em vez de anexadas ao próprio documento

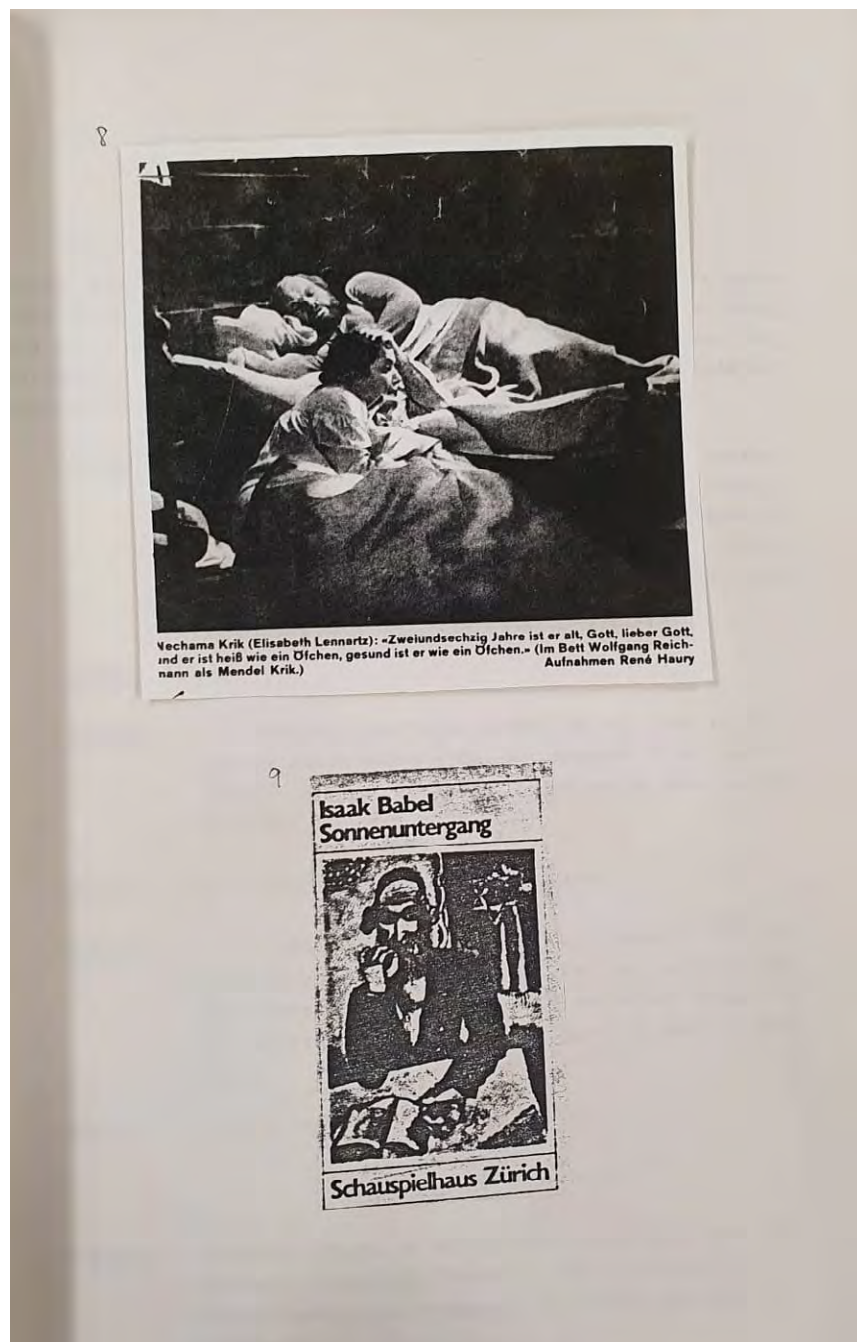


Figura 1 - Reprodução das figuras 8 e 9 devidamente coladas no trabalho de Hadasa Cytrynowicz

como se costuma fazer atualmente. [fig.1]

Com o passar dos anos, o próprio adesivo perdeu sua força, de modo que agora as reproduções estão soltas em meio às folhas do trabalho, o que pode ocasionar a perda desse material ou a alteração da ordem original proposta pela autora. Como podemos ver na Figura 2, em que a cola já não segura mais a foto, a primeira página carece da segunda imagem, localizada no canto inferior, assim como a página seguinte. Em meio a essas duas páginas, o leitor encontra duas fotos soltas, mas não há como saber se essas fotos pertencem a essas páginas ou se simplesmente foram colocadas ali aleatoriamente.

Além disso, por mais que a disposição dos adesivos permita identificar originalmente a presença de fotos nas páginas, a inserção desse material em locais errados pode comprometer profundamente a lógica interna do estudo. Seu extravio ou descarte, por sua vez, constituiria perda

inestimável para os estudos de teatro, que têm no trabalho um material único, uma vez que o registro de uma montagem permite o contato com uma versão específica de certo espetáculo inacessível ao público contemporâneo. Nesse caso, lidando



Figura 2 – Reprodução dos materiais soltos em meio ao trabalho

com a montagem cênica de uma peça pouco conhecida pelo público brasileiro, essas fotos são, provavelmente, o único registro ainda acessível dessa montagem. [fig.2]

Em alguns casos, no entanto, o projeto de digitalização parece não ter conseguido chegar a tempo. É o caso do trabalho de Jasna Sarhan, *Estrutura do texto artístico, Iuri Lotman. Tradução do original russo, introdução e notas*, de 1978, que, apesar de constar como disponível para retirada no sistema Dedalus, não pode ser encontrado, apesar de mais de dez tentativas *in loco*, ao longo de meses. Quando solicitada a ajuda da Biblioteca fomos orientados a enviar um e-mail para a seção responsável pela digitalização a fim de consultar se o estudo estava entre os materiais separados. Seguindo as instruções,

enviamos o e-mail no dia 16 de maio de 2022, mas não obtivemos – até o presente momento – nenhuma resposta. No entanto, a tese de doutoramento da mesma autora, *A dama de espadas um jogo fantástico*, de 1986, estava disponível na estante em todas as nossas consultas, o que nos leva a supor um possível extravio do volume de mestrado. A fim de incluir as informações nesse trabalho, consultamos a própria autora, que nos disponibilizou sua cópia pessoal para o levantamento dos dados. Por esse motivo, infelizmente, as traduções apresentadas por Sarhan em sua dissertação de mestrado seguem, até o presente momento, inacessíveis ao público.

Além desse exemplo, outros títulos também não puderam ser consultados. Nesse caso, notamos um padrão em relação à autoria: trata-se de trabalhos cujos autores atuaram ou ainda atuam como professores na Faculdade de Letras. São eles, em ordem cronológica: *Poética de Maiakóvski através de sua prosa* (1970), de Boris Schnaiderman; *Poesia e poéticas do futurismo russo e italiano*, de Aurora Bernardini; *Dostoiévski entre a prosa e a poesia. O conto “o senhor Prokhartchin”* (1974), de Boris Schnaiderman; *Diabo solto em Moscou para um estudo da obra de Mikhail Bulgakov no Brasil* (1994), de Homero Freitas de Andrade; *Os caminhos da razão e as tramas secretas do coração a representação da realidade em A dócil, de Dostoiévski* (2001), de Fátima Bianchi; *Dostoiévski na rua do ouvidor: a literatura russa e o Estado Novo* (2016), de Bruno Gomide.³ Embora todos os títulos constem como disponíveis no sistema Dedalus, em nossas consultas ao acervo não foi possível encontrar esses trabalhos.

Nossa hipótese, portanto, em se tratando de produções de professores da instituição, é que as obras estejam de fato em processo de digitalização, assim como pudemos observar com os trabalhos de Boris Schnaiderman (*Poética de Maiakóvski através de sua prosa*), Aurora Bernardini (*Poesia e poéticas*

³ É importante dizer que alguns desses trabalhos fazem parte de alguns catálogos editoriais, como é o caso de *Poética de Maiakóvski através de sua prosa*, publicado pela Editora Perspectiva; *Diabo solto em Moscou*, pela EDUSP; *Teatro russo. Percorso para um estudo da paródia e do grotesco*, pela Humanitas; e *Dostoiévski na rua do ouvidor: a literatura russa e o Estado novo*, pela EDUSP. Por isso os leitores podem ter acesso às versões comerciais dessas pesquisas.

do futurismo russo e italiano) e Homero Freitas de Andrade (*Materiais para um estudo do cubo-futurismo russo*), que já estão disponíveis no portal digital de Teses da USP.

Cabe dizer, portanto, que essa etapa de nossa pesquisa revelou um corpus com novos autores e obras, que somadas àquelas apresentadas no primeiro volume de nosso catálogo, chegam a mais de quinhentos textos traduzidos ao longo desses 52 anos.

Catálogo de Traduções

Aleksandr Iváchkin.

“Entrevista com Alfred Schnittke” In: IAROVAIA, Daria. *Alfred Schnittke e a síntese dos tempos*. 2007. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura Russa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007, pp. 96-359.

Aleksandr Serguéievitch Púchkin (1799-1837)

“Hussardo” In: AMÉRICO, Ekaterina Vólkova. *Piotr Bogatyriov e os estudos de folclore na Rússia*. 2006. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura Russa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006, pp. 114-118.

“A Filha do Capitão”. In: NAZARIO, Helena Sprindys. *O herói ambivalente no romance histórico de Púchkin (A Filha do Capitão)*. 1974. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1974, pp. 1-124.

“Sobre a prosa”; “Sobre os motivos que retardam o curso da nossa literatura”; “Carta ao editor de ‘O filho da pátria’”; “Sobre a poesia clássica e romântica”; “Sobre a tragédia”; “Sobre o popular em literatura”; “Uma objeção ao ensaio de A. Bestújev

'Uma olhada sobre a literatura russa durante o ano de 1824 e início de 1825"; "Uma objeção aos ensaios de Kuchelbeker em *Mnemósine*"; "Carta ao editor de *O mensageiro de Moscou*"; "Sobre o estilo poético"; "Sobre a crítica"; "Conversa sobre a crítica"; "Sobre a crítica de revista"; "Esboço de um prefácio a *Boris Godunof*"; "Carta ao editor de *A gazeta literária*"; "Refutando críticas"; "Sobre o drama popular e *Marfa Possádnitsa*"; "Esboço de um artigo sobre a literatura russa"; "Uma resenha de resenhas"; "Sobre a insignificância da literatura russa"; "Sobre a literatura francesa"; "Sobre os dramas de Byron"; "Sobre a tragédia de Ólin *O cosário*"; "Sobre *Romeu e Julieta* de Shakespeare"; "Sobre os romances de Walter Scott"; "Sobre a tradução do romance de B. Constant *Adolphe*"; "A *Ilíada* de Homero"; "A Inglaterra é a pátria da caricatura e da paródia"; "Sobre *As memórias de Samson*"; "Sobre *As memórias de Vidoco*"; "Sobre Alfred Musset"; "Vie, poésies et pensés de Joseph Delorme"; "Início de um artigo sobre Victor Hugo"; "Wastola ou *Desejos*"; "Voltaire"; "Sobre *Os deveres do homem*, uma obra de Sílvio Pellico"; "Sobre Milton e a tradução de Chateaubriand de *O paraíso perdido*"; "Sobre o prefácio do sr. Lemontey à tradução das fábulas de I. A. Krylov"; "Sobre o poema 'O demônio'"; "Sobre o almanaque *A lira do norte*"; "Os poemas de Ievguêni Baratýnski"; "Yúri Miloslávski ou os russos em 1612"; "Sobre os artigos do príncipe Viázemski"; "Baratýnski"; "Uma nota sobre *O conde Núlin*"; "O triunfo da amizade, ou Aleksandr Anfímovitch Orlov justificado"; "Algumas palavras sobre o dedo mindinho do sr. Bulgárin e sobre outras coisas"; "Carta ao editor do *Suplemento literário a O inválido russo*"; "As traduções e obras poéticas de Pável Katênin"; "Posfácio a *O vale de Agitugay*"; "Aleksánder Radíschev"; "A história da poesia de S. P. Chevyriov"; "O dito do exército de Ígor"; "O último dos parentes de Joana D'Arc"; "Fragmentos, notas e aforismos". In: LISIUCHENSKO, Natalia. *A prosa crítica de A. S. Púshkin*. 1989. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1989, vol.1, pp. 2-287.

Aleksei Khrutchônikh (1886-1968)

“Novos caminhos da palavra”. In: ANDRADE, Homero Freitas de. *Materiais para um estudo do cubo-futurismo russo*. 1985. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura Russa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1986, pp. 109-130. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8155/tde-18042022-182140/pt-br.php>

Akiva Govrin (1902-1980)

“Depoimento de A. Góvrin sobre seu encontro com Bábel”. In: CYTRYNOWICZ, Hadasa. *Crepusculo de Isaac Babel, tradução e comentários da peça acompanhados de materiais sobre o autor e sua obra*. 1986. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1986, vol.2, pp. 299-301.

Anton Pávlovitch Tchékhov (1860-1904)

“O silvano” In: LÁRKINA, Tatiana. *De o ingênuo Silvano a tio Vânia um estudo biográfico do teatro de Tchékhov*. 2003. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura Russa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003, pp. 65-135.

Cartas para Górkí: “16/11/1898”; “03/12/1898”; “03/01/1899”; “18/01/1899”; “25/04/1899”; “09/05/1899”; “22/06/1899”; “27/06/1899”; “24/08/1899”; “03/09/1899”; “25/11/1899”; “02/01/1900”; “03/01/1900”; “15/02/1900”; “06/03/1900”; “16/10/1900”; “24/09/1901”; “22/10/1901”; “29/07/1902”. In: ANGELIDES, Sophia. *Carta e literatura a correspondência entre Tchekhov e Górkí*. 1979. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1979, pp. 43-129.

Correspondência ativa para diversos autores entre 1883-1890. In: ANGELIDES, Sophia. *Sobre a poética de Tchekhov através de suas cartas*. 1986. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1986, vol.1, pp. 35-155.

Benedikt Livchits (1887-1938)

“A libertação da palavra”. In: ANDRADE, Homero Freitas de. *Materiais para um estudo do cubo-futurismo russo*. 1985. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura Russa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1986, pp. 131-141. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8155/tde-18042022-182140/pt-br.php>

Boris Arvatov (1896-1940)

“A verbocriação (a propósito da poesia transmental)”. In: ANDRADE, Homero Freitas de. *Materiais para um estudo do cubo-futurismo russo*. 1985. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura Russa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1986, pp. 278-311. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8155/tde-18042022-182140/pt-br.php>

Boris Eikhenbaum (1886-1959)

“Sobre Leão Tolstói”, “Sobre as crises de Leão Tolstói”. In: SANTOS, Rubens Pereira dos. *As reminiscências de Górkí sobre Tolstói como obra crítica*. 1977. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1977, pp. 114-125.

Daniil Kharms (1905-1942)

“A velha”. In: LIMA, Sheila Oliveira. *A velha - uma representação intertextual do absurdo*. 2001. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura Russa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001, pp. 19-53.

Elena Gurô (1877-1913)

“Camelinhos celestes” In: GONÇALVES, Fernanda Petrachin. *A multidimensionalidade da experiência: tradução e apresentação de Camelinhos celestes de Elena Gurô*. 2021. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura Russa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021, pp. 43-148. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8155/tde-16052022-143245/pt-br.php>

Elena Gurô (1877-1913) (Org.); Mikhail Matiuchin (1861-1934) (Org.)

“Prefácio à primeira edição do almanaque ‘Armadilha para juízes’”. In: ANDRADE, Homero Freitas de. *Materiais para um estudo do cubo-futurismo russo*. 1985. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura Russa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1986, pp. 142-150. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8155/tde-18042022-182140/pt-br.php>

Fiódor Dostoiévski (1821-1881)

“A Confissão de Stavróguin” (Capítulo excluído do romance *Os demônios*). In: NAZARIO, Helena Sprindys. *Tradução e leitura de “A confissão de Stavróguin”: A importância do mito em Os Demônios*. 1984. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1984, pp. 77-165.

Grigóri Aleksándrovitch Gukóvski (1902-1950)

“O crepúsculo”. In: CYTRYNOWICZ, Hadasa. *Crepúsculo de Isaac Babel, tradução e comentários da peça acompanhados de materiais sobre o autor e sua obra*. 1986. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1986, vol.2, pp. 389-418.

Grigóri Vikonur (1896-1947)

“Futuristas: construtores da língua”. In: ANDRADE, Homero Freitas de. *Materiais para um estudo do cubo-futurismo russo*. 1985. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura Russa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1986, pp. 254-277. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8155/tde-18042022-182140/pt-br.php>

Gueórgui Munblit (1904-1994)

“I. E. Bábel (de Reminiscências)”. In: PERES, Paulo Dal-Ri. *Isaac Bábel: Inéditos*. 1976. (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1976, pp. 161-185.

Iliá Erenburg (1891-1967)

“Prefácio às Obras escolhidas de Bábel”. In: PERES, Paulo Dal-Ri. *Isaac Bábel: Inéditos*. 1976. (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1976, pp. 105-114.

Iúri Mikháilovitch Lotman (1922-1993)

“A estrutura do texto artístico” In: SARHAN, Jasna Paravich. *A estrutura do texto artístico, Iúri Lotman. Tradução do ori-*

ginal russo, introdução e notas. 1978. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1978, pp. 1-429.

"A simbologia de São Petersburgo e os problemas da semiótica da cidade" In: AMÉRICO, Edelcio Rodiney. *Texto de São Petersburgo na literatura russa*. 2006. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura Russa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006, pp. 90-110.

Isaac Emmanuilovitch Bábel (1894-1940)

"O rei"; "Como se fazia em Odessa"; "O pai"; "Liúbka Cossaco"; "O crepúsculo"; "O fim do asilo"; "Froim Gratch". In: SANTOS, Nivaldo do. *"Contos de Odessa" o realismo grotesco de Isaac Bábel*. 2005. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura Russa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005, pp. 25-56;137-168.

"Cada jovem de Odessa"; "Autobiografia"; "O trabalho com o conto"; "Discurso ao I Congresso dos Escritores Soviéticos"; "Bagrítski"; "Os trabalhadores da Nova Cultura"; "Máximo Górkí"; "Início"; "Infância. Em casa de vovó"; "Élia Isaácovitch e Margarita Prokófievna"; "Mamãe, Rimma e Alla"; "Froim Gratch". In: PERES, Paulo Dal-Ri. *Isaac Bábel: Inéditos*. 1976. (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1976, pp. 34-74; 187-225.

"O crepúsculo"; "Autobiografia". In: CYTRYNOWICZ, Hadasa. *Crepúsculo de Isaac Babel, tradução e comentários da peça acompanhados de materiais sobre o autor e sua obra*. 1986. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1986, vol.1, pp. 1-82; 272-273.

Ivan Alekséevitch Búnin (1870-1953)

“Ignat”; “Orelhas em laço”; “A velha”; “Fim”; “O Bem-aventurado”; “*Imenini*”; “Os escaravelhos”; “O cego”; “Música”; “O vizinho”; “*Lápti*”; “Glória”; “Aleias escuras”; “Hora tardia”; “A bonita”; “A boba”; “Lobos”; “Tânia”; “Outono frio”; “O corvo”. In: VINHA, Márcia Pileggi. *O fio do tempo - o universo de Ivan Búnin*. 2007. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura Russa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007, pp. 21-152.

Ivan Puni (1892-1956)

“Vão para o diabo”. In: ANDRADE, Homero Freitas de. *Materiais para um estudo do cubo-futurismo russo*. 1985. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura Russa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1986, pp. 151-161. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8155/tde-18042022-182140/pt-br.php>

Ivan Serguéievitch Turguêniev (1818-1883)

“Púnin e Babúrin”. In: FARJADO, Jéssica de Souza. *A representação dos tipos “homem supérfluo” e “raznotchínets» na novela Púnin e Babúrin, de Ivan Turguêniev*. 2020. Tese (Doutorado em Literatura e Cultura Russa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020, pp.12-86. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8155/tde-15122020-200526/pt-br.php>

Konstantin Paustovski (1892-1968)

“Maupassant eu lhes garanto”; “Aquele’ menino”; “Trabalho forçado”. In: PERES, Paulo Dal-Ri. *Isaac Bábel. Inéditos*. 1976. (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1976, pp. 115-160.

“No rio”; “Febre”; “O focinho do texugo”; “Gato-Ladripuga”; “O barco de borracha”; “As patas da lebre”; “Liónka da Lagoa Pequena”; “O guia”; “O velho barco”; “O cavalo ruço”; “Presente”; “O velho cozinheiro”; “A rendeira Nástia”; “Neve”; “O barqueiro”; “Conversas de viagem”; “Amanhecer chuvoso”; “Telegrama”; “Macha”; “A roseira silvestre”; “A cesta de pinhas de abeto”; “Erva de beira d’água”; “Flor atenciosa”; “A perereca”; “O menino adormecido”; “Grãozinho de areia”; “O Pego de Ilino”; “Villa Borghese”. In: SILVA, Noé. *Literatura e natureza: uma leitura da obra de Konstantin Paustovski*. 1996. Tese (Doutorado em Literatura e Cultura Russa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1996, pp.1-152.

Maksim Górkí (1868-1936)

Cartas para Tchékhev: “24/10-07/11/1898”; “20-30/11/1898”; “06/12/1898”; “29-30/11/1898”; “6-15/01/1899”; “29/04/1899”; “12-13/05/1899”; “03/06/1899”; “22-25/06/1899”; “26-28/08/1899”; “05/01/1900”; “21-22/01/1900”; “11-12/02/1900”; “15/09/1901”; “25-26/09/1901”; “23-28/10/1901”; “17-25/07/1902”; “1-8/08/1902”. In: ANGELIDES, Sophia. *Carta e literatura a correspondência entre Tchekhov e Górkí*. 1979. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1979, pp. 43-129.

“Leão Tolstói”; “As reminiscências – Leão Tolstói segundo Máximo Górkí”. In: SANTOS, Rubens Pereira dos. *As reminiscências de Górkí sobre Tolstói como obra crítica*. 1977. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1977, pp. 15-91.

Marina Tsvetáieva (1892-1941)

“Para meus versos escritos tão cedo”; “Não guardei os mandamentos... e... Dois sóis congelam”; “De nós nada tiraram”; “Na mão – um pássaro que cala”; “Ao animal – o covil”; “Gosto de

beijar... e... tenro-tenro, fino-fino”; “Na minha enorme cidade é noite”; “Negra como pupila”; “Num cacho vermelho”; “Eis outra janela”; “Agosto—astros... e... No céu negro”; “Beijar na testa – apagar o cuidado”; “Serpente”; “A roupa branca eu lavo no rio”; “Amou o pobre – o rico”; “Cada verso é filho do amor”; “Se a alma nasceu alada... e ... Quem não construiu casa”; “O que aos outros não é preciso – tragam para mim!”; “Olhos da estepe”; “Para que te lembres não por uma hora, nem por um aninho”; “Dissolvi num copo um punhado”; “agradeço, ó Senhor... e ... É doce – bem”; “Sou feliz por viver... e... Qual lágrima aquecida”; “Tua boca fresca é um beijo desmedido”; “Tua boca fresca é um beijo desmedido”; “O sol é um só. Por toda parte caminha”; “Enquanto a avó ia”; “Você nunca me afastará... e... Alta é minha janelinha”; “Para minha pobre fragilidade”; “Ainda ontem me olhavas nos olhos”; “Simples é meu porte”; “O sol da Tarde é melhor”; “Toda magnificência”; “Insônia”; “Mocidade minha”; “Não me verás cinzenta”; “Eu sei, eu sei”; “A Vladímir Maiakóvski”; “Orgulho e recato – primos e irmãos”; “Já os deuses não são tão generosos”; “Em breve, de andorinha a bruxa”; “Na alvorada o sangue é mais tranquilo”; “Do tiro e quebranto”; “Que vou fazer, cego e enteado”; “Palma”; “Diálogo de Hamlet com a consciência”; “A concha”; “Tu que me amaste com a falsidade”; “num mundo, onde cada”; “Não terás a minha alma viva”: “Vivo, não morto”; “Jardim”; “Felicidade – S. E.”; “Se pudesse – eu pegaria”. In: BERNARDINI, Aurora Fornoni. *Indícios flutuantes em Marina Tzvetáieva*. 1976. Tese de Livre-docência (Línguas e Literatura Russa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1976, pp. 192-300.

Mikhail Alekséevitch Kuzmin (1872-1936)

“Asas” In: CASTRO, Elias Ribeiro de. *A função do corpo no contexto cultural dos anos 10 e 20 na Rússia um estudo da poética de Mikhail Kuzmin*. 2000. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura Russa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000, pp. 16-153.

Mikhail Iúrievitch Lérmontov (1814-1841)

“Monólogo”; “O profeta”; “Cáucaso”; “*** (Não, não é a ti que eu amo tanto assim)”; “*** (Guardo – sim, nos separamos –)”; “Para *** (O altíssimo emitiu sua sentença)”; “Canto noturno do andarilho”; “Ao Cáucaso”; “Apressando-me, de longe, rumo ao norte” (parcial); “O veleiro”; “O ramo palestino”; “O punhal”; “O poeta”; “Se em dócil ignorância”; “Vejo o porvir com pavor”; “Não, não sou Byron”; “Gratidão”; “Meu demônio”; “1831, junho, ao décimo primeiro dia” (parcial); “Napoleão (Meditação)”; “Solidão”; “Não creias em si”; “Borodinó”; “Tédio e tristeza”; “Aos amigos”; “Meditação”; “A morte de um poeta”. In: PINTO, Pedro Augusto. *Aspectos éticos da melancolia na lírica de Mikhail Iu. Lérmontov*. 2020. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura Russa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8155/tde-14042021-172754/pt-br.php>

Mikhail Mikháilovitch Zóchtchenko (1894-1958)

“Uma moeda de vinte copeques”; “Putrefação”; “A atriz”; “A burguesinha”; “O fim”; “Liálka Piatdessiat”; “A fêmea do peixe”; “A velha vranguel”; “Contos de Názar Ilitch, senhor Sinebriúkhov”; “A confissão”; “Uma desgraça”; “Pra que parentes?”; “Faro canino”; “Mulherzinha”; “Um caso de cão”; “O agitador”; “Vítima da Revolução”; “O espírito pequeno-burguês”; “A crise”; “Pobreza”; “Espinhas e rosas”; “A briga”; “Os doentes”; “A cura e a psique”; “Uma aventura divertida”; “Nu fundo”; “Um caso misterioso”; “Os grandes viajantes”; “O último aborrecimento”; “Acontecimento noturno”; “As aventuras de um macaco”; “Um bom jogo”; “Bom dia, senhores”; “Após a separação”; “Anedotas literárias”. In: SALES, Denise Regina de. *A sátira e o humor nos contos de Mikhail Zóchtchenko*. 2005. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura Russa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005, pp. 5-148.

Nikolai Gógol (1809-1852)

“O nariz”; “A terrível vingança”. In: CAVALIERE, Arlete Orlando. *O nariz e A terrível vingança: um estudo contrastivo da poética de N. V. Gógol*. 1985. (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1985, pp. 15-44; 54-99.

“O inspetor geral”. In: CAVALIERE, Arlete Orlando. *O inspetor geral de Gógol-Meyerhold: um espetáculo síntese*. 1991. (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1991, pp. 11-83.

Nikolai Stiepánov (1902-1972)

“O conto de Babel”. In: PERES, Paulo Dal-Ri. *Isaac Babel: Inéditos*. 1976. (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1976, pp. 76-104.

Piotr Bogatyriov (1893-1971)

“Os fatos etnográficos ativo-coletivos, passivos-coletivos, produtivos e não produtivos” In: AMÉRICO, Ekaterina Vólkova. *Piotr Bogatyriov e os estudos de folclore na Rússia*. 2006. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura Russa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006, pp. 105-107.

Piotr Bogatyriov (1893-1971); Roman Jakobson (1896-1892)

“Folclore como forma específica de arte” In: AMÉRICO, Ekaterina Vólkova. *Piotr Bogatyriov e os estudos de folclore na Rússia*. 2006. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura Russa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006, pp. 91-104.

Roman Jakobson (1896-1892)

“O futurismo”; “A novíssima poesia russa”; “Sobre a geração que esbanjou seus poetas”. In: GONÇALVES, Sonia Regina Martins. *Roman Jakobson e a geração que esbanjou os seus poetas*. 2001. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura Russa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001, pp. 56-176.

Vissarión Grigórievitch Belínski (1811-1848)

“Revisão da literatura russa de ano de 1846”; “Carta a Nikolai Vassílevitch Gógol”. In: ESTEVES, Renata. *Vissariôn G. Belínski: uma apresentação*. 2011. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011, pp. 74-132. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-26042012-120021/pt-br.php>

Velímír Khlébnikov (1885-1922)

“Ka” In: BERNARDINI, Aurora Fornoni. *Poesia e poéticas do futurismo: russo e italiano*. 1972. Tese (Doutorado em Língua e Literatura Italiana) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1972, pp. 60-118. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8148/tde-21102022-134447/pt-br.php>

“Tristeza silvestre”; “A trompa dos marcianos”; “Nossa base”. In: FRANCISCO JUNIOR, Mario Ramos. *V. Khlébnikov e S. Eisenstein poesia e montagem no cubofuturismo russo*. 2002. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura Russa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002, pp. 21-28; 171-182; 222-253.

Velimír Khlébnikov (1885-1922); Aleksei Khrutchônikh (1886-1968)

“A palavra enquanto tal”. In: ANDRADE, Homero Freitas de. *Materiais para um estudo do cubo-futurismo russo*. 1985. Dis-

sertação (Mestrado em Literatura e Cultura Russa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1986, pp. 96-108. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8155/tde-18042022-182140/pt-br.php>

Viktor Chklóvki (1893-1984)

“Sobre a poesia e a língua transmental”. In: ANDRADE, Homero Freitas de. *Materiais para um estudo do cubo-futurismo russo*. 1985. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura Russa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1986, pp. 183-221. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8155/tde-18042022-182140/pt-br.php>

Vladímir Vladímirovitch Maiakóvski (1893-1930)

“Eu mesmo”; “Resumo da palestra ‘Abaixo a arte, viva a vida!’”; “Carta aberta aos operários”; “Léger”; “Agitação e publicidade”; “De uma entrevista com o escritor norte-americano Michael Gold”; “Os dois Tchekhov”; “V. V. Khliébnikov”; “Carta sobre o futurismo”; “Como fazer versos?”; “Nosso trabalho vocabular”; “Em quem finca seus dentes a Lef?”; “Intervenção num debate sobre os métodos formal e sociológico”; “Intervenção no debate ‘O pintor no teatro de hoje’”; “Intervenção no debate sobre a encenação de ‘O Inspetor Geral’ no Teatro Estatal V. Meyerhold”; “Intervenção no debate sobre ‘Os banhos’”; “Teatro, cinematógrafo, futurismo”; “Cinema e cinema”; “Intervenção no debate ‘Os caminhos e a política da Svokino’”. In: SCHNAIDERMAN, Boris. *A poética de Maiakóvski através de sua prosa*. 1970. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1970, pp. 78-268. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-16112022-164719/publico/1970_BorisSchnaiderman.pdf

“Nuvem de calças”; “Flauta vertebral”; “O homem”. In: MEI, Leticia Pedreira. *Do caos ao universo: uma cosmologia da poética de Maiakóvski*. 2019. Tese (Doutorado em Literatura e Cultura Russa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8155/tde-24062020-190445/pt-br.php>

“Sobre os Banhos”; “Exposição de dois atos de *Os Banhos*”; “O que é *Os Banhos*? Quem eles Banham?”; “Alguns perguntam”; “De que se trata?”; “Sem título [Texto publicitário da peça]”; “EXTREMAMENTE INTERESSANTE!”; “Fala Maiakóvski”; “Intervenção nos Debates sobre *Os Banhos* no Clube da Primeira Tipografia Modelo”; “Intervenção no debate sobre *Os Banhos* no Clube Proletário”; “Intervenção no debate sobre *Os Banhos*, realizado na Casa da Imprensa em Moscou”. In: ZACCHI, Reni Chaves Cardoso Sampaio. *Os Banhos: uma poética em cena*. 1990. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1984, p. 85-104.

“Uma gota de fel”. In: ANDRADE, Homero Freitas de. *Materiais para um estudo do cubo-futurismo russo*. 1985. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura Russa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1986, pp. 162-170. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8155/tde-18042022-182140/pt-br.php>

Vsevolod Meyerhold (1874-1940)

“Intervenção no Conselho Artístico-Político do GostTIM”; “Intervenção no Clube da Primeira Tipografia Modelo”; “Sobre *Os Banhos* de Vladímir Maiakóvski”. In: ZACCHI, Reni Chaves Cardoso Sampaio. *Os Banhos: uma poética em cena*. 1990. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1984, pp. 105- 112.



REVISTA DE LITERATURA E CULTURA RUSSA

A República do Cruzeiro do Sul

The Republic of the Southern Cross

Autor: Valiéri Briúsov
Tradutora: Júlia Zorattini
Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro, Brasil
Edição: RUS, Vol. 14. Nº 25
Publicação: Novembro de 2023
Recebido em: 04/09/2023
Aceito em: 31/10/2023

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2023.215683>



BRIÚSOV, Valiéri.
A República do Cruzeiro do Sul.
RUS, São Paulo, v. 14, n. 25, pp. 289-310, 2023.

A República do Cruzeiro do Sul¹

Valiéri Briúsov
Tradutora: Júlia Zorattini*

Introdução

Escrito por Valiéri Briúsov (1873-1924) e publicado em 1907, “A República do Cruzeiro do Sul” é um conto que descreve a devastação de uma cidade futurista (à primeira vista, uma utopia industrial) erguida sobre o Polo Sul, em virtude da epidemia de uma doença psíquica. Mesmo antes do desencadeamento da tragédia, a Cidade Estelar dificilmente poderia ser considerada uma sociedade ideal: a vida de seus habitantes era controlada nos mínimos detalhes por um despótico Conselho formado pelos diretores fabris locais. Trata-se, portanto, de uma narrativa distópica, antecessora de obras mais conhecidas do gênero, como *Nós* (1924), de Evguêni Zamiátin, e *1984* (1949), de George Orwell, e pioneira da longa e rica tradição da literatura de expressão russa de ficção científica. Briúsov, um dos expoentes do simbolismo russo, surpreende

* Universidade Federal Fluminense – UFF, Instituto de Letras, Campus Gragoatá. Mestranda em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários; <http://lattes.cnpq.br/3756356957837606>; <https://orcid.org/0000-0001-6471-6866>; jzorattini@id.uff.br

Artigo publicado na edição especial do “Boletim Noturno do Norte Europeu”

Nos últimos tempos, surgiram inúmeros relatos da terrível catástrofe que se abateu sobre a República do Cruzeiro do Sul. Eles são muito contraditórios e descrevem fatos manifestamente fantásticos e inacreditáveis. Pelo visto, os cronistas têm conferido demasiada credibilidade aos testemunhos dos sobreviventes da Cidade Estelar, que, como é sabido, foram todos acometidos de um *distúrbio psíquico*. Por isso, consideramos ser conveniente resumir aqui todas as informações *confiáveis* recebidas até o momento acerca da tragédia que se deu no Polo Sul.

A República do Cruzeiro do Sul nasceu do conglomerado de indústrias metalúrgicas, situado próximo à região do Polo Sul, há quarenta anos. Em um comunicado enviado a governos ao redor do globo, a nova nação reivindicou todos os territórios continentais e insulares inseridos no Círculo Polar Antártico, assim como todas as terras que extrapolassem os seus limites. Também se dispôs a adquirir as porções de tais territórios que estivessem sob a proteção de outros Estados. As pretensões da nova República não encontraram qualquer resistência entre as quinze grandes potências globais. Houve controvérsias a respeito de certas ilhas situadas inteiramente além do círculo polar, mas adjacentes às regiões sul-polares; as resoluções se deram por meio de tratados especiais. Após a realização das formalidades necessárias, a República do Cruzeiro do Sul passou a integrar a família dos Estados soberanos mundiais e seus representantes foram reconhecidos pela comunidade internacional.

A capital, erguida no próprio Polo Sul, recebeu o nome de Cidade Estelar. Naquele ponto imaginário, atravessado pelo eixo terrestre e no qual se convergem todos os meridianos, localizava-se o prédio da Prefeitura. A agulha de sua torre se erguia acima dos telhados dos demais edifícios da cidade, apontando para o nadir celeste. Tomando a Prefeitura como ponto de partida, as ruas da cidade se dispersavam em meridianos

e eram cortadas por outras que, por sua vez, segmentavam-se em círculos paralelos. Todos os edifícios eram de altura e aparência idênticas. Não havia janelas, já que a iluminação dos interiores dependia exclusivamente da energia elétrica, também utilizada para aclarar as ruas. Devido às adversidades climáticas, um impenetrável teto opaco foi construído sobre a cidade, contando com potentes ventiladores para a realização de trocas constantes de ar. Essa área do planeta experienciava um dia solar que dura seis meses, seguido de uma longa noite, que se estende pela outra metade do ano. Apesar disso, as ruas da Cidade Estelar eram inundadas por luz uniforme e suficiente o ano inteiro. De modo similar, o patamar de temperatura era mantido de forma artificial.

De acordo com o último censo, a população da cidade havia atingido dois milhões e meio. O restante da população, estimado em cinquenta milhões, concentrava-se ao entorno de portos e polos industriais. Nessas regiões, formaram-se cidades, reminiscentes da Cidade Estelar em aparência, que também contavam com milhões de habitantes. Graças ao emprego engenhoso da eletricidade, os portos podiam funcionar durante todo o ano. Estradas elétricas suspensas conectavam os grandes centros urbanos, transferindo milhares de pessoas e toneladas de bens de cidade em cidade diariamente. Quanto ao interior do país, este permaneceu inabitado. Pelas janelas dos trens, os viajantes podiam apenas vislumbrar desertos monótonos, completamente cobertos pelo branco no inverno e por uma grama esparsa durante os três meses do verão. Os animais selvagens haviam sido exterminados há muito. Portanto, o homem não teria como sobreviver ali. O contraste com a vida agitada das zonas portuárias e industriais era marcante. Para que se tenha uma ideia do quão intensa era a vida em tais urbes, basta dizer que *sete décimos* do total de minérios terrestres passaram pelas refinarias estatais da República.

A constituição da República parecia apregoar a extrema democracia. Os únicos cidadãos plenos eram os trabalhadores metalúrgicos, que compunham 60% da população total. O Estado exercia o monopólio sobre a indústria e as minas. A

vida dos trabalhadores nas fábricas não só era repleta de todo tipo de conforto como chegava a ser luxuosa. Além de alojamentos suntuosos e mesas fartas, uma série de recursos para a sua educação e entretenimento estavam à sua disposição: bibliotecas, museus, teatros, concertos, quadras para a prática de toda sorte de esporte etc. O número de horas diárias de trabalho era irrisório. A educação das crianças, auxílios médico e jurídico, assim como a administração de serviços religiosos de várias crenças era tarefa do Estado. Uma vez que todas as suas necessidades, e mesmo seus caprichos, eram satisfeitos pela administração pública, os operários não recebiam remuneração em dinheiro. Entretanto, familiares de cidadãos que contavam com vinte anos de serviço ou que faleceram ou se que tornaram incapacitados durante seus anos de serviço, faziam jus a uma generosa pensão vitalícia, sob a condição de não deixar a República. Dentre os próprios trabalhadores, nas eleições gerais, eram escolhidos representantes para a Câmara Legislativa da República, cujo papel envolvia a solução de todas as questões concernentes à vida política do país, sem, entretanto, contar com o poder de alterar suas leis básicas.

Contudo, essa fachada democrática encobria uma tirânica e completa autocracia, encabeçada pelos membros fundadores do antigo truste. Ao conceder assentos para deputados na Câmara, eles invariavelmente conseguiam nomear seus candidatos como diretores fabris. A vida econômica do país era comandada pelo Conselho formado por esses diretores. Eles recebiam todos os pedidos e os distribuía pelas fábricas, eram eles que adquiria os insumos e o maquinário para o trabalho. O papel da Câmara Legislativa no gerenciamento das indústrias se restringia à aprovação de balanços de crédito e relatórios de gastos, apesar desses relatórios apontarem um gasto muito superior ao permitido pelo orçamento nacional. A influência do Conselho sobre as relações internacionais era tremenda. Suas decisões eram capazes de arruinar países inteiros. Os preços determinados por eles afetavam os ganhos de trabalhadores ao redor do planeta. Ao mesmo tempo, a influência do Conselho nos assuntos internos da República,

ainda que indireta, sempre foi decisiva. A Câmara Legislativa era, na verdade, apenas uma submissa executora da vontade do Conselho.

A rigorosa regulação da vida pública conservou o poder nas mãos do Conselho. Apesar de gozarem de liberdade aparente, os cidadãos tinham suas vidas controladas nos mínimos detalhes. As construções em todas as cidades da República deveriam seguir um padrão estabelecido em lei. Ainda que fosse luxuosa, a decoração dos quartos concedidos aos funcionários era forçosamente uniforme. Todos recebiam as mesmas rações e se alimentavam no mesmo horário. As vestimentas fornecidas pelos armazéns estatais eram sempre idênticas e assim permaneceram por décadas. Após a emissão do toque de recolher pela prefeitura, era vedado à população deixar suas residências. Toda a imprensa se encontrava sob perspicaz censura. Nenhum artigo contrário à ditadura era aprovado. No entanto, todo o país estava tão convencido da benevolência do regime que, mesmo os datilógrafos, se recusavam a redigir uma linha sequer em crítica ao Conselho. As fábricas estavam repletas de seus agentes. Ao perceber a mais ínfima sombra de insatisfação com o Conselho, os agentes rapidamente organizavam reuniões nas quais dissuadiam os duvidosos com discursos apaixonados. O argumento chave era de que a vida dos trabalhadores na República era objeto de inveja de todo o mundo. Há alegações de que o Conselho não evitava recorrer a assassinatos políticos no caso de agitações consistentes por parte de alguns indivíduos. Fato é que, durante toda a existência da República, nenhum único diretor hostil aos membros fundadores foi eleito ao Conselho nas eleições gerais. A população da Cidade Estelar era composta, principalmente, de trabalhadores aposentados. Estes tornaram-se, por assim dizer, *rentiers* estatais. Os recursos que recebiam do Estado permitiam a manutenção de altos padrões de vida. Não é de se surpreender que a Cidade Estelar foi considerada uma das cidades mais felizes do mundo. Para diferentes tipos de empresários e investidores, ela era uma mina de ouro. Celebidades de todo o mundo levavam os seus talentos para lá: as melhores óperas, os melhores concertos, as melhores exposições de arte

passaram por ela. Os jornais mais conceituados eram publicados ali. As lojas da Cidade Estelar encantavam com a variedade de opções que apresentavam, os restaurantes, com o luxo e a sofisticação do serviço. Os bordéis seduziam com toda sorte de devassidão inventada tanto no velho, como no novo mundo. Ainda assim, a regulamentação governamental da vida persistia na Cidade Estelar. De fato, não havia limitações ao que os cidadãos podiam fazer com a decoração de seus apartamentos ou com suas vestimentas, mas os toques de recolher eram estritamente mantidos, a censura à imprensa era intensa, o Conselho mantinha uma extensa equipe de espões. A ordem era preservada, oficialmente, pela Polícia Civil, mas a seu lado a Polícia Secreta agia sob o comando do onisciente Conselho.

Em termos gerais, assim era a ordem da vida na República do Cruzeiro do Sul e em sua capital. A tarefa dos historiadores no futuro será determinar em que grau esses fatores influenciaram o surgimento da crise e a disseminação da epidemia que condenou à destruição a Cidade Estelar e, talvez, até mesmo todo o jovem país.

Os primeiros casos de “contradição” (nome popular da *Mania contradicens*) foi registrado na República há vinte anos. Naquele tempo, a doença ainda era rara e os surtos, esporádicos. Ainda assim, psiquiatras e neuropatologistas locais se interessaram e desenvolveram estudos e relatórios sobre ela, alguns dos quais foram apresentados no Congresso Internacional de Medicina em Lhasa. No final das contas, a enfermidade acabou sendo esquecida, embora as clínicas psiquiátricas da Cidade Estelar sempre contassem com ao menos alguns pacientes acometidos de “contradição”. O nome da moléstia se deve ao seu principal sintoma: os doentes constantemente contrariam seus próprios desejos. Querem algo, mas dizem e fazem o oposto. O quadro inicial costuma ser bastante brando, manifestando-se principalmente sob a forma de uma espécie de afasia. O doente diz “não” ao invés de “sim”; quer dizer palavras afetuosas ao seu interlocutor, mas acaba xingando-o etc. Pequenas “contradições” começam a surgir em seu comportamento: querendo ir para a esquerda,

vira à direita; pensa em erguer a aba do chapéu para enxergar melhor, mas acaba usando-a para cobrir seus olhos e assim por diante. Conforme o quadro progride, essas “contradições” preenchem toda a vida corpórea e espiritual do paciente. Isso pode acontecer de inúmeras formas, de acordo com a individualidade de cada doente. De modo geral, a fala do paciente se torna ininteligível e suas ações, absurdas. As funções fisiológicas também deixam de operar corretamente. Uma vez percebida a irrazoabilidade de seu comportamento, o paciente se agita, podendo até mesmo entrar em frenesi. Muitos acabam cometendo suicídio, vez em um acesso de loucura, vez o oposto: num agora raro momento de clareza espiritual. Outros morrem de hemorragia cerebral. A moléstia quase sempre tem consequências fatais; são raros os casos de cura.

A *Mania contradicens* atingiu *status* de epidemia na Cidade Estelar em meados deste ano. Até então, o número de infectados nunca superou 2% do total de enfermos. Entretanto, no mês de maio (outono na República), esse número decolou para 25% e continuou a crescer nos meses seguintes. O número absoluto de doentes cresceu na mesma proporção. Em meados de junho, já cerca de 2% de toda a população, isto é, cerca de cinquenta mil pessoas, contraíram oficialmente a “contradição”. Não há dados estatísticos referentes aos meses seguintes. Os hospitais estavam superlotados. O contingente de médicos rapidamente se mostrou insuficiente. Ao mesmo tempo, os profissionais da saúde também se expuseram à doença. Em pouco tempo, os doentes não teriam a quem recorrer e passou a ser impraticável manter o controle estatístico da doença. Contudo, testemunhas relatam que, em julho, já era impossível encontrar alguma família que não contasse com ao menos um infectado. Ao mesmo tempo, o número de pessoas saudáveis diminuiu com a emigração em massa causada pelo medo da doença, enquanto o número de enfermos não parava de crescer. É possível supor que os rumores de que, em agosto, toda a população da Cidade Estelar já estava adoecida não se distanciavam tanto da realidade.

Os primeiros estágios da epidemia puderam ser

acompanhados por meio do jornal local, que incluía as notícias na coluna dedicada a *Mania contradicens*, cada dia mais extensa. Dado que o diagnóstico da doença em seus primeiros estágios é bastante difícil, a cobertura dos eventos iniciais foi repleta de episódios engraçados. Um condutor de metrô, ao invés de cobrar as passagens, entregou dinheiro aos passageiros. Um guarda de trânsito, cuja responsabilidade era manter o tráfego organizado, acabou tornando-o ainda mais confuso. Um visitante de um museu, ao caminhar de sala em sala, retirou todos os quadros e os virou para a parede. Um jornal, tendo passado pelas maníacas mãos do editor, foi impresso no dia seguinte repleto de absurdos cômicos. Em um concerto, um violinista adoentado arruinou a performance da orquestra com horríveis dissonâncias etc. Uma longa série de eventos do tipo alimentou a mordaz perspicácia dos jornalistas locais. Mas uma onda distinta de casos logo fez cessar o fluxo de piadas. O primeiro consistiu em um médico acometido pela “contradição” que prescreveu veneno a uma paciente, que, obediente à recomendação do profissional, de fato foi a óbito. Os jornais se ocuparam deste evento por três dias. Em seguida, duas babás, em uma crise de “contradição”, degolaram quarenta e uma crianças em um jardim de infância municipal. Este caso chocou toda a cidade. Na noite daquele mesmo dia, dois pacientes subtraíram uma metralhadora de uma delegacia e atiraram sobre uma multidão pacífica. O número de mortos e feridos chegou a quinhentos.

Depois disso, todos os jornais e toda a sociedade civil passaram a exigir a tomada imediata de medidas contra a epidemia. Em uma reunião extraordinária, o Conselho Municipal e a Câmara Legislativa decidiram convidar médicos de outras cidades e do exterior; expandir os hospitais já existentes; abrir hospitais de campanha e centros para quarentena dos pacientes em todos os lugares; editar e distribuir quinhentos mil exemplares de um folheto, no qual os sintomas da enfermidade e medidas profiláticas eram apresentados ao público; organizar plantões médicos em todas as ruas, bem como a realização de rondas dos apartamentos privados para a prestação de

primeiros socorros e assim por diante. Também foi decidido que trens exclusivos para os infectados transitariam em todas as linhas, dado que os especialistas concluíram que a mudança de ares era o melhor tratamento para a doença. Atividades similares foram desempenhadas por associações privadas, sindicatos e clubes. Até mesmo uma “Sociedade para o combate à epidemia” especial foi fundada. Seus membros rapidamente se provaram ser verdadeiros altruístas. Contudo, apesar dos esforços incansáveis de todos, a epidemia se intensificava diariamente, afetando idosos e crianças, homens e mulheres, pessoas que trabalhavam e pessoas que descansavam, abstermios e devassos. E, em pouco tempo, toda a sociedade foi engolfada por um terror sem precedentes.

Iniciou-se o êxodo. A princípio, dignatários proeminentes, diretores, membros da Câmara Legislativa e do Conselho Municipal se apressaram a enviar suas famílias para cidades do sul da Austrália e da Patagônia. Eles foram seguidos por membros da população ocasional: estrangeiros que haviam vindo voluntariamente à “cidade mais feliz do Hemisfério Sul”, artistas e empresários de todas as sortes, mulheres da vida. Depois, com os novos avanços da epidemia, também se foram os comerciantes. Eles se apressaram a liquidar seus estoques, ou então deixaram-nos ao léu. Com eles, foram-se os banqueiros, donos de teatros e restaurantes, editoras de jornais e livros. E então, finalmente, foram-se os locais. Por força de lei, trabalhadores aposentados eram proibidos de deixar a República sem permissão do governo, sob pena de perda de suas pensões. Mas essa penalidade não importava mais; eles preferiram salvar suas vidas. Começaram também as deserções. Escaparam funcionários públicos, policiais civis, enfermeiros, farmacêuticos e médicos. O desejo de fugir se tornou uma obsessão. Foram-se todos os que puderam.

Multidões atacavam as estações de trem. Passagens eram compradas por valores astronômicos e adquiri-las era uma luta. Fortunas eram pagas por um assento em um dos dirigíveis, nos quais era permitida apenas uma dúzia de passageiros por vez... Aqueles que não conseguiam adquirir passagens

invadiam os vagões no momento da partida dos trens e não renunciavam aos lugares usurpados por nada. As multidões paravam os trens designados aos doentes, arrancavam-nos dos vagões, tomavam seus leitos e forçavam o maquinista a seguir viagem. Desde o final de maio, as ferrovias da República passaram a operar apenas nas linhas que conectam a capital aos portos. Os trens deixavam a Cidade Estelar abarrotados; passageiros se apinhavam em todos os corredores e até mesmo ousavam arriscar suas vidas ao se pendurar nas laterais externas do veículo, uma vez que as altas velocidades dos trens modernos podem causar asfixia. Empresas de navegação australianas, sul-americanas e sul-africanas lucraram de forma estratosférica com o transporte dos emigrantes a outros países. Não foi menor o enriquecimento alcançado por duas companhias sulistas de dirigíveis que realizavam cerca de dez voos por dia e tiraram da Cidade Estelar os últimos bilionários retardatários... Por outro lado, em direção à capital, os trens seguiam quase vazios; era praticamente impossível encontrar alguém que se dispusesse a trabalhar lá, não importa o quão elevado fosse o salário oferecido. Apenas de quando em quando chegavam à cidade condenada turistas excêntricos em busca de fortes emoções. Calcula-se que, desde o início do grande êxodo até 22 de junho, quando o funcionamento regular dos trens cessou, cerca de um milhão e meio de pessoas deixou a Cidade Estelar, ou seja, quase dois terços de toda a população, por meio das seis ferrovias.

Em virtude de seu espírito empreendedor, força de vontade e coragem nesses tempos difíceis, o presidente do Conselho Municipal, Horácio Deville, se consagrou nos anais da História. Em uma reunião emergencial em 5 de junho, o Conselho Municipal, em acordo com a Câmara e o Conselho de Diretores concedeu a Deville o título de Diretor e o poder ditador sobre a cidade, transferindo para ele o controle sobre o orçamento municipal, a Polícia Civil e outras instituições públicas municipais. Em seguida, os escritórios governamentais e os arquivos do governo foram transferidos da Cidade Estelar para o Porto Norte. O nome de Horácio Deville merece ser registrado em letras douradas entre os mais nobres da humanidade. Por

seis semanas, ele combateu a rampante anarquia na cidade. Ele foi bem-sucedido em reunir ao redor de si ajudantes igualmente dedicados e em manter a disciplina e obediência da polícia e dos agentes públicos, antes paralisados e dizimados pelo horror do desastre geral. Centenas de milhares de pessoas devem sua salvação à energia e eficiência de Deville. Ele tornou os últimos dias de outros milhares mais fáceis, dando-lhes a oportunidade de morrer com dignidade nos hospitais sob cuidados adequados, ao invés de serem massacrados pelas multidões enlouquecidas. Por fim, Deville deixou para a humanidade uma crônica da catástrofe, na forma dos informativos e precisos telegramas enviados por ele várias vezes ao dia da Cidade Estelar ao assento temporário do Poder Executivo no Porto Norte.

A primeira medida tomada por Deville no posto de Diretor foi uma tentativa de acalmar o ânimo perturbado da população. Foram publicados manifestos explicando que a transmissão de enfermidades mentais é facilitada pelo agitação psíquico e solicitando àqueles que se encontrassem saudáveis e equilibrados que acalmassem os fracos e nervosos. Nesse ínterim, Deville contatou a “Sociedade para combate da epidemia” e incumbiu seus membros da vigilância de teatros, reuniões, praças e ruas. Naqueles dias, raramente se passava uma hora sem que ao menos um caso fosse detectado em algum lugar. Aqui e ali, indivíduos ou grupos inteiros de infectados exibindo comportamento anormal eram avistados. A maior parte dos enfermos que compreendiam sua condição queria buscar ajuda. Mas, em virtude de sua psique perturbada, tal desejo se manifestava por meio de hostilidades contra quem quer que estivesse por perto. Os doentes, na realidade, gostariam de ir para casa ou para o hospital, mas, ao invés de fazê-lo, corriam aterrorizados para os subúrbios. Ocorria-lhes a ideia de pedir que alguém intercedesse por eles tenha ocorrido a alguns deles, mas, ao contrário, acabavam agarrando transeuntes pelo pescoço, estrangulando-os, espancando-os, chegando às vezes a feri-los com facas ou gravetos. Assim, todas as vezes que uma pessoa com “contradição” aparecia por perto, as multidões fugiam. Era em tais momentos que

membros da “Sociedade” vinham ao resgate. Enquanto uns capturavam o paciente, acalmavam-no e o conduziam ao hospital mais próximo, outros tentavam explicar à massa que não havia qualquer perigo, que aquilo tudo se tratava apenas de um infortúnio contra o qual todos deveriam dirigir seus melhores esforços.

Em teatros e reuniões, episódios súbitos da doença costumavam ter desfechos trágicos. Durante uma ópera, algumas centenas de espectadores, ao invés de expressarem seu deleite aos cantores, subiram ao palco e os cobriram de golpes. No Grande Teatro de Drama, um ator repentinamente adoecido, cujo personagem deveria se suicidar com um revólver, tentou atirar várias vezes sobre a plateia. A arma, evidentemente, não estava carregada, mas a tensão do momento acelerou o desenvolvimento da doença entre aqueles em que ela já estava latente. Em meio à desordem, o pânico natural foi intensificado pelos atos “contraditórios” dos loucos e dúzias de pessoas foram mortas. Mas o incidente mais grave de todos, sem dúvida, foi o ocorrido no Teatro dos Fogos de Artifício. Os agentes de polícia designados para a realização do protocolo de segurança contra incêndios, em um acesso da doença, atearam fogo ao palco e às cortinas. Ao menos duzentas pessoas pereceram no incêndio. A partir de então, Horácio Deville ordenou a interrupção de todas as apresentações teatrais e musicais na cidade.

A criminalidade configurava outra grande ameaça à população. Com o caos generalizado, salteadores encontraram amplo campo para o exercício de suas atividades. Especulava-se que alguns deles teriam vindo do exterior. Uns dissimulavam insanidade para continuarem impunes, outros nem mesmo consideravam necessário mascarar suas intenções. Sem medo, gangues de ladrões adentravam lojas abandonadas e subtraíam objetos de valor, invadiam apartamentos e demandavam ouro, abordavam transeuntes e lhes tomavam joias, relógios, anéis e pulseiras. Aos roubos se somava toda sorte de violência, principalmente contra as mulheres. O chefe da polícia enviou batalhões inteiros para combater o crime, mas os criminosos não se intimidaram a entrar em confrontos

abertos. Houve casos terríveis em que a “contradição” se misturava às batalhas, fazendo que tanto policiais, quanto bandidos voltassem as armas contra os seus. Inicialmente, os delinquentes apreendidos seriam expulsos da cidade por Deville. Mas um grupo doente de cidadãos os libertou e tomou os seus lugares nos camburões da polícia. Devido a tal incidente, o Diretor foi forçado a sentenciar à morte, no próprio local do crime, os assaltantes e estupradores detidos em flagrante. Assim, pela primeira vez em três séculos, a pena de morte foi restituída.

A partir de junho, a cidade começou a sofrer com a falta de insumos básicos, como medicamentos. O abastecimento pelas ferrovias foi reduzido e a produção quase cessou por completo. Deville organizou padarias municipais e a distribuição de pão e carne a todos os residentes. Cantinas públicas modeladas nos padrões daquelas existentes nas fábricas foram abertas por toda a cidade. Entretanto, foi impossível encontrar mão-de-obra suficiente para operá-las. Os voluntários trabalhavam até a exaustão e seus números diminuía paulatinamente. Os crematórios ardiam sem parar, mas não eram capazes de dar vazão ao número de corpos nos necrotérios. Cadáveres podiam ser encontrados nas ruas e nos apartamentos. Havia cada vez menos pessoas para operar os serviços de comunicação, iluminação pública, água e saneamento. É impressionante como Deville administrou toda a crise. Ele sempre assistia a tudo, cuidava de tudo. Ao analisarmos sua correspondência, é fácil acreditar que ele não se permitia um único momento de descanso. Todos os sobreviventes concordam que seu gerenciamento da crise está acima de qualquer elogio.

Em meados daquele mês, a insuficiência de funcionários nas vias férreas começou a ser sentida. Não havia maquinistas ou condutores para servir os trens. No dia 17, ocorreu o primeiro acidente na linha sudeste. Em um acesso da doença, o maquinista lançou o veículo contra uma geleira. Quase todos os tripulantes foram ou mortos ou mutilados. As notícias chegaram como um trovão à cidade com o próximo trem. Em seguida, foi enviado um trem sanitário que trouxe os cadáveres e

os corpos mutilados, meio mortos, dos sobreviventes. Ao anoitecer daquele dia, uma colisão similar na primeira linha foi reportada. As duas ferrovias que conectavam a cidade ao resto do mundo estavam então danificadas. Destacamentos foram enviados tanto da capital quanto do porto norte para reparar os trilhos, mas durante o inverno o trabalho é praticamente inviável naquele lugar. As esperanças de uma rápida restauração do tráfego tiveram de ser abandonadas.

Essas duas tragédias apenas ditaram os padrões das seguintes. A ansiedade dos maquinistas era proporcional à probabilidade de repetirem os atos de seus antecessores em um ataque doentio. Justamente por temerem destruir os trens, acabavam destruindo-os. Entre os dias 18 e 22 de junho, sete trens lotados se acidentaram. Milhares de pessoas morreram em decorrência de ferimentos ou de fome nas planícies nevadas. Apenas alguns tiveram forças para retornar à cidade. Agora, as seis ferrovias principais estavam danificadas. Antes disso, a comunicação com os dirigíveis também fora perdida. Um deles foi destroçado por uma multidão ressentida com o fato de que apenas os ricos possuíam os meios para arcar com o valor das passagens e utilizá-los para sair da cidade. Todos os demais dirigíveis, um após outro, sofreram quedas, provavelmente por causas semelhantes às das catástrofes ferroviárias. A partir de então, a população da cidade, que naquele ponto era de cerca de seiscentos mil habitantes, podia contar apenas com o telégrafo para se comunicar com o resto do mundo.

No dia 24, os serviços de metrô foram interrompidos em virtude da falta de funcionários. Dois dias depois, os serviços telefônicos foram descontinuados. No dia 27, todas as farmácias, exceto a central, foram fechadas. Em 1º de julho, o Diretor expediu um decreto comandando que todos os residentes se realocassem para a área central da cidade, esvaziando as periferias, de forma a facilitar a manutenção da ordem e a distribuição de recursos e auxílio médico. As pessoas deixavam seus apartamentos e se estabeleciam nos alheios. O conceito de propriedade privada desapareceu. Ninguém se ressentia em abandonar o que era seu e não era estranho que alguém

buscasse refúgio em um lar que não lhe pertencia. Mesmo em tais circunstâncias, ainda havia ladrões e saqueadores, cuja humanidade não temos escolha senão questionar. Eles continuaram roubando e, atualmente, encontra-se verdadeiros tesouros em ouro e joias, jazendo nas casas abandonadas, ao lado dos cadáveres meio apodrecidos dos saqueadores.

É admirável que, apesar de toda a mortandade, a vida conservava sua forma anterior. Alguns comerciantes mantinham suas lojas em funcionamento e vendiam mercadorias tais como doces, flores, livros e armas por valores, por alguma razão, absurdos... Os compradores, sem arrependimentos, despendiam o ouro desnecessário nesses bens, e os avaros vendedores rapidamente escondiam tais riquezas, não se sabe para quê. Ainda havia antros secretos, onde era possível jogar cartas, beber vinho e desfrutar de todo tipo de torpeza. Eram os lugares para os quais pessoas infelizes fugiam de sua terrível realidade. Ali, misturavam-se doentes e saudáveis e não há qualquer registro das cenas horripilantes que se passavam naqueles lugares. Dois ou três jornais ainda tentavam preservar a importância da palavra escrita em meio ao pandemônio. Hoje em dia, esses jornais são vendidos a um preço de dez a doze vezes mais do que valiam à época de sua publicação, e, em breve, deverão se tornar grandes raridades bibliográficas. Naquelas colunas de texto, redigidas por datilógrafos meio alucinados em meio à loucura dominante, há uma reflexão viva e terrível sobre os infortúnios daquela cidade infeliz. Havia repórteres que cobriam os “incidentes urbanos”, escritores que acaloradamente discutiam o estado das coisas, e até folhetinistas, que tentavam divertir o público em tempos de tragédia. No entanto, a chegada de telegramas repletos de relatos sobre a vida saudável no exterior deveria encher de desespero as almas dos leitores da Cidade Estelar, fadados à morte.

Foram realizadas algumas tentativas desesperadas de fuga. No começo de julho, uma grande multidão de homens, mulheres e crianças, comandada por um certo John Dew, decidiu partir a pé da cidade até o povoado mais próximo – Londontown. Deville logo percebeu o desvario da empreitada, mas não foi capaz de impedi-los e acabou ele mesmo providenciando

roupas quentes e alimentos para a marcha. Todos, um grupo de cerca de duas mil pessoas, perderam-se e pereceram nas planícies nevadas, em meio à densa noite polar, que só veria o amanhecer dentro de seis meses. Um certo Whiting começou a advogar por uma solução distinta, mais heroica: o extermínio de todos os doentes. Ele estava certo de que isso deteria o avanço da epidemia. Angariou muitos seguidores; naqueles tempos sombrios, mesmo as mais insanas e desumanas propostas, encontravam aderentes, contanto que prometessem uma saída. Whiting e seus seguidores varreram toda a cidade, arrombando lares e matando os doentes. Realizavam massacres nos hospitais, executando até mesmo aqueles que estavam meramente sob suspeita de doença. Loucos e bandidos se juntaram a esse grupo de homicidas ideológicos. Toda a cidade se transformou num campo de batalha. Horácio Deville organizou uma força militar e, com seu espírito, os encorajou e lançou-se pessoalmente à luta contra os seguidores de Whiting. A situação se prolongou por vários dias. Muitos caíram em ambos os lados. Finalmente, o próprio Whiting foi capturado e logo foi diagnosticado com a *Mania contradicens* em seu estágio final. Ao invés de ser encaminhado à execução, foi conduzido a um hospital, onde morreu pouco tempo depois.

Em 8 de julho, a cidade foi atingida pela mais grave das catástrofes. Os operadores da usina central de energia destruíram todo o maquinário. O fornecimento de energia elétrica foi interrompido e toda a cidade, todas as ruas e todas as habitações privadas foram mergulhadas em escuridão absoluta. Já que não se fazia uso de nenhuma outra fonte de energia além da eletricidade, os moradores se viram em uma situação de completo desamparo, sem poder contar com iluminação ou calefação. Deville previra tal perigo e havia preparado de antemão um estoque de tochas e combustível. Fogueiras foram acesas por toda a cidade. Tochas foram distribuídas aos habitantes aos milhares. Mas essas luzes tímidas eram insuficientes para iluminar as gigantescas avenidas, que se estendiam por dezenas de quilômetros, ou os altos edifícios de trinta andares. Sob o manto das trevas, os últimos resquícios de ordem

desapareceram. Terror e loucura finalmente se apossaram das almas. Era impossível distinguir os saudáveis dos doentes. Iniciou-se uma terrível orgia dos desesperados.

Com tremenda rapidez, revelou-se em todos o declínio do senso moral. O casco delicado e milenar da cultura se rompeu, revelando o homem-besta ocultado por ela, nu e selvagem, como quando ainda rondava a terra virgem. Todas as noções de certo e errado desapareceram, restou apenas a lei do mais forte. Para as mulheres, a única norma era a da sede pelo prazer. Mesmo as mães mais recatadas passaram a se comportar como prostitutas, passando deliberadamente de mão em mão e a falar a língua dos bordéis. Moças corriam pelas ruas, convidando aqueles que desejavam tomar vantagem de sua inocência. Elas levavam os escolhidos ao quarto mais próximo e a eles se entregavam em camas desconhecidas. Bêbados se refestelavam nas adegas abandonadas, sem se deixar intimidar pelos cadáveres putrefatos a sua volta. Tudo isso era agravado pelos constantes surtos da doença. Triste era a situação das crianças, abandonadas à própria sorte pelos pais. Algumas eram estupradas por vis libertinos, outras, torturadas por adeptos do sadismo, cujo número havia crescido de súbito. Elas morriam de fome em seus berços, em vergonha e sofrimento após serem violentadas; eram mortas acidental e propositadamente. Há até mesmo rumores de monstros que capturavam crianças para satisfazer seus instintos canibais recém despertos.

No período final da tragédia, Horácio Deville não foi capaz, é claro, de ajudar toda a população. Ele organizou um abrigo para todos os que conservaram sua razão no prédio da Prefeitura. Barricadas foram erguidas nas entradas do edifício que se encontravam sob guarda constante. Havia comida e água suficientes para sustentar três mil pessoas por quarenta dias, mas apenas pouco mais da metade desse número veio a se refugiar ali. Infelizmente, a maioria não tomou conhecimento do abrigo de Deville e, então, permaneceu escondida em suas casas. Muitas dessas pessoas não ousaram sair às ruas até o fim, e, hoje, encontram-se em alguns apartamentos os restos mortais

daqueles que morreram de fome em seu isolamento. É admirável o quão reduzido foi o número de casos de “contradição” entre as pessoas que se trancaram na Prefeitura. Deville foi capaz de manter a disciplina em sua pequena comunidade. Até o último dia, ele manteve registros de tudo o que aconteceu, e estes registros, em conjunto com seus telegramas, são as mais fiáveis fontes de informação a respeito da tragédia. Os diários foram encontrados em um armário secreto na prefeitura, no qual outros documentos particularmente valiosos foram guardados. O último registro é datado de 20 de julho. Deville relata que uma multidão ensandecida tentava tomar a Prefeitura e que foi necessário repelir o ataque com uma saraivada de balas. “Não sei pelo que espero”, escreveu Deville. “A ajuda não chegará até a primavera. É impossível sobreviver até lá com os recursos que tenho à minha disposição. Mas cumprirei meu dever até o fim.” Foram estas as suas últimas palavras. Nobres palavras!

Especula-se que a multidão tenha tomado a Prefeitura em 21 de julho e que seus defensores foram mortos ou dispersaram-se. O corpo de Deville ainda não foi encontrado. Não temos nenhuma informação confiável acerca dos acontecimentos posteriores. Devido ao estado em que a cidade foi encontrada, imagina-se que a anarquia atingiu seus limites finais. Imagina-se as ruas escuras iluminadas por fogueiras rudimentares acesas sobre móveis e livros. Obtinha-se fogo batendo pedra contra ferro. Multidões de loucos e ébrios se divertiam de forma selvagem ao redor delas. A taça comunal rodava entre eles. Tanto homens, quanto mulheres bebiam. As mais terríveis e lascivas cenas provavelmente foram testemunhadas. Certos sentimentos obscuros e atavísticos devem ter sido revividos nas almas dos moradores da cidade seminus, sujos e desgrehados: eles dançavam as danças de antepassados distantes, contemporâneos dos ursos das cavernas, e cantavam as mesmas canções selvagens que hordas teriam cantado outrora, enquanto atacavam mamutes com seus machados de pedra. Os cantos, as falas incoerentes, o riso imbecil, tudo isso se mesclava aos gritos dos doentes, que haviam perdido a habilidade de expressar suas ilusões com palavras, e aos gemidos dos moribundos, que

convulsionavam ali mesmo, em meio aos corpos em decomposição. Às vezes, a dança era substituída por brigas – por um barril de vinho, por uma bela mulher –, às vezes por nenhum motivo, apenas por conta de um acesso de loucura que os impelia a atos insensatos e contraditórios. Não havia para onde correr: as mesmas cenas de terror, as mesmas orgias, as mesmas lutas, as mesmas elações brutais, a mesma malícia brutal estavam presentes em todos os lugares. E a escuridão era ainda mais atemorizante e insuportável à mente perturbada.

Nesses dias, a Cidade Estelar se tornou uma imensa caixa preta, onde foram trancafiados ainda vivos alguns milhares de criaturas humanoídes, envoltos pelo fedor de centenas de milhares de cadáveres em decomposição e sem entender a gravidade de sua situação. Era a cidade dos insanos, um gigantesco manicômio, a maior e mais repugnante confusão que esta Terra já viu. Aqueles maníacos exterminavam uns aos outros, esfaqueando-se com adagas, mordendo suas gargantas, morrendo de loucura e de terror, de fome e de todas as doenças que imperavam no ar infectado.

Não é preciso dizer que o governo da República não foi um espectador indiferente do cruel desastre que caiu sobre a capital. Contudo, quaisquer esperanças de prestação de auxílio que eles pudessem nutrir foram rapidamente abandonadas. Médicos, enfermeiras, unidades militares e toda a sorte de funcionários se recusaram de forma decidida a servir na Cidade Estelar. Com o colapso do sistema de ferrovias e dirigíveis, além das adversidades climáticas locais, chegar à cidade passou a ser inviável. Ademais, toda a atenção das autoridades se voltou para os outros casos de “contradição” que começaram a aparecer em outros centros urbanos. Em alguns desses distritos, a doença também ameaçava se tornar uma epidemia e o pânico generalizado que ali se desencadeou lembrava o ocorrido na capital. Isso iniciou uma emigração em massa por todos os assentamentos da República. O trabalho nas fábricas parou. Entretanto, graças à tomada de medidas decisivas no tempo certo, o avanço da peste foi detido e em lugar algum a situação tomou as mesmas proporções da tragédia da Cidade Estelar.

Como se sabe, o mundo todo acompanhou as desventuras do jovem país com respiração suspensa. No começo, quando ainda não se sabia a dimensão que o desastre viria a tomar, a curiosidade era o sentimento dominante. Os principais jornais estrangeiros (incluindo este *Boletim Noturno do Norte Europeu*) enviaram correspondentes especiais à Cidade Estelar para cobrir o desenrolar da epidemia. Muitos desses bravos guerreiros se tornaram vítimas de seu comprometimento profissional. Quando as notícias tomaram um rumo alarmante, os governos e sociedades privadas de diversos países ofereceram seu auxílio à República. Alguns enviaram tropas e médicos, outros, doações. Contudo, os eventos escalaram com tamanha velocidade que a maior parte dessas iniciativas não pode se concretizar. Com a interrupção da comunicação ferroviária, os telegramas do Diretor eram a única fonte de informação disponível. Eles eram imediatamente distribuídos em milhões de cópias a todos os cantos do planeta. Mesmo após o colapso da rede elétrica, o telégrafo ainda funcionou por alguns dias, já que a estação contava com geradores recentemente carregados. Não se sabe a razão exata pela qual a comunicação telegráfica cessou, talvez os equipamentos estivessem danificados. A última correspondência de Deville foi datada de 27 de junho. A partir de então, o restante do planeta passou um mês e meio sem ter notícias da capital da República.

Em julho, várias tentativas de se reestabelecer a conexão aérea à Cidade Estelar foram feitas: novos dirigíveis e aeroplanos foram enviados à República. Por algum tempo, todas elas estavam fadadas ao fracasso. Enfim, o aeronauta Thomas Billy conseguiu sobrevoar a desafortunada cidade. Ele resgatou duas pessoas de um telhado, já há tempos privadas de razão, meio mortas de fome e frio. Por detrás das hélices, Billy pôde ver que as ruas estavam mergulhadas nas mais profundas trevas e ouviu os gritos selvagens que denunciavam a vida subsistente na cidade. Ele não ousou adentrá-la. No final de agosto, foi possível restaurar uma das linhas de trem, que ia até a estação de Lissis, situada a cento e cinco quilômetros da cidade. Um destacamento de homens bem armados e munidos de alimentos e equipamentos para a prestação de primeiros

socorros penetrou a cidade pelo portão noroeste. Entretanto, o terrível fedor não permitiu que avançassem além dos primeiros quarteirões. Foi necessário entrar aos poucos, coletando os cadáveres e se utilizando de meios artificiais de purificação do ar. As pessoas encontradas ali se comportavam como animais selvagens e tiveram de ser capturadas à força. Em meados de setembro, enfim, foi reestabelecida uma comunicação estável com a Cidade Estelar e iniciada sua reconstrução.

No presente momento, os cadáveres já foram removidos da maior parte da cidade. A luz elétrica e aquecimento foram reestabelecidos, com exceção do bairro americano. Diz-se que lá não resta ser vivente algum. Cerca de dez mil pessoas foram resgatadas no total, mas a maioria delas não pode ser curada de suas perturbações mentais. Os pacientes em recuperação relutam em contar suas experiências. Ademais, suas histórias são repletas de contradições e frequentemente não encontram lastro documental. Em vários lugares, encontrou-se jornais publicados localmente por toda a cidade até o final de julho. O último deles, saído em 22 de julho, comunicava o falecimento de Deville e clamava pelo reestabelecimento do abrigo na Prefeitura. Foi encontrada ainda uma folha referente ao mês de agosto, mas o seu conteúdo é tal que o seu autor (pelo visto também o responsável pela impressão desse delírio) deve ser reconhecido como decididamente insano. O diário de Deville descoberto na Prefeitura, por sua vez, apresentou uma crônica consistente das três semanas entre 28 de junho e 20 de julho. O terrível cenário encontrado nas ruas e nas casas dava indícios detalhados do caos que imperara na cidade até pouco tempo atrás. Havia corpos mutilados por toda parte: pessoas mortas por inanição, pessoas estranguladas e torturadas, pessoas assassinadas em acessos de loucura, corpos meio devorados. Corpos eram encontrados nos lugares mais inesperados: em túneis de metrô, nos esgotos, em toda sorte de depósito, em caldeiras; em seu desespero, os moradores buscavam refúgio em qualquer lugar. O interior de quase todas as habitações foi destruído, e os bens que não eram úteis aos ladrões foram escondidos em quartos secretos subterrâneos. S e m dúvidas, levará alguns meses para que a Cidade Estelar volte

a ser habitável. Ainda agora, ela, que pode abrigar até três milhões de habitantes, encontra-se praticamente deserta, salvo por cerca de trinta mil trabalhadores ocupados da limpeza das ruas e dos edifícios. Alguns antigos habitantes foram resgatar os corpos de seus entes queridos e os resquícios de sua propriedade destruída e saqueada. Também chegaram diversos turistas, atraídos pelo macabro espetáculo da urbe devastada. Aproveitando a demanda, dois empresários já abriram hotéis e seus negócios são prósperos. Em breve, um *café-chantant* será inaugurado. Sua trupe já foi contratada.

Por sua vez, o *Boletim Noturno do Norte Europeu* envia à cidade um novo correspondente, o senhor Andrew Ewald, e espera manter seus leitores atualizados com as mais novas descobertas a respeito da malfadada capital da República do Cruzeiro do Sul.