

rUS

REVISTA
DE LITERATURA
E CULTURA
RUSSA



Dossiê

Poesia Russa

Maio de 2023
Vol. 14 Número 24
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
Organizadora do dossiê: Letícia Mei, Universidade de São Paulo

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
Ekaterina Volkova Américo, Universidade Federal Fluminense, 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, Moskvovski Gosudarstvieni 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 Mikhailovitch Tolmatchoff, Moskvovski Gosudarstvieni
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:

Universidade de São Paulo: Alexandre Hasegawa, Ana Novi, Carlos Alberto Shimote Martins, Cecília Rosas, Daniela Mountian, Daniela Terehoff, Elena Vasilevich, Euro de Barros Couto Junior, Fabiola Bastos Notari, Flavia Cristina Aparecida Silva, Henrique Canary Rodrigues, Ivan Francisco Marques, Lucas Ricardo Simone, Maria Glushkova, Marina Darmaros, Rafael Frate, Sheila Vieira de Camargo Grilo, Suely Corvacho, Valteir Vaz. / Universidade Federal do Rio de Janeiro: Diego Leite de Oliveira, Elitza Lúbenova Bacharova, Priscila Nascimento Marques, Sonia Branco, Universidade de Brasília: João Vianney Cavalocanti Nuto, Cristina Dunaeva. / Universidade Estadual de Campinas: Erivoneide Barros. / Universidade Federal da Bahia: Rodrigo Alves do Nascimento. / Universidade Paulista: Andrea de Barros. / Universidade Federal de São Paulo: Virgínio Martins Gouveia. / Universidade Federal de Ouro Preto: Artur Costrino. / Universidade de Buenos Aires: Eugenio Lopez Arriazu. / University of Lübeck: Jordi Morillas. / Moskvovski Gosudarstvieni Institut Mejdunaródnikh Otnochiénnii: Yulia Mikaelyan.

ISSN: 2317-4765



REVISTA
DE LITERATURA
E CULTURA
RUSSA

Maio de 2023

Volume 14 Número 24

Índice

Resenha, Traduções e Entrevista

Dossiê: Poesia Russa

Editorial Fatima Bianchi	9
Apresentação Letícia Mei e Mário Ramos	10
1. La poétique de Vasyl Stus Georges Nivat	14
2. O estabelecimento das formas poéticas na Rússia: as experiências de Trediakóvski, Kantemir e Lomonósov Rafael Frate	21
3. Penhascos e Abismos: a representação do mar em A Tempestade de Aleksandr Púchkin Karina Vilela Vilara	41
4. Água, cimento e brita: um Maiakóvski de concreto Rafael Bonavina	64
5. Iessiênin de frente para trás André Nogueira	84
6. Recortes da vida em versos: 'Villebois e outras coisas', alguns versos de Evguéni V. Kharitónov Yuri Martins de Oliveira	106
7. Uma nova tradução de <i>Evguiêni Oniéguin</i> Gabriella de Oliveira Silva	126
8. Vladímir S. Solovióv: poemas Aurora F. Bernardini	151
9. Serguei Iessiênin, primeiros poemas André Nogueira	163
10. <i>As Estações</i> , de Tchaikóvski Aleksander Zhebit	174
11. <i>Entrevista com Viatchesláv Kupriyánov</i> Liubóv Beriózkina	214

artigos temática livre

- | | |
|--|-----|
| 12. A vida como texto: Lótman numa casca de noz Igor Pilshchikov | 256 |
| 13. Estéticas de la identidad: Yuri Lotman y la cultura masiva Ariel Gómez Ponce | 292 |
| 14. Traducir el resplandor: redes de significantes subyacentes en “La avenida Nevski” y aspectos de traducción Marina Berri | 312 |
| 15. A natureza do cômico na literatura pós-moderna russa: um olhar a partir da obra de Venedíkt Eroféiev Valéria Oleshkevich | 330 |
| 16. Niétotchka, de Dostoiévski, e Júlia, de Aline Bei: existências dolorosas e construções inacabadas à luz da psicanálise Fernando Guimarães Saves | 350 |
| 17. Para uma semiótica do olfato Débora dos Santos S. Rosa | 370 |



REVISTA DE LITERATURA E CULTURA RUSSA

Editorial

Vol. 14 No.24

Autor: Fatima Bianchi
Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil
Edição: RUS, Vol. 14. Nº 24
Publicação: Maio de 2022

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2023.212320>

BIANCHI, Fatima.
Editorial.

RUS, São Paulo, v. 14, n. 24, pp. 10-12, 2023



Apresentar ao nosso leitor mais esta edição, Nº 24 (V. 14) da RUS – Revista de Literatura e Cultura Russa, com materiais tão diversificados, que oferecem uma amostra exemplar dos temas cobertos pela russística no Brasil, e também por pesquisas desenvolvidas no exterior, constitui um motivo de grande satisfação para a área de Russo da Universidade de São Paulo.

Em primeiro lugar, este número da RUS apresenta o Dossiê “Poesia russa”, organizado por Letícia Mei – doutora em Literatura e Cultura Russa pela Universidade de São Paulo e vencedora do Prêmio Jabuti com sua tradução de “Sobre isto”, de Vladimir Maiakóvski – com a colaboração de Mário Ramos – professor de Literatura Russa da USP –, a quem a equipe editorial vivamente agradece. A atualidade da abordagem dos textos publicados no Dossiê, que conta com seis artigos, três traduções, uma resenha e uma entrevista que abarcam um amplo arco temporal da produção lírica russa sob seus mais variados e complexos aspectos, poderá ser conferida pelo leitor em sua *Apresentação*.

Neste número o leitor encontrará também, na seção de contribuições com temática livre, seis artigos sobre literatura e cultura russa. Dois dos textos desta seção dão continuidade ao Dossiê “Lotman pelas fronteiras: matizes de pensador renascentista”, publicado na edição anterior (V. 14, Nº 24) da RUS. Entre eles está o artigo “A vida como texto: Lotman numa casca de noz”, de Igor Pilshchikov, professor da University of California, Los Angeles. Em sua contribuição a este número da

RUS, o autor fornece uma visão geral da biografia intelectual de Iúri Lotman, abordando as suas contribuições como historiador da literatura russa e teórico literário, como fundador da Escola de Semiótica Tártu-Moscú, como estudioso da vida e obra de Púchkin, como teórico da biografia literária, semiótico e teórico cultural e iluminista.

Em seguida passamos para o texto “Estéticas de la identidad: Yuri Lotman y la cultura masiva”, de Ariel Gómez Ponce, docente da Universidad Nacional de Córdoba, que apresenta algumas premissas a partir das quais se pode mergulhar na ideia de cultura de massas desenvolvida por Iúri Lotman. O autor do artigo procura recuperar a noção de “estética da identidade”, concebida desde cedo por Lotman para descrever o funcionamento de textos de orientação canônica que tendem a ser interpretados com desdém por exibirem o uso regulado de lugares-comuns e clichês.

Em seu artigo “Traducir el resplandor: redes de significantes subyacentes en *La avenida Nevski*” y aspectos de traducción”, Marina Berri, numa contribuição aos estudos de tradução baseados na semântica lexical, partindo das noções de sentido conceitual e sentido associativo, analisa duas redes de significantes subjacentes estabelecidas em torno das noções de “luz” e “etéreo” no conto *A avenida Nevski*, de Nikolai Gógol, e a sua relação com o ilusório e a ação do diabo.

No artigo “A natureza do cômico na literatura pós-moderna russa: um olhar a partir da obra de Venedíkt Eroféiev”, *Valéria Oleshkevich*, professora da St. Petersburg State University of Industrial Technologies and Design, discute a combinação entre o cômico e o trágico em três grandes obras de Eroféiev: “Notas de um psicopata”, “Moscou – Petuchki” e “Noite de Walpurgis, ou Passos do Comandante”. A autora observa que o cômico e o trágico coexistem na obra do escritor sob o princípio da ambivalência, sendo o cômico um elemento externo, manifestado na linguagem e na construção do discurso, enquanto o trágico se revela em sua obra no plano da fábula.

No artigo seguinte, “Niétotchka, de Dostoiévski, e Júlia, de Aline Bei: existências dolorosas e construções inacabadas à luz da psicanálise”, Fernando Guimarães Saves, da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, compara as

obras *Niétotchka Niezvânov*, de Dostoiévski, e *Pequena Coreografia do Adeus*, de Aline Bei, na tentativa de demarcar um terreno no qual as similaridades e as diferenças entre eles possam ser identificadas e alinhavadas à luz do conhecimento freudiano.

E, para fechar esta edição, oferecemos o texto “Para uma semiótica do olfato”, de Débora dos Santos S. Rosa, que busca fazer um inventário do impacto do olfato nas suas relações com o sujeito e a cultura.

Boa leitura!

Fátima Bianchi*

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



REVISTA DE LITERATURA E CULTURA RUSSA

Dossiê “Poesia Russa”

Dossier “Russian Poetry”

Autores: Letícia Mei e Mário Ramos
Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil
Edição: RUS, Vol. 14. Nº 24
Publicação: Maio de 2023

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2023.212324>

MEI, Letícia; RAMOS, Mário
Dossiê “Poesia Russa”.

RUS, São Paulo, v. 14, n. 24, pp. 14-19, 2023.



Dossiê:

Poesia Russa

Letícia Mei* e Mário Ramos** (org.)

* Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Letras Orientais, Doutora em Literatura e Cultura Russa. <https://orcid.org/0000-0002-9315-1857>; leticiamei@hotmail.com

** Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Letras Orientais, professor da área de Língua e Literatura Russa. <http://lattes.cnpq.br/9853239964038317>; <https://orcid.org/0000-0002-3277-9341>; mariofrancisco@usp.br

Dos poetas clássicos do século XVIII à diversidade da lírica contemporânea, sem deixar de necessariamente passar por Aleksánder Púchkin, que oferta uma dicção russa à poesia de sua língua, e ao mesmo tempo faz da poesia a grande voz da Rússia, não seria arriscado afirmar que poucas culturas valorizam tanto esse gênero, a ponto de torná-lo importante fonte de orgulho nacional, bem como razão de acalorados debates e meio de expressão para outros tantos. Quando Dostoiévski, o prosador, discursou sobre Púchkin à Sociedade dos Amantes das Letras Russas, colocando o autor como grande fenômeno profético do espírito russo, unidade e ponto culminante daquela cultura, era sobre o poeta Púchkin que ele falava. Em todos os momentos conturbados da história russa desde o início do século XIX a poesia sempre foi profundamente atuante, participativa, desde os enfrentamentos com a autocracia czarista de Púchkin e Lérmontov, ao engajamento (e posterior decepção) dos poetas de vanguarda no período revolucionário do início do século XX, com extensão à poesia sob ataque stalinista na União Soviética e, até mesmo, à poesia produzida nos

dias atuais, no conflituoso momento histórico russo. Citando o poeta russo Joseph Brodsky, “em certos períodos da história, somente a poesia é capaz de lidar com a realidade, ao condensá-la em algo que pode ser apreendido, em algo que, de outra maneira, não poderia ser retido pela mente”. Assim antes, assim hoje: ser poeta na Rússia é dádiva e castigo. Mas é, também, ser o portador da expressão máxima da identidade cultural russa.

Assim, dá-se entre nós a urgência de um dossiê cuja temática, ainda que ampla, seja a produção lírica russa, livre de escolas e de épocas ou autores. Intimamente ligada e essa identidade e à formação da língua literária russa, a poesia ainda tem um vasto campo de pesquisa e tradução a ser desbravado no Brasil. A terra de Dostoiévski e Tolstói legou-nos não somente o aclamado grande romance russo, mas também poetas cuja recepção já se encontra bem estabelecida em nosso país, a saber, Maiakóvski, Khlébnikov, Tsvetáeva, entre outros, graças ao precioso trabalho de tradutores como Aurora Bernardini, Augusto e Haroldo de Campos, Nelson Ascher, Boris Schnaiderman, para citar apenas alguns.

No âmbito acadêmico, há que se destacar ainda o trabalho de pesquisadores que têm se dedicado ao estudo e à divulgação de outros nomes do gênero, tais como Lomonósov, Púchkin e Lérmontov, além de alguns mais próximos no tempo, como, por exemplo, Kharitónov. O dossiê surgiu, pois, do desejo de ilustrar um pouco do que vem sendo estudado na área, bem como mostrar a variedade de linhas de pesquisa. Além da diversidade temática e do amplo arco temporal que os textos abarcam, neste número reunimos artigos, ensaios, traduções, uma resenha e uma entrevista, compondo um dossiê cuja variedade nos oferece uma boa amostra da poesia russa sob o olhar de pesquisadores brasileiros e de outras nacionalidades.

Abrimos este número com o artigo « La poétique de Vasyl Stus », de um dos maiores nomes da eslavística ocidental, Georges Nivat, que nos apresenta a trajetória do poeta ucraniano Vasyl Stus, ainda inédito em português no Brasil. Com base em uma abordagem crítica e biográfica, o artigo estabelece paralelos entre a produção poética de Stus e as vicissitudes que ele enfrentou nos tempos soviéticos. Sua lírica majoritariamente produzida nos campos de concentração eleva a

língua poética ucraniana ao nível daquela dos grandes poetas europeus. A contribuição de Georges Nivat torna-se provocativa, dando voz ao grande poeta ucraniano justamente neste momento de trágica crise histórica, em que a própria identidade ucraniana é colocada em xeque.

Em seguida, retornamos às bases de um debate fundamental para a poesia russa. O artigo “O estabelecimento das formas poéticas na Rússia: as experiências de Trediakóvski, Kantemir e Lomonósov”, de Rafael Frate, ajuda-nos a compreender o estabelecimento da forma poética da literatura russa moderna a partir de um panorama dos debates travados na primeira metade do século XVIII acerca do sistema métrico adotado pela poesia russa.

Em um dossiê dedicado à poesia russa, não poderia faltar aquele que recebeu o epíteto de “sol da literatura” e que pode ser considerado o criador de uma língua literária nacional: Aleksandr Púchkin. No artigo “Penhascos e Abismos: a representação do mar em *A Tempestade*, de Aleksandr Púchkin”, Karina Vilela Vilara analisa o poema “A Tempestade” (1825), já traduzido para o português, considerando o contexto de sua produção nos anos 1820 e sua recepção no Brasil. A partir deste poema de apenas doze versos, discutem-se importantes questões semânticas e estruturais da poética do autor, assim como as repercussões da figura do mar na obra do poeta russo.

Na sequência saltamos novamente, agora para o século XX, com o artigo “Água, cimento e brita: um Maiakóvski de concreto”, de Rafael Bonavina, que parte do amplo debate acerca das relações culturais Brasil-Rússia no século XX, para levantar a hipótese, por meio de documentos e estudo da fortuna crítica, da inserção tardia da obra de V. Maiakóvski nas elaborações teóricas e críticas do grupo Noigandres, notadamente de Augusto e Haroldo de Campos.

O poeta Iessiênin é objeto do ensaio “Iessiênin de frente para trás”, de André Nogueira, que nos propõe uma introdução ao seu projeto de tradução, partindo de uma perspectiva diferente da habitual: ao invés de se concentrar no suicídio como evento seminal para a compreensão da recepção da obra de Iessiênin, o autor busca nas origens camponesas do poeta russo o esteio para o seu trabalho tradutório. O ensaio constitui uma apresentação para as traduções comentadas que integram a seção “Traduções, entrevistas e resenhas” deste dossiê.

A seguir, o artigo “Recortes da vida em versos: ‘Villebois e outras coisas’, alguns versos de Evguêni V. Kharitónov”, de Yuri Martins de Oliveira, apresenta ao público outro poeta ainda pouco conhecido no Brasil. O artigo baseia-se na obra de inspiração autobiográfica “Villebois e outras coisas” (1973). O artigo articula-se em torno da tradução inédita de cinco poemas dos vinte e cinco que constituem a obra. Por meio dos versos de Kharitónov, é possível ter acesso a um imaginário e a uma poética reprimidos e praticamente apagados no regime soviético: a homossexualidade.

Na seção “Traduções, resenhas e entrevistas”, o dossiê traz um texto sobre um importante lançamento recente do mercado editorial brasileiro. “Uma nova tradução de *Evguiêni Oniéguin*”, de Gabriella de Oliveira Silva, faz uma leitura da tradução do célebre romance em versos de Púchkin, feita por Rubens Figueiredo. A seção de traduções apresenta a contribuição da renomada tradutora Aurora Bernardini, que traz ao leitor da *RUS* o poeta Vladímir Solovióv por meio de cinco poemas em traduções poéticas inéditas. Já Iessiênin retorna nas belas traduções poéticas de André Nogueira. Dos versos para a música, sem sair da poesia, a seção conta também com as traduções das epígrafes poéticas de diferentes autores russos que acompanham as doze peças de *As Estações*, de Tchaikóvski, vertidas por Aleksander Zhebit. O dossiê traz ainda uma entrevista com o poeta contemporâneo russo Viatchesláv Kupriyánov (1939), realizada em 2022 pela também poeta Liubóv Beriózkina e traduzida por Daniela Mountian, em que o escritor discorre sobre o desenvolvimento do verso livre (*verlibr*) na Rússia, a definição do gênero e a sua recepção no meio literário.

Numa passagem de sua obra em prosa *Viagem a Arzrum durante a campanha de 1829*, Púchkin comenta que buscar a inspiração sempre lhe parecera um capricho ridículo e absurdo, que ela deve, antes, encontrar o poeta. Sobre a importância do próprio gênero lírico, juntamos as palavras de Brodsky, novamente, às de Púchkin, referência declarada do poeta do século XX: “uma sociedade que não lê poemas se rebaixa a um nível de expressão que faz dela uma presa fácil para o demagogo ou o tirano. Para a sociedade, isto equivale ao esquecimento”. Esperamos, então, que este número da revista *Rus* inspire

pesquisadores, tradutores e leitores de poesia, e que a presente coletânea de trabalhos amplie ainda mais os debates com aqueles que já se dedicam aos estudos do gênero, ensejando futuros projetos. Por fim, agradecemos a todos os que contribuíram, por meio do trabalho coletivo e generoso, para a materialização deste dossiê: autores, corpo editorial e pareceristas.

Por fim, neste número dedicado à poesia, não poderíamos deixar de registrar os 130 anos do nascimento de Vladímir Maiakóvski, talvez o poeta russo mais conhecido no Brasil. Em sua magnitude, comemora-se ainda um duplo jubileu: os 100 anos da publicação daquela que ele mesmo – e diversos críticos renomados – consideraram sua obra-prima: o longo poema lírico *Sobre Isto* [Pro Eto]. Que as páginas deste dossiê dedicado à poesia sirvam também de homenagem à voz de todos os poetas que cantam a realidade a plenos pulmões.

Desejamos a todos inspiração, voz e boa leitura!



REVISTA DE LITERATURA E CULTURA RUSSA

La poétique de Vasyl Stus

The poetics of Vasyl Stus

Autor: Georges Nivat
Université de Genève, Genève, Suisse
Edição: RUS Vol. 14. Nº 24
Publicação: Maio de 2023
Recebido: 17/04/2023
Aceito: 23/05/2023

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2023.210674>

NIVAT, Georges.
La poétique de Vasyl Stus.
RUS, São Paulo, v. 14, n. 24, pp. 21-39, 2023.



La poétique de Vasyl Stus

Georges Nivat*

Résumé: L'article cherche à retracer la trajectoire de la vie et de l'œuvre du poète ukrainien Vasyl Stus, établissant des parallèles entre sa riche production poétique et les vicissitudes de sa vie en URSS, la dense érudition du poète, élevant la langue et la poésie ukrainiennes au niveau des grandes cultures et langues d'Europe.

Abstract: The article seeks to trace the trajectory of the life and work of the Ukrainian poet Vasyl Stus, establishing parallels between his rich poetic production and the vicissitudes of his life during the USSR. The dense erudition of the poet raises the Ukrainian language and poetry to the level of the great cultures and languages of Europe.

Resumo: O artigo procura traçar a trajetória da vida e obra do poeta ucraniano Vasyl Stus, estabelecendo paralelos entre a sua rica produção poética e as vicissitudes de sua vida em tempos da URSS. Sua lírica, em grande parte produzida como prisioneiro em campos de concentração, revela a densa erudição do poeta, alçando a língua e a poesia ucranianas ao nível das grandes culturas e línguas da Europa.

Mots-clés : Lyrique; Poésie ukrainienne; Étude poétique; Vasyl Stus

Keywords: Lyric; Ukrainian poetry; Poetic study; Vasyl Stus

Palavras-chave: Lírica; Poesia ucraniana; Estudo poético; Vasyl Stus

* Professeur émérite à l'Université de Genève. Auteur d'un grand nombre de livres, d'essais et d'articles sur la littérature, la culture, l'histoire et la pensée russes. Traducteur de plusieurs auteurs russes vers le français, parmi lesquels André Biély et Alexandre Soljenitsyne. L'auteur remercie Iouri Basilov (Saint-Petersbourg) et Nikita Krivochéine (Paris) pour leurs bons et amicaux conseils.
gnivat@icloud.com

Le *trakt*, qui va de Moscou en Sibérie a vu passer des centaines de milliers de bagnards, depuis l'archiprêtre Avvakoum jusqu'à Alexandre Soljenitsyne, il menait à la « maison morte » du bagne décrite à jamais par Dostoïevski. Le goulag succéda au bagne, le train au *trakt*, mais ne fut pas mieux : des mois enfermés dans des wagons à chevaux, sans contact avec l'extérieur, privés de l'ancienne compassion russe qui accompagnait les bagnards sur leur « long petit chemin ». Nombreux furent les nationalistes ukrainiens, polonais, baltes et bien d'autres encore à emprunter le *trakt* première ou seconde version. Parmi eux, en 1972, sous Brejnev déjà, un des grands poètes européens de la seconde moitié du XXème siècle, le poète ukrainien Vasyl Stus.

Stus était né le 6 janvier 1938 dans la région de Vinnytsia, en Ukraine occidentale, la veille de Noël (orthodoxe). Deux ans plus tard ses parents se déplacèrent d'ouest en est, au Donbass. Le père avait fait l'objet d'une dénonciation, et, de plus, la famine se rapprochait du bourg où il travaillait. Beaucoup d'autres Soviétiques ne durent leur salut qu'à ces déplacements gigantesques, vers les nouvelles régions industrielles. L'appel de main d'œuvre était énorme, et fournissait un certain anonymat. L'enseignement à l'école était évidemment en russe, mais la mère du petit Vasyl lui chantait des chansons populaires ukrainiennes. C'était un écolier étonnamment doué, mais d'une famille suspecte. En 1954, il postula pour la

Faculté de Journalisme de Kiev, fut refusé, trouva une place à l'Institut pédagogique de Stalino (anciennement Iouzovka, aujourd'hui Donetsk). La ville industrielle jouissait, comme tous les recoins de l'immense URSS, d'un peu plus de liberté que les capitales. À la fin de 1961, après deux ans de service militaire, Stus y fit ses premières armes en littérature dans la revue « Ukraine littéraire ». Après un service littéraire de deux années, il revint à Donetsk, puis fut enfin admis à la préparation au doctorat à l'Université Chevtchenko de Kiev, la capitale dont il rêvait. Commencèrent des années d'apprentissage, et de compagnonnage avec d'autres jeunes poètes.

Mais Vasyl était de tempérament rebelle. En 1965, à la première kiévienne du film de Paradjanov *Les Ombres des ancêtres oubliés*, tourné dans les Carpathes ukrainiens, d'après un célèbre roman de Kotsioubinski, publié en 1910. Le roman et le film disaient l'amour d'un Roméo et d'une Juliette dans le contexte extraordinaire des Hutzules des Carpathes ukrainiens, qui, avec leurs habits brodés, leurs longs cors alpins pour communiquer d'un sommet à l'autre, leurs fêtes à demi-païennes, préservaient une liberté qui datait de leur résistance à l'empereur Trajan, et une fidélité à la tradition ancestrale qui étonne encore aujourd'hui. Le film de Paradjanov, *Les chevaux de feu*, était un chef-d'œuvre d'innovation visuelle, et un hymne à la liberté antique. Paradjanov allait bientôt être arrêté. Stus était allé dans les Carpates, chez les Hutzules, leur consacra un long et superbe poème. Le 5 septembre 1965, Ivan Dziouba, Pavlo Tytchyna et d'autres plus jeunes poètes, dont Stus, qui voulaient protester contre les répressions, décidèrent de profiter de la première du film dans la grande salle du cinéma « Ukraïna ». Sans rien préparer, on se confia à l'inspiration du moment. Ce furent Vasyl Stus et Viatcheslav Tchornovil¹ qui interrompirent la séance et demandèrent à ceux qui voulaient protester contre les arrestations de se lever. Très peu se levèrent. « Les mots de protestation dans la salle du cinéma Ukraïna tombèrent comme des cailloux dans un marécage », écrit Ivan Dzouba.

¹ On trouvera les souvenirs d'Ivan Dratch et de Viatcheslav Tchornovil dans le gros recueil *Vasyl' Stus, Poet i Gromadjany, Knyga spogadiv ta rozдумiv*, Kyiv, 2020.

Il n'y eu pas d'arrestations, mais de nombreuses convocations et interrogatoires des gens du « marécage ». Après quoi il était clair que Stus pouvait renoncer à une carrière académique, qui eût certainement été brillante, mais contraire à son caractère et son destin. Il continua d'écrire, en vivant de métiers comme ouvrier, pompier, chauffagiste – tout en composant ses premiers recueils poétiques *Arbres d'hiver*, *Joyeux cimetières*. En 1970, *Arbres d'hiver*, refusé à Kiev par la censure, parut en Belgique, dans un tirage minuscule. Mais confier un manuscrit au « tamizdat » était un crime aux yeux des autorités soviétiques, l'arrestation survint enfin au tout début de l'an 1972. Stus, et une poignée d'autres poètes « dissidents », fut arrêté, jugé pour activité antisoviétique, et envoyé au bagne pour cinq ans en Mordovie, où il retrouva Tchornovil, puis à Magadan. En janvier 1972, lors de sa première arrestation, il écrivit en prison, d'un seul jet, une série de poèmes plus tard publiés dans le recueil *Le temps de la création – Dichtungszeit*,² recueil dont le double titre renvoie à *Dichtung und Wahrheit*, et indique que Goethe est entré de plain-pied dans la création de Stus comme un coauteur. Les textes de la seconde partie du recueil sont des traductions plus ou moins réarrangées. Goethe est pour lui le poète de la sagesse. Avec Rilke et Pasternak il est dans la triade que Stus adore. En prison, au cachot, voyant le ciel par la muselière de la fenêtre, il se pense, ou plutôt se sait comme le poète pair de ces trois géants, un égal, un pair ukrainien de la poésie allemande et russe.

L'afflux de la poésie dans ce cahot n'est pas directement lié au cachot, il a dans le cachot la même mystérieuse impersonnalité, la même impartialité, que s'il surgissait en liberté dans une Ukraine bucolique rêvée. On en jugera par ce poème dont l'originalité tient à l'extrême impersonnalité apparente, avec un sous-sol lyrique qu'on peut dire clandestin. C'est cette sorte d'attelage contradictoire qui va sonner son empreinte à toute l'œuvre de la maturité. Mais il se trouve, si l'on peut dire, que cette empreinte se produit dans le cachot, la prison ou le camp. D'où cette poétique de la douleur et de la lucidité qui le hisse

² La seconde partie comporte des traductions de Goethe, en particulier.

au niveau d'un Celan, ou d'un Mandelstam. Ce poème, présent dans le recueil *Le temps de la création – Dichtungszeit*, nous donne la clé pour comprendre l'attelage lucidité-torture, poésie-prison, mais sans rien de la tonalité plaintive ou accusatoire que l'on attendrait.

Plus jamais ne t'entendre, te voir,
Ô toi, le noir violon !
Mais viennent les vers, viennent, viennent,
Comme sang hors du gosier
Odeur de rue des murailles,
Déjà à demi oubliée,
Comme une odeur de menthe. Du bien,
Dieu lui-même, le très cruel,
M'en a souhaité, en me donnant
Ce don maudit : versifier
A propre risque. Mais dans quel but ?
Pas moindre but en vue.
Pendant que l'âme se baignait
Dans un torrent joueur,
Imprudemment tu abandonnais
Les bons principes épistolaires :
Tous ces points, virgules, et tirets,
Le diable même en perd la tête.
De quoi avoir arrêt cardiaque,
Et une conscience en chicane.
L'âme, éclairée par le bien,
T'ordonne de te livrer au feu.
A ce don reçu tu as cédé
Ton simple droit de choisir
Ton chemin. Car ce n'était pas lui,
Mais toi, l'esclave. Pas histrion, mais
Haveur dans la mine. Sous les dalles
Du talent – pour jamais prisonnier.

26 janvier 1972

On le voit, déjà l'assurance est absolue d'être poète-né, et donc de vivre à jamais comme un enterré-vif, sous les dalles d'une vocation de poète qui est un tombeau. Vocation qui n'est pas celle d'un amuseur, d'un histrion, - comme on a souvent voulu voir la culture ukrainienne avec son guignol (*vertep*, pour lequel le père de Gogol écrivait de petites comédies), mais vocation de gnome au fond d'une mine, contraint à concasser et extraire le minerai poétique. André Biély, dans son poème « Premier Rendez-vous » (1916), avait déjà fait du poète un mineur de fond, armé du pic, et cherchant le filon de la bonne houille poétique.

Voilà Stus parti sur le *trakt* des bagnards, sur le « long petit chemin », et c'est là que son don poétique va affluer. D'abord la Mordovie avec son chapelet de camps, puis la Kolyma, à l'autre bout de la Sibérie, « chantée » par Varlam Chalamov, avec ses mélèzes et ses mines de sel, ses bourreaux, ses truands, ses victimes vendues à l'encan... Les *Récits de la Kolyma*, grand rival de *l'Archipel du goulag* d'Alexandre Soljénitsyne, n'ont rien de commun avec *Palimpsestes*, le recueil de Stus commencé durant son premier séjour au goulag. Et qui a inventé en quelque sorte le paysage kolymien. Ayant purgé sa peine, Stus revint à Kiev en 1979, et redevint ouvrier dans une fonderie. Il était désormais reconnu par beaucoup comme le poète le plus doué de sa génération, mais il fit à nouveau acte de dissidence, prit la tête du Groupe ukrainien d'Helsinki, fondé en 1976. Tous furent arrêtés, incarcérés ou internés dans des cliniques psychiatriques. Stus, condamné à une nouvelle peine de dix ans de travail forcé, fut envoyé au camp de Perm-36, dans l'Oural. Il n'arrêtait pas de composer de nouveaux vers, parfois mentalement, parfois inclus dans les lettres à Valia, son épouse. Lorsqu'on lui interdit d'envoyer des vers dans les lettres à sa femme, Stus entama une grève de la faim « indéfinie », et il en mourut le 5 septembre 1985.

Stus est à la fois poète et anthropologue de l'homme seul dans le tumulte du camp. L'impersonnalité de son lyrisme, clé de voûte de sa poésie, est fondée sur un soubassement de cultures, que le titre, au pluriel, de *Palimpsestes* indique à lui tout seul : un palimpseste est un parchemin qu'au Moyen-Âge on réutilise plusieurs fois, car il coûte cher. Le parchemin sur lequel Stus écrit, c'est la culture européenne, qu'elle soit allemande, russe, italienne, antique, et ukrainienne. Car, sans en avoir l'air, mais avec une conscience aiguë de son exploit, au fond de la geôle sibérienne, il hausse la langue et la poésie ukrainienne au niveau des grandes cultures et langues de l'Europe.

Stus fait entrer le paysage de la Kolyma dans la poésie européenne. Un paysage ras, trapu, passant d'un enfer glacé à un été explosif, avec ses senteur de thym, ses silhouettes de mélèzes, se ravins, son soleil estival énorme, comme un géant et un ogre sanguinaire.

Juin, il neige – sur le mont sans contour
Les gracieux mélèzes – ici et là, ici et là.
Et toi, dans ta boîte, dans ta boîte à l'étroit.
L'âme comme un chêne – tu n'attends plus rien.
Rampent les collines – comme ptérosaures,
Sphinges du Seigneur, énigmes de l'Être.
Mon Dieu, tu es trop généreux - tant d'effroi
Déversé en ma petite existence !
Mains gelées, cri asséché dans la gorge.
Immense chemin-serpent serpentant.
Bras de croix des mélèzes. Visages disparus.
Le barbelé ton bouclier, ton glaive.

Les sphinges sont placées au portail de cet enfer comme à l'entrée d'une gigantesque mastaba de gel et de neige aveuglante, unissant ce monde aveuglant et mortifère aux plus anciennes mythologies de l'outre-tombe. «Rampent les collines – comme ptérosaures, / Sphinges du Seigneur, énigmes de l'Être. » Un échanson noir présente à boire avant de passer

le Styx de la Kolyma dans ce petit poème qui note les infimes signes de printemps en terre gelée de « merzlota », quand un murmure d'eau provient d'un ruisseau souterrain qui apparaît dans la glace, mais cicatrise aussitôt.

Terre à jamais gelée qui marmotte,
Voici le printemps, friable et fantasque.
Ni ton âme ni ta liberté ne reviendront,
Car c'est une âme autre, une autre liberté.
Ce printemps d'ici – fange et dégel,
Patinoire sur le traîneau luisant.
Non, rien ici jamais ne dégèle.
Le gel de Kolyma hache et cogne.
Demain, le ruisseau va cicatriser,
Et ton âme restera engourdie.
Remplis la chope, toi l'échanson noir !
Tant que les ligaments n'ont pas séché

La poésie de Dante, dont *l'Inferno* et le *Purgatorio*, lus très probablement dans la traduction russe de Mikhaïl Lozinski republiée en 1966 à Moscou, ont évidemment laissé leurs marques dans l'enfer goulaguien de Stus. Ainsi un poème de *Palimpsestes*, construit sur une alternance de vers trochaïques de quatre pieds et d'un seul pied, structure fréquente chez le poète russe Alexandre Blok que connaissait à fond Stus, et qui génère une sorte de mélopée où chaque plainte longue génère comme un bref écho, nous retrouvons le chapitre XXXII de de *l'Inferno* sur l'enfer glacé du Cocyte, où les traîtres sont pris dans la glace : « Les ombres dolentes étaient dans la glace, / Claquant des dents comme font les cigognes. » Aussi bien Botticelli que Daumier ont donné des illustrations saisissantes de ces têtes émergeant d'un lac glacé où leurs corps sont pris, à moitié vifs.

Merzlota d'âmes compressées
À jamais.

Glaçons de larmes entassées
Mirages.
Laine de cœurs endurcis –
Tendresse.
Éclats du soleil aux buissons –
Piquants.

Le Cocyte et ses prisonniers de la glace éternelle est là, en filigrane, avec ses crocs piquants, et surtout ses larmes qui « se glacent dans les yeux, empêchant les suivantes de couler ». Ce monde du Cocyte, stusien rend fou les victimes, isolés en leur martyr insensé, en cette terre où seul « l'élan sauvage erre et pâit / en paix. ». La Kolyma est intimement liée à l'Ukraine par la nostalgie, par la fulgurance des souvenirs, par le souvenir d'un paradis bucolique petit-russien, magiquement relié à l'enfer des taupinières sibériennes (les *sopki*) et des glaces de la Kolyma. Parfois le désespoir né d'un sentiment d'abandon total abouti à de la haine, même pour la père-patrie. L'inouï entêtement de Vasyl Stus à refuser le moindre compromis avec le pouvoir l'isolait totalement de son peuple, et surtout de l'intelligentsia ukrainienne à laquelle il aurait pu s'agréger. Car en somme, l'Ukraine survivait, après même le Holodomor des années terribles de 1931-33. L'Ukraine l'oubliait, il était seul absolument. Ce qui fait que, çà et là, paradoxalement, apparaissent de fugaces rayons d'attachement à son lieu de supplice. Et le vecteur de six mille verstes qui sépare la patrie-marâtre (« Bienheureux pays natal, pays assassin ») et l'exil infernal semble même alors s'inverser. La Kolyma peut tout : geler l'âme, la réveiller, l'enrager, l'engourdir presque à mort, ou encore déployer de superbes couleurs aveuglantes, comme ensevelir dans un linceul blanc. La poésie de Vasyl Stus est bâtie sur l'*oxymoron*, celui de son âme, celui de son amour/refus de la patrie, celui de la Kolyma – terre extrême de vie et de mort.

Ce monde autour, qui me foudroie – c'est toi, Kolyma !
Ravins et gouffres, monts et taupinières.

Deviens fou ! fou d'attente, d'éclairs, de magie,
Magie de sorcier, ou crise de rage.

Cette douleur s'exprime par une opération poétique qui n'appartient qu'à Stus : le concret se fait abstrait, l'abstrait se fait concret. Par exemple voici la maison sans joie, privée de la moindre eau vive, où gèlent les âmes. Varlam Chalamov, dans un des *Récits de la Kolyma*, parle de l'âme humaine qui gèle plus vite que le crachat dans un gel de moins 40°. Dans un poème de Stus on entend les sourds gémissements de l'âme, comparée à des oiseaux privés de ciel et privés d'ailes, autrement dit, cette image fonctionne en allant du vivant et du concret au presque rien par soustraction, ablation grotesque : plus d'îles à l'oiseau, plus même de corps... Ici, comme en tant d'endroits, cette opération d'ablation d'une part du vivant s'inspire du monde infernal chez Dante, venu lui-même du monde infernal antique et en particulier du chant VI de *l'Énéide*. Les morts n'ont pas d'ombre, et seul Dante, vivant descendu au pays des morts - comme Énée à la recherche de son père -, projette une ombre. Ici, les geignements gèlent les âmes, hélant les morts sans les atteindre.

Ils vont voguant comme cent-siècles,
Leurs geignements gèlent les âmes,
Hélant les morts sans les atteindre,
Il ne leur reste que maudire !
Un chemin devant eux s'étire,
Abrupt, glissant, jusques au fond.
Voici que vient l'heure terrible
De la trompette aux cent gosiers.

Les augmentatifs formés avec l'étrange suffixe stusien « cent- » sont comme un signe de l'arrivée de l'Effroyable. On le retrouvera plusieurs fois chez Stus. Ici, il s'applique également à la Trompette aux-cent-gosiers, qui est évidemment celle de l'Apocalypse, ou encore, comme ailleurs, le *shofar* juif, la longue corne de bélier qui devait mettre en déroute l'ennemi, et dont Dieu lui-même a fait usage.

Bouillons d'orages incompris
Ce sont les noces des folies,
Ça crie, menace et avertit,
De loin, sans fin ça me surveille.
Pourquoi? quel but? Je n'en sais rien.
Trompette au gosier de miel gronde ;
Flot de bagnards, sans fin ni fond.
Chant du shofar. La nuit se lève.

Est-ce Dieu qui appelle avec cette corne au gosier de miel ? Est-ce que ce sont les bagnards-zeks qui sont appelés ? Leur flot sans fin ni fond est comme un immense troupeau où l'on ne distingue pas un visage. Le *visage* humain, la *Face* dont le philosophe Levinas a fait l'alpha et l'oméga de l'humanité, a disparu. Néanmoins la mémoire tiède peut encore, parfois « garder le chaud des paumes et faces » ; et les sourires anciens montent la garde autour du zek enterré dans la blancheur de Kolyma. Stus, isolé, souvent mis au cachot car il était un captif indomptable, n'a qu'une planche de salut : sa filiation avec l'Ukraine. La filiation est une relation dont Levinas a fait le cœur de sa pensée. Le fils existe indépendamment du père, et pourtant il est en partie le père. Le père ne peut dire qu'il a un fils, qu'il *possède* un fils, qu'il a *fabriqué* un fils. L'enchaînement du moi au soi aboutit à cette altérité unique, proche, la filiation. Pour Stus, au fond du cachot, il ressent cette relation avec l'Ukraine qui est à six mille kilomètres, et qui l'oublie, qui vit sans se soucier de son sacrifice.

Ô mon peuple, à toi j'irai, reviendrai,
Quand, par la mort, je reviendrai à vie
En ma face de douleur et bonté.
Moi, ton fils, je tomberai face à terre,
Et probe, plongerais en tes yeux probes.
Même mort, en ta fratrie, je reviendrai.

Non seulement on voit Jacob tombant face contre terre après la lutte avec l'ange, ou encore l'infinité des saints tombant face à terre sur les rocs anguleux et symboliques des icône russes, mais en plus l'image du fils unique de Stus, Dmytro, qu'il a finalement peu connu, essentiellement pendant les trois années séparant ses deux incarcérations. Stus l'aperçoit, par exemple, dans un cauchemar, où il retourne à la maison, sonne à la porte de ce paradis perdu, Dmytro, son fils lui ouvre, le cauchemar le réveille : « Notre fils a répondu. Ah, pouvoir crier ! mais / Donner de la voix, je n'en ai plus la force. » Pour le fils, adolescent, puis adulte, et aujourd'hui directeur du Musée Taras Chevtchenko, l'épreuve fut rude, et dans un texte récent, une préface à une nouvelle Anthologie intitulée *Aucune chaîne n'étouffera ton esprit*, le fils évoque le refus inflexible de tout compromis qu'opposait son père au pouvoir soviétique. Son père était seul, ou presque, à l'époque. « Je me rappelle, écrit le fils, à l'automne 1979 plusieurs de ses amis venaient le voir pour le dissuader de l'idée « provocatrice » de diriger le Groupe de Helsinki. – Vasy, tu comprends que ça signifie une arrestation inévitable. Tu es poète. Tu dois travailler, pas faire de la prison. Tu es un génie ! – Mais, toi tu es prêt à prendre la tête du groupe ? – Non, ça n'aurait pas de sens. – Alors, pourquoi es-tu venu ? » On peut dire que Vasy Stus se savait un génie, en souffrait, mais considérait ce don de poète comme une obligation morale immanquablement liée à la souffrance et à la mort. Le contexte de sa lutte était l'immense mosaïque de peuple de l'empire soviétique, où la culture ukrainienne passait avant tout pour folklorique, liée à l'art culinaire, aux petit pâtés, aux « galouchki », aux récits ukrainiens de Nicolas Gogol (écrits en russe). Stus le fils a sans doute vécu avec une part d'angoisse l'extrême entêtement de son père. Il explique cet extraordinaire duel d'un seul contre un pouvoir gigantesque par le souvenir des humiliations de ses parents, les grands-parents de Dmytro, pendant leur exil au Donbass. « Fidélité à la langue, aux aïeux, à leur conception du bien et du mal » sont, selon Dmytro Stus, le fondement de ce choix suicidaire. Et, sans nommer Camus, il attribue à son père cette pensée attribuée à Camus : « Entre la justice et ma mère, je choisirai ma mère ». Comme on sait, ce sont des pa-

roles rapportées par des journalistes dans une conversation qui eut lieu après la remise du Prix Nobel. En l'occurrence, il me semblerait plus juste d'estimer que Stus aurait, lui, plutôt dit : « Ma mère et la justice sont du même côté... »

Certes très présents, sa mère, sa femme Valia, et son fils Dmytro forment un triangle qui n'a rien ni de lyrique, ni d'élégiaque (ces deux muses sont absentes), mais font partie de cet espace-temps à la fois lointain et immédiat qui est le temps stusien, un temps qui évoque celui, presque olympien, de Hölderlin – la « source première », « le Père Archipel », où « pas une île ne se perd »),³ comme celui de l'Enfer de Dante, où « moi seul m'apprêtais à soutenir la guerre du long parcours et de la compassion. »⁴

Ô Seigneur Dieu ! j'ai telle angoisse,
Tel esseulement – sans limite ni fin.
J'ai perdu Mère-Patrie. L'œil à tâtons
Cherche le chemin entre les ravins.
C'est mon chemin. De retour. Ou pas.
C'est mon chemin, tant que la terre me porte.
Regarde-moi, femme, guette-moi, fils,
Ô mère, ne me maudis pas !
Me voici loin parti. Rage. Au hasard.
Me voici loin parti, fatigué de furie.
Les monts rosés sont ferrés de glace.
Au-dessus la noire tribu des corbeaux.
Le soir vient, aveugle. Le dessin des monts
Comme un décor découpé de carton.
C'est ton chemin, qu'il monte ou descende.
Te voilà loin parti. Parti loin. Parti.

³ Hölderlin, "L'Archipel", fragments.

⁴ Dante, *Inferno*, Chant II.

Le monde stusien est, comme celui des grandes œuvres immortelles, ouvert sur l'infini, et l'éternel, calendrier de la Création du monde, comme du proche Jour du Jugement dernier. Mais cette ouverture dantesque, est traduite en pièces courtes, trois ou quatre, ou cinq quatrains, parfois des vers libres, parfois un morceau de prose rythmée et grotesque. Car le grotesque, très présent dans l'héritage ukrainien avec *l'Énéide travestie*, a aussi sa part chez Stus, quoique Stus, dont la carrière fut brève, n'y recourt que dans quelques pièces, où par exemple il décrit le lavage nocturne du faux dieu soviétique, Lénine, sur la place du marché de Bessarabie, à Kiev.

Le plus souvent ses pièces poétiques sont des instantanés où l'univers est présent par un étrange troc entre réalités, comme dans ce distique : « La nuit rôde, tel un cheval entravé, / Par ravins et ravines, brèches et steppes. » La nuit et le cheval entravé ne font qu'un, au point que l'on croirait qu'il est en train de naître un demi-dieu, un centaure de la nuit. Ou encore « Le soir barbelé, comme un hérisson rampe », où le goulag et ses barbelés, pratiquent un troc de substance avec le hérisson prudent. Ailleurs les songes pendent par grappes de raisin, le rêve chuchote au rêve dans un monde à mi-Enfers et mi-Cieux des dieux et demi-dieux homériques. Ou encore un clair de lune emporte des survivants dans une arche voguant comme celle de Noé sur un monde englouti, et dont nul ne sait s'il sera recréé. Un typhon passe, « Être monstrueux sans tête », « tempête sculptée », « minerai de neige », où « le Sans-tête se dresse, sans langue ». Le cosmos brille et tinte dans la fente infime d'un ruisseau, « comme s'il enlaçait l'univers ». Et le poète, du moins le « tu » auquel il s'auto-adresse sans jamais le nommer n'a plus qu'à se faire petit, « se faire caillou ». « Sache attendre. Guette le solennel instant où / Tu te perdras toi-même. » Ce qui le rapproche de Boris Pasternak, dont il aimait passionnément la poésie, et on a l'impression que « Ma sœur la vie » de Pasternak, avec sa poétique de l'impersonnel vivant, renaît certes dans un autre monde, un monde aplati, boréal, mais où le vivant se fait caillou, le souffle se fait hérisson, non moins que dans *Ma sœur la vie* (« Il siérait aux étoiles de rire aux éclats, / Mais quel trou retiré que ce monde ».⁵

⁵ Boris Pasternak, *Ma sœur la vie*, « Définition de la poésie ».

Dans les Palimpsestes, non seulement le cosmos est toujours présent, le vivant se fait minéral, le minéral se fait vivant, autrement dit le réel et le surnaturel, celui des dieux comme celui des héros russes qui ont reçu le nom turco-mongol de leurs adversaires, « bogatyr », mais on sent la présence de plain-pied de toute la culture européenne. Et ce n'est pas un des moindres traits de son univers poétique qu'il y intègre l'univers russe tout autant que Goethe, Rilke (dont il a traduit les *Sonnets à Orphée*)⁶, que Homère ou même les Védas. En somme, ce lutteur seul, presque prisonnier du gel, au fond de son cachot, écrivant mentalement souvent, mettait la poésie ukrainienne au niveau de toute la poésie européenne, y compris la russe, celle de son adversaire. Le cabot du Méphisto de Goethe dans *Faust*, les ossements blancs des bylines anciennes collectées par les slavophiles russes au XIX^e siècle, *Ma Sœur la vie* de Pasternak, *l'Entretien avec Dante* de Mandelstam, ou les récits de J. D. Salinger affleurent dans son cosmos poétique à titre d'égaux. Sans parler bien sûr de son prédécesseur, Taras.

L'Ukraine, par la voix étouffée naguère, aujourd'hui étudiée dans les écoles, de Vasyl Stus répondait ainsi, d'avance, et pour toujours à ceux qui prétendaient nier jusqu'à son existence linguistique, que non seulement elle était, elle existait, mais elle était de plain-pied avec l'antiquité grecque, dont elle a reçu des splendides vestiges grâce à la Crimée, l'ancienne Tauride, avec la culture allemande, que Stus connaissait en partie par cœur, l'italienne avec Dante, et la russe. Comme si un seul homme la faisait entrer dans la salle du banquet européen. Il n'était pas le seul. Il y avait eu la génération des poètes des années 1920, souvent fusillés pendant les années 1930, ce qu'on appelle « la Renaissance fusillée », comme Oleksandr Oles et Pavlo Tychyna. C'était le terreau tragique. Après le stalinisme, il y avait eu les poètes « hermétiques » des années 1960-1980, comme Vasyl Gerasymjuk ou Ihor Rimaruk, ainsi que de grands traducteurs comme celui que Stus considère un

⁶ « Rilke était le plus grand poète panthéiste religieux de l'humanité. Stus, au contraire, se tint toujours sur des positions chrétiennes. Les motifs de la poésie de Rilke sont éparpillés dans la poésie de Stus, mais ils sont toujours christianisés. Stus a, si l'on peut dire, réincarné Rilke dans la tradition ukrainienne », réflexion du critique Rudnytsky citée par Alessandro Achilli.

maître, Mykola Bajan. Le « Club des jeunes artistes » – fondé en 1960, et dont deux figures de poids furent la poétesse Lina Kostenko, et le critique Ivan Dzuba –, avait été le volet ukrainien du Dégel. On se réunissait chez le poète et critique Ivan Svitlitchnciï, que Stus, arrivé en 1963 à Kiev pour son doctorat, fréquenta et qui figure dans sa poésie, mais c'était après l'interdiction du « Club des jeunes artistes », quand le dégel ukrainien subit indirectement les foudres de Khrouchtchev, après sa célèbre visite à l'exposition de la place du Manège, à Moscou, en décembre 1962. Un des plus beaux poèmes de Stus est consacré à Ivan Svitlitchniï, retrouvé au camp de perm-36. Le modernisme, l'hermétisme n'avaient pas de place dans le contexte soviétique et Stus paraît au moment où cela devient évident. Beaucoup s'inclinèrent, Stus se libéra par une série de défis qui devaient, en vingt ans, le conduire à la mort. Et sans ce défi que fut sa vie, conjugué à une mémoire extraordinaire, un génie poétique reconnu et envié, le poète Stus ne serait pas né. Mais dans l'Ukraine affranchie du communisme et de la sujétion à l'Union soviétique, c'est-à-dire à la Russie, l'héroïsme de Stus, réapparu comme un héros qui avait subi le martyre pour délivrer l'Ukraine, et avait prédit sa renaissance pratiquement empêcha les recherches littéraires et intertextuelles. Ce qui fait que le meilleur ouvrage sur Stus nous semble être celui d'Alessandro Achilli, un slaviste italien de Milan.⁷ Achilli analyse en particulier les premiers recueils, qui précèdent les œuvres de la maturité, *Dichtenszeit* et *Palimpsestes*, ainsi que la riche intertextualité de l'œuvre avec les poètes russes et européens. Car pour en arriver à la brièveté saisissante de la « poétique de la douleur » des dernières œuvres, il a fallu des étapes que souvent les livres consacrés à Stus sautaient, hypnotisées par le destin tragique du poète. Le poème dédié à Ivan Svitlitchniï est de ceux qui livrent ce nouvel *ars poetica*, fait de revers, d'échecs, de soustractions dans la vie et dans le texte. « Le monde s'égayant en menus pas / D'archi-catastrophes à venir », se tient sur cette lame, comme un alpiniste entre vie et mort. Un monde de « traces ne

⁷ Alessandro Achilli, *La lirica di Vasył' Stus, Modernismo e intertestualità poetica nell' Ucraina del secondo Novecento*. 2018, Università degli Studi di Firenze.

menant à rien », une douleur singulière « au milieu d'un troupeau de maux et périls ». Le monde se raréfie, tout en s'aiguissant comme une crête de rocher, ou une lame de rasoir. Mais la marche sur la crête souvent se marie à l'envol, comme celui de Ganymède. L'envol suicidaire en apparence, mais qui est l'issue de secours.

Ô cette peine bien-aiguisée,
D'un bord l'autre passant,
Entre au val des folies,
Au désespoir va au-devant.
Ô ce monde bien-aiguisé.
D'un bord l'autre, grain du Mal,
Envole-toi d'un vol féroce,
Toi, comme flèche loin projeté.
Ô l'instant bien-aiguisé
D'espoirs et de félonies.
Seul le cœur va cognant,
Aux bourreaux – seul défi !

Un lexique de Stus montrerait vite la superposition de certains mots, à commencer par le chemin (*shliakh*) qui nous ramène toujours au vieux *trakt* des bagnards, la fureur (*shal*), la folie (*bozhevillja*), les étoiles (*zirki*) et leurs dérivés. A cette superposition lexicale qui, comme chez Claudel, repose sur un principe poétique de la répétition⁸ s'oppose chez Stus au principe de la soustraction, comme celle que pratique le lézard en abandonnant sa queue à la pierre où il est coincé. « Sacrifiant un morceau de son corps / pour mieux sauver ainsi son esprit ». Ainsi fait le *sujet parlant impersonnel* de Stus, coincé lui aussi « dans les fentes du quotidien » (qui est le quotidien du baigneur). J'utilise cette expression de « sujet parlant imper-

⁸ Je ne pense pas que Stus ait lu Claudel, bien que *l'Annonce faite à Marie* ait été traduite dès 1928, et devait se trouver dans les bibliothèques que Stus a ardemment fréquentées. Mais le principe poétique de la répétition, fait partie de la poésie moderne, dès les *Cinq grandes odes*. Cf. Gérald Antoine, *Les Cinq Grandes Odes de Claudel ou la poésie de la répétition*, Paris, Minard, 1959

sonnel » faute de mieux, parce que « sujet lyrique » ne conviendrait absolument pas, – la poésie de Stus faisant abstraction de ce sujet, du lyrisme, de l'élégie, presque par principe.

L'Ukraine, dans ce débat entre envol suicidaire et abandon de morceaux de soi est omniprésente, mais par apparitions brèves comme l'étincelle du silex pour allumer le feu de l'homme préhistorique. Ce sera, par exemple, le songe d'un bois antique de tilleuls (« tilleuraie », que j'ai utilisé, est de mon invention). Le mot « tilleul » est d'ailleurs de ceux qui font le plus obstacle à la traduction, en français comme en russe, tant de Taras Chevtchenko que de Vasyl Stus, car il est du féminin, et symbolise la Bienaimée, ou l'Ukraine bienaimée, dans un beau et célèbre poème de Taras, et dans un non moins beau poème de Vasyl, qui y fait évidemment référence. Or le masculin du mot *tilleul* en russe comme en français constitue un obstacle presque infranchissable.⁹ La voici, pour conclure, dans ce poème narquois et tragique, où l'on entend une voix de navigateur perdu dans l'infini et qui lance « Horizon ! », comme on lance « Terre ! », apparue un instant la tilleuraie-songe, rêve d'Ukraine bénie immergée dans la paix de l'éternité antique, mais le chahut d'un combat, d'avions prenant l'envol, de « cent-chagrins » jaillissant comme le sang de la gorge s'abat sur l'occiput, comme un coup de hache. Et le final amène la danse sur le fil du rasoir. Hermétisme, impersonnalisme, douleur fulgurante, lame du couteau – tout Stus est là – sur le tranchant :

Horizon ! crie la voix à gauche,
Attrape-le vite ! attrape-le !
Ukraine, sois heureuse!
Tilleulaie-songe, oh, adieu!
Fracas de clameurs s'abat
Sur occiput, droit sur moi!
Disparaissez, aérodromes!

⁹ Il s'agit du mot « *topolja* ». Naturellement, j'ai franchi l'obstacle dans mes traductions, car le traducteur a l'impérieux devoir de restituer coûte que coûte le chemin poétique du poème original. Mais le poème d'arrivée ne peut qu'être « à côté », il emprunte un canal latéral..

Brûlez donc en cent-chagrins!
Le sang a jailli – Arrière!
Tiens-toi bien aux confins!
On va danser, p'tit copain!
Sur le couteau, sur le tranchant.

Décidément le bagnard du vieux *trakt* de l'empire russo-soviétique s'est échappé, on ne sait plus où il est : dans la caverne de Platon, au haut du guignol ukrainien, dans la fournaise ou dans le gel absolu de la merzota ? Échappé quelque part dans l'absolu sur le fil du glaive.

Références bibliographiques

ALIGHIERI, Dante. *La divine comédie*.

HÖLDERLIN, Friedrich. *L'Archipel*.

PASTERNAK, Boris. *Ma sœur la vie et autres poèmes*, sous la direction d'Helène Henry. Paris : Gallimard, 2003.

ACHILLI, Alessandro. *La lirica di Vasyl' Stus: Modernismo e intertestualità poetica nell' Ucraina del secondo Novecento*. Firenze: Firenze University Press, 2018.

O estabelecimento das formas poéticas na Rússia: as experiências de Trediakóvski, Kantemir e Lomonóssov

The establishment of poetic forms in Russia: the experiments of Trediakovsky, Kantemir, and Lomonosov

Autor: Rafael Frate
Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil
Edição: RUS, Vol. 14. Nº 24
Publicação: Maio de 2023
Recebido em: 29/03/2023
Aceito em: 29/04/2023

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2023.210039>

FRATE, Rafael.
*O estabelecimento das formas poéticas na Rússia:
as experiências de Trediakóvski, Kantemir e Lomonóssov*

RUS, São Paulo, v. 14, n. 24, pp. 41-62, 2023.



O estabelecimento das formas poéticas na Rússia: as experiências de Trediakóvski, Kantemir e Lomonósov

Rafael Frate*

Resumo: O presente artigo trata do estabelecimento da forma poética da literatura russa moderna. O artigo oferece um panorama aos debates e questões travados na primeira metade do Séc. XVIII e demonstra como a primeira geração da poesia russa optou pela adoção do sistema sílabo-tônico como previsto na Carta sobre as Regras de Versificação Russa de Mikhail Lomonósov. Conjuntamente, as propostas anteriores para a padronização e prescrição da forma poética russa feitas pelo poeta Antiokh Kantemir e pelo poeta douto e tradutor Vassili Trediakóvski serão investigadas de modo a oferecer em língua portuguesa um relato detalhado de tão importante momento literário para a Rússia.

Abstract: The following article offers an overview to the establishment of the form of modern Russian Literature. The article will offer background to the literary debates and issues at stake in the first half of the 18th C. and demonstrate how the first generation of Russian literature adopted the syllabotonic formal system as concocted by Mikhail Lomonosov in his Letter on the Rules of Versification. The previous attempts to prescribe a coherent poetic system by the poet Antiokh Kantemir and, especially, the man of letters Vasily Trediakovsky will be investigated as to provide in Portuguese a thorough account of such a momentous period in Russian literary History.

Palavras-chave: Forma poética; Métrica; Lomonósov; Trediakóvski; Kantemir
Keywords: Poetic forms; Metre; Lomonosov; Trediakovski; Kantemir

* Doutor em Letras Clássicas pela Universidade de São Paulo. <https://orcid.org/0000-0003-4420-6126>; <http://lattes.cnpq.br/2879455296458619>; rafael.ncf@gmail.com

O período que chamo “primeira geração da literatura russa” é o momento em que se estabelece o grosso das formas que lemos ainda hoje da poesia russa. É um momento chave, marcado por dedicados homens de letras, alguns excepcionais no fazer poético, geralmente tomados de uma ansiedade literária bastante particular aos períodos de formação de línguas literárias europeias que buscaram estabelecer seu prestígio frente a uma língua de erudição já completamente descolada do vernáculo. No caso de boa parte das línguas ocidentais, essa língua de autoridade era o latim, ao passo que na Rússia, a língua era a estabelecida no séc. IX e modificada em variações regionais, chamada eslavo eclesiástico, bem como, ainda que em menor grau, o polonês, a primeira língua eslava de grande prestígio. A língua russa, convém lembrar, só começa como uma língua oficial moderna no século 18, com a criação de um alfabeto civil e determinação imperial de se escrever em língua simples, coloquial, vernacular.¹ Essa nova língua, criada como que por decreto, deu a quem se aventurasse em padronizá-la e aumentá-la um campo aberto para cultivar sua obra, de acordo com sua capacidade ou diligência. Tal papel coube aos poetas dessa primeira geração, em que cada um contendeu para ser o primeiro a trazer para sua terra a glória dos poetas e impérios antigos, em uma imitação da atitude de

¹ Geralmente referida contemporaneamente como *prostói iazyk*. Para um relato completo do processo de legitimação desse vernáculo, v. Zhivov.

italianos, franceses, ingleses, alemães, poloneses e ibéricos de alguns séculos antes, com suas propostas formais e imitativas.

As preocupações que nutriam as ideias e obras desses poetas foram basicamente duas: em qual forma seria escrita a poesia dessa nova língua e quais seriam os modelos principais a serem traduzidos, imitados e emulados. No caso dos modelos, os antigos providenciariam a matriz literária que seria apropriada pelo filtro das mais influentes tradições europeias, sobretudo a italiana, a francesa e a alemã. Quanto à forma, ela é inaugurada em uma data específica, com um tratado prescritivo que descreve as possibilidades rítmicas e eufônicas da nova língua, acompanhada de um poema inaugural, composto no mesmo metro que cerca de um século depois consolidaria a poesia russa em seu pleno desenvolvimento elocutivo. Mas a *Carta sobre as Regras de Versificação Russa* e a *Ode sobre a Tomada de Khotin*, ambos de 1739, compostos por Mikhail Lomonósov, foram apenas o fim da primeira grande importante questão literária que se colocou nessa nova literatura: como escrever poemas em russo?

Ao tratar dessa questão, o presente artigo busca a reconstituição deste momento em que os primeiros poetas mais significativos do novo império de Pedro, o Grande, expuseram sua técnica poética e entendimento teórico para se tornarem os verdadeiros fundadores da poesia dessa nova língua, que, a princípio servia à função específica de louvar os feitos e o legado do grande imperador morto em 1725 e de suas sucessoras, tal como fez boa parte dos poetas europeus fundadores de suas respectivas poesias. A poesia, com efeito, praticada em instituições oficiais, principalmente por funcionários públicos da nova burocracia estatal formada por Pedro I, era em grande parte um instrumento de exaltação do poder constituído, em modalidades discursivas que exaltavam o autocrata de maneira elevada, oficial. Muito dessas obras consistiu no gênero das odes solenes, o principal instrumento desse propósito de exaltação. Em sua efusividade, em seu uso desinibido da hipérbole e amplificação e em sua subserviência a seu laudando, esses poemas chegavam a, na prática, deificar o monarca louvado. Além dessa extremidade elocutiva em um discurso

elevado, é também neste momento que se define algo muito mais elementar e perene na poesia russa: as formas poéticas a serem praticadas por seus poetas.

Vassíli Trediakóvski, Antiokh Kantemir e Mikhail Lomonóssov são os autores de que tratarei neste artigo. Pioneiros da língua, em último caso, fadados a uma posição, quando muito, marginal nas histórias da literatura russa, é graças a esses três poetas que se forma o primeiro substrato literário que, repetindo, só atingiria a plena maturidade eloqu岸iva na primeira metade do XIX com a obra de Púchkin e os poetas da chamada “era de ouro”. E são esses os três principais nomes que se lançaram à empreitada de estabelecer os critérios formais corretos para o fazer poético em russo, em uma verdadeira corrida pela glória de ser considerado o pai fundador das novas letras russas.

Dessa feita, divido o presente artigo em três partes, cada uma tratando de um dos três autores escolhidos, contendo as propostas, sucessos e fracassos de cada um deles na constituição formal da poesia russa dentro de seu campo literário. A primeira parte trata de Trediakóvski, em que se investigam seus dois tratados de teóricos de métrica, o primeiro escrito 1735, e depois, a reelaboração do primeiro em 1753. A segunda parte tratará de Antiokh Kantemir, um poeta que tomou um caminho diverso, mais tradicional que as revolucionárias formas de Lomonóssov. Essa seção terá foco principalmente na carta de Khariton Makentín a um amigo sobre a Confecção de Versos Russos de 1744. Finalmente, a terceira parte tratará das propostas de Lomonóssov, levando-se em conta sua futura proeminência como filólogo e a adoção posterior de seu sistema por Aleksandr Petróvitch Sumarókov, seu principal rival nas primeiras querelas literárias que moldariam as primeiras tendências estilísticas da nova poesia.

Em 1753, Vassíli Kirilovich Trediakóvski se via, cada vez mais em uma situação de desespero. Completamente obscurecido, achincalhado e desprezado pelos outros dois grandes poetas de sua geração, o poeta teve um início promissor ao ser um dos primeiros estudantes russos que regressaram de uma estada na Europa, colhendo na França suas principais tendências literárias. Trediakóvski voltara como alguém portando a novidade necessária para a fundação literária de uma nova língua, mas agora esse deixava de ser o seu momento. Trediakóvski, que no regresso à Rússia em 1735 se propusera a compor um manual que servisse de guia formal para a poesia a ser escrita na nova língua, que pretendeu ser um pai fundador das letras russas ao introduzir os modelos que garantissem as boas práticas literárias, agora se encontrava na posição de alguém que sofrera uma derrota na questão da versificação com a Carta de 1739 de Lomonóssov e de alguém que virara piada de salão ao ser ridicularizado por Aleksandr Sumarókov, o outro grande poeta de destaque da geração, principalmente em sua Epístola II (Sobre Versificação) e na comédia *Tresotinius*, que representava o poeta na figura do pedante do título, um professor (*utchítel*, não *proféssor*)² de árabe, siríaco e caldeu, que obviamente não sabia de coisa nenhuma e era ridicularizado por todos.³ Trediakóvski tinha que tomar providências para resguardar seu legado e se incluir no debate e na posteridade com alguma dignidade.

Em 1753, Trediakóvski lança uma coletânea de diversos poemas, traduções, discursos, reflexões de diversas naturezas, principalmente a linguística. Dentre os textos que integravam a coletânea, chamada *Composições e Traduções*,⁴ estava a revisão de sua primeira tentativa de estabelecer os critérios formais da poesia russa composta em 1735 e intitulada

2 *Utchítel* significa professor primário ou particular, enquanto *proféssor* significa professor universitário.

3 Sumarókov, 1787, pp. 297-324.

4 *Сочинения и Переводы как Стихами так и Прозою*, Trediakóvski, 2009.

Novo e breve método para a disposição com as definições dos nomes concernentes a ela. A revisão, agora intitulada *Método para a disposição de versos russos, em face do publicado em 1735 corrigido e aumentado*, era uma resposta à Carta de 1739 de Lomonóssov, que cedia em alguns pontos a ela, mas tentava sustentar algumas propostas mais caras ao fazer poético de Trediakóvski. Tinha agora um texto sucinto, direto ao ponto, sem os floreios e medidas da versão de 1735 e também sem os muitos poemas lá incluídos como exemplos com intenções além do que está geralmente no escopo de um tratado de versificação.

Entre outras coisas, a proposta geral de Trediakóvski centrava-se na prescrição teórica de que a poesia russa deveria ser considerada em unidades métricas fundamentais chamadas pés (*stopá*), diferentemente da antiga prática eslavônica, baseada num sistema silábico, em que o verso é a unidade mínima de composição, com um número fixo de sílabas e somente duas ou três posições obrigatórias em que a sílaba tônica deveria ser colocada, sendo as restantes de colocação livre. Esse sistema, no qual os melhores poetas eslavônicos do séc. XVII russo escreveram era herdado do polonês, ainda a língua eslava de maior prestígio. Tal como faz a Carta de Lomonóssov, a proposta de Trediakóvski representava uma virada teórica no tratamento da poesia em russo, cuja abordagem silábica era considerada não mais que “prosa versificada”.⁵ Porém, de modo distinto, Trediakóvski não propunha uma quebra total com a tradição eslavônica, de modo que o método prescrevia um verso próximo da antiga prática e não uma revolução total na composição, como faz a Carta de Lomonóssov, que propunha uma abordagem mais adequada ao falar russo e que viria a ser quase que integralmente adotada nas práticas subsequentes.

Em 1735, data de seu primeiro tratado, o verso que Trediakóvski julgou dever ser o principal da poesia russa era o que ele chamou “verso heroico russo”. O verso se constitui de treze sílabas, divididas em dois hemistíquios, um contendo sete e outro seis sílabas, e apresenta uma cadência trocaica (- v), que, segundo Trediakóvski, era a cadência que tornaria o verso melhor e mais

5 Trediakóvski, 1963, pp. 363-402.

perfeito. Com isso, Trediakóvski desqualificava a cadência iâmbica (v -), que ele disse ser “deveras ruim.” O verso, contendo 13 sílabas seria, dessa forma, o que ele nomeou um “hexâmetro trocaico hipercatalético, ou seja, fora da contagem de pés”, já que ele não contaria a sétima sílaba do primeiro hemistíquio e, assim, perfaria seis pés. Além disso, o primeiro hemistíquio deveria terminar com uma palavra masculina, ou oxítone, ao passo que o final do verso deveria terminar em uma rima feminina, ou seja, paroxítone. Um exemplo que Trediakóvski traz, que tentei traduzir estritamente, é o seguinte:

Ум толь слабый плод трудов краткия науки

Mente, tão franzino fruto de pouca ciência...⁶

O exemplo é retirado diretamente da primeira sátira de Antiokh Kantemir, “o principal e mais destacado poeta russo.” Com esse elogio ao príncipe do qual falaremos a seguir, Trediakóvski inclui em seu tratado um representante do sistema silábico de versificação. O que então seria a grande contribuição de Trediakóvski, ao trazer o exemplo de um poeta que escreve em uma forma que ele quer descartar? Acontece que Trediakóvski considera que este e muitos outros versos de Kantemir podem ser lidos como versos sílaba-tônicos, ou seja, passíveis de serem divididos em pés. O que Trediakóvski procura fazer é incluir a tradição poética eslavônica antiga, bem como a tradição florescente representada por Kantemir, num sistema sílaba-tônico, de maneira a não permitir as variações internas no ritmo do verso e normatizar uma cadência trocaica obrigatória. Ele não procura criar um verso novo com a proposta desse sistema. Ele procura, na verdade, submeter o verso já existente na tradição a uma visão teórica nova e normatizada. Não há nenhuma proposta revolucionária no método de 1735. Há apenas uma sistematização teórica de uma forma tradicional.

⁶ O verso citado por Trediakóvski é diferente do posteriormente publicado por Kantemir. Cf. abaixo.

Em 1753 a situação era diferente. O tratado apresentado na coletânea *Composições e Traduções* trazia outras definições e, como já dito, apresentava um texto muito mais sucinto e direto ao ponto. O tratado de agora era escrito à sombra da carta de Lomonóssov de 1739, que, juntamente com a Ode Solene do mesmo ano e todas as eminentes odes da década de 1740, tivera imenso impacto na poesia russa de então.⁷ Era preciso que Trediakóvski reconhecesse essa tendência, e ele assim o faz, incorporando a agora inescapável influência de poetas como Lomonóssov, Sumarókov e seus epígonos, que começavam já a produzir versos segundo o sistema e a prática lomonossoviana. O ajuste que Trediakóvski promove nessa versão produz um método poético de versificação e primeiras letras eficiente e claro, que nas *Composições e Traduções* se seguia às traduções de dois dos mais influentes tratados nas práticas poéticas do período classicista, a *Epístola aos Pisões* de Horácio e a *Art Poétique de Boileau*,⁸ e situava Trediakóvski como o que lhe coube ser após ser ofuscado dentro do campo literário elisabetano russo: um dedicado tradutor dos textos mais importantes segundo sua concepção de poesia e um mestre de letras, que foi responsável por formar muita gente nos anos subsequentes.⁹

O tratado de 1753 se dividia em cinco capítulos progressivos, que passavam das definições poéticas gerais, partindo da divisão entre verso e prosa, até considerações prosódicas como a natureza da tonicidade, para enfim chegar ao tratamento do conceito central no tratado, o pé métrico. Aqui são apresentadas as diferentes possibilidades de combinação de pés,¹⁰ bem

7 A Ode de 1739, a Ode de 1747, bem como a Carta de 1739 encontram-se traduzidas em Frate, 2016.

8 É importante notar a variação formal que Trediakóvski adotou para traduzir essas obras dentro de suas *Composições e Traduções*: A Arte Poética horaciana é traduzida em prosa, uma inovação para a época, e a tradução da Arte de Boileau variava entre trímetros trocáicos e tetrametros iâmbicos em cada um de seus quatro cantos. Análise a tradução da Arte Poética de Horácio no contexto de uma polêmica tradutória ocorrida na década de 1750 por conta da tradução do mesmo texto, em Frate 2022.

9 Aleksêieva, 2005, sustenta que a tradução de Trediakóvski muito provavelmente foi o manual mais consultado por escolares no decorrer do XVIII.

10 A saber, troqueu (- v), iambo (v -), dátilo (- v v) anapesto (vv -) e pírrico ([v] vv [-]).

como uma discussão sobre as diferenças prosódicas do sistema latino e de sua “adaptação” para o russo. Os capítulos 5, 6 e 7 tratam dos temas mais amplos da poesia: a rima, a estrofe e os diferentes gêneros poéticos a serem praticados. Tratar deles é além do escopo aqui, mas nota-se uma categorização resumida dos gêneros praticados e prescritos na poética classicista europeia.¹¹

Os capítulos 2, 3 e 4 tratam da construção do verso. Aqui, não há a especificação de nenhuma cadência se sobressaindo frente às demais, como na versão de 1735, mas há uma definição mais detalhada de combinações e possibilidades novas, que seriam importantes para algumas obras bastante influentes nas décadas subsequentes. A principal dessas possibilidades elencada por Trediakóvski era o hexâmetro dátilo-trocaico. O verso hexamétrico russo, que ele também chama heroico, ou também grande,¹² se divide em quatro possibilidades: o troqueu-pírrico, o iambo-pírrico, o dátilo-trocaico e o anapesto-iâmbico. Dessa forma, ele incluiu tudo o que a poesia russa praticara até então e inovações, que já constavam como possibilidade na Carta de Lomonósov, e que agora Trediakóvski iria atualizar em composições próprias.

As possibilidades mais dignas de nota aqui são os versos que misturam cadências ternárias e binárias num só verso: o dátilo-trocaico e o anapesto-iâmbico. O segundo não seria adotado especificamente nessa forma, apesar de toda a tradição anapéstica que se desenvolveria principalmente a partir do final do XIX. O primeiro, no entanto, teve sua relevância subsequente principalmente com a *Ilíada* de Gniéditch e a *Odisseia* de Jukóvski. Trediakóvski também escreveria nele seu canto do cisne, com a pouco apreciada *Telemaquia*, concluída em 1766. Esta foi uma breve tentativa de verter à língua russa o metro mais usado nas línguas latina e grega, o hexâmetro datílico, forma somente realmente possível em línguas

11 Isso se dá sobretudo com a *Epístola da Poesia Russa para Apolo*, contida no tratado como exemplo de boa prática poética. Para um estudo mais detalhado, v. Kahn et al., pp. 206-207.

12 Por verso heroico Trediakóvski entende o verso em que devem ser escritos os poemas de elocução elevada do russo, no caso a epopeia e, em muitos casos, a ode.

que têm a quantidade vocálica como traço fonológico distintivo, e não somente a tonicidade. Coloco aqui um exemplo desse verso, que tento traduzir estritamente:

Древня размера Стихом пою Отцелюбного Сына,
Кой, от природных брегов поплыв, и странствуя долго,
Был провождаем везде Палладою Ментора в виде...

Em verso antigo canto eu o filho de um pai amado,
Que, navegando das plagas natais, e por muito vagando,
Foi escoltado a toda parte por Palas, no aspecto de Mentor...

Não se pode dizer que a tentativa de Trediakóvski malogrou totalmente, em que pese a orientação oposta de quase toda a poesia russa, que foi lomonossoviana pelo decorrer dos séculos seguintes. A produção de Trediakóvski, bem como a apropriação dela nas mais clássicas traduções da língua russa, foram uma inventiva experimentação, produto de uma época em que o sistema literário do russo ainda procurava suas orientações formais.

O próximo autor de que trataremos aqui teve também propostas teóricas para a forma poética russa. Entretanto, desconsiderando sua qualidade como poeta e sua brilhante elocução orientada para o vernáculo, sua proposta para um sistema poético russo não prevaleceu, e Antiokh Dmítrievitch Kantemir se tornou um poeta relegado ao passado eslavônico, mesmo que paradoxalmente fosse considerado o início da literatura russa.¹³

II

Antiokh Kantemir foi o principal poeta russo do período de 1720-30. Trediakóvski o reconhece como tal logo em seu método de 1735. Membro da intelligentsia em semente do período petrino, o clube informal da *utchônaiá drujina*, da qual faziam

13 Esse é o juízo que Belínski, num artigo de 1845 faz de Kantemir. V. Belínski, 1948, pp. 387-411.

parte o clérigo e principal ideólogo de Pedro, o Grande, Feofan Prokopóvitch e o primeiro historiador moderno da Rússia, o homem de letras e estado Vassily Tatíschev.¹⁴ Kantemir, como filho do principal apoiador de Pedro I na Moldávia, o polímata Dmítri Cantemir,¹⁵ tinha também uma importante posição na estrutura burocrática petrina: serviu de embaixador da Rússia em Londres e em Paris realizando um trabalho destacado para sua Alteza Imperial. Como alguém que passara dois terços de sua vida no estrangeiro, as propostas teóricas de Kantemir se desenvolveram longe do campo literário russo, de modo que seu papel nas discussões que o formavam foram menos sentidas.

Em 1742 Kantemir possivelmente já tinha se inteirado da Carta e Ode de 1739 de Lomonóssov, ainda que não haja menções diretas um ao outro na obra de nenhum dos dois, e conhecia bem a produção de Trediakóvski, alguém com quem travara conhecimento quando ainda morava em São Petersburgo. Nesse ano ele escreve uma carta que seria publicada pela Academia de Ciências dois anos depois, juntamente com suas traduções das *Epístolas* de Horácio. Essa carta era na verdade um tratado de versificação, em que Kantemir sustentava sua opinião sobre como deveria ser a forma poética russa, de acordo com sua prática, naquele momento já entrando em desuso completo. As visões que Kantemir sustenta revelam uma curiosa proposta alimentada pelos principais modelos poéticos do príncipe, um pouco distintos dos que serviram de substrato para a formação de Lomonóssov, Trediakóvski e Sumarókov.

A carta de Khariton Makentín a um amigo foi para Kantemir uma tentativa de se situar nas polêmicas literárias dos anos 1740, ocupadas em grande medida, com o estabelecimento da

14 Feofan Prokopóvitch (1681-1736): clérigo, homem de letras, principal apoio intelectual a Pedro, o Grande, principalmente diante das reformas do clero que este conduziu; Vassily Tatíschev (1686-1750): estadista, homem de letras, primeiro historiador moderno da Rússia.

15 Dmitri Cantemir (1673-1723) polímata e estadista moldavo, que trai seus suseranos, os otomanos, em favor de Pedro, o Grande, na campanha do Pruth (1710-1711), episódio do fronte otomano da Grande Guerra do Norte. Um dos maiores políglotas de seu tempo, Dmitri Cantemir foi um destacado polímata, tendo como obra maior a História da Ascensão e Declínio do Império Otomano.

forma poética da poesia russa. Ela é uma resposta direta ao método de 1735 de Trediakóvski, mencionando-o em sua introdução e afirmando que ele não atende às necessidades do povo russo por um guia que não o “desvie do caminho correto nas tendências da versificação.”¹⁶ A carta de Lomonósov nem é mencionada nessa obra, possivelmente dada a desaprovação de Kantemir por um verso que alterasse de maneira tão significativa a versificação tradicional russo-eslavônica. Com efeito, ele inicia os cinco capítulos, desmembrados em 83 parágrafos, para dividir o verso russo em basicamente três tipos distintos: o quantitativo, o verso silábico livre, ou sem rimas, e o verso silábico rimado. Curiosamente, não é feita menção à categoria do pé métrico, introduzida por Trediakóvski e depois desenvolvidas por Lomonósov, e, do ponto de vista da métrica, ele se mantém integralmente com a tradição eslavônica.

Uma coisa que salta aos olhos nessa classificação é que o príncipe não exclui a possibilidade de se compor versos de uma maneira muito criticada por Trediakóvski em seu método de 1735: o verso quantitativo. Introduzido como possibilidade, mas nunca efetivamente praticado, na primeira gramática do eslavônico, a de Meléti Smotrítiski, um marco na filologia e nas letras de então,¹⁷ o sistema receberia a derrisão de Trediakóvski em 1735, sendo uma “proposta de causar lágrimas a um Demócrito risonho”.¹⁸ Na gramática, a que Trediakóvski zombeteiramente se referiu como Maksímovskaia,¹⁹ havia um capítulo sobre a versificação do eslavônico e lá curiosamente se aprendia a fazer versos segundo um sistema linguístico quantitativo, propondo um sistema de longas e breves para uma língua que não tinha essas características fonológicas. Cada letra contaria com uma quantidade vocálica, principalmente segundo a herança grega na ortografia da língua. Não é

16 Kantemir, 1868, p. 1.

17 Cf. publicada em Moscou pela Casa de Imprensa do Patriarcado de Moscou (*Petchátny Dvor*) Smotrítiski em 1648, a única em atividade antes de Pedro, o Grande. Seria uma das ‘portas do conhecimento’ de Lomonósov. Cf. Frate, 2016.

18 Trediakóvski, 1963, p. 366.

19 Pelo fato de que no prefácio da gramática são feitas muitas menções a Maksim, o Grego, teólogo e homem de letras do XVI moscovita.

do escopo aqui tratar das propostas de Smotrítski, mas o verso que Kantemir cita se lê como um hexâmetro datílico clássico, se introduzida uma quantidade vocálica artificial.²⁰

O segundo tipo de versos propostos “os que têm um número determinado de sílabas e que guardam um padrão determinado de acentos”, que Kantemir chama verso livre, produzido “tal como os italianos”. A referência ao *verso libero*, termo então usado para verso branco, verso sem rimas, guarda uma das principais preocupações poéticas de Kantemir, também manifestada em obra produzida na mesma época e publicada em conjunto com sua carta e muito pouco considerada, dado seu significado histórico: a primeira tradução integral de uma obra de Horácio.²¹ No prefácio dessa obra ele trata da mesma questão, chamando em seu auxílio o exemplo de nomes como Milton, em seu *Paraíso Perdido* como autoridade. A questão do verso livre, o verso branco, é um ponto que Kantemir resalta para a poesia russa, e nada melhor que uma tradução de Horácio para praticar e sustentar uma forma poética quase que totalmente em desuso em sua época (o uso de rimas eram parte fundamental da poesia russa, ao menos desde a época silábica setecentista e praticamente mandatário na francesa) e que só entraria no cânone russo mais tarde com o teatro de Púchkin.

O terceiro tipo de versos são os que possuem as características métricas acima, mas que possuem rimas em sua composição. Sem nos determos na questão da rima, secundária para os propósitos deste artigo, vamos observar como é o metro deste verso tradicional de que Kantemir se apropria e tenta regulamentar em seu artigo. O metro básico de Kantemir, o que ele prescreve, sem levar em conta as experimentações silabo-tônicas contemporâneas, é um refinamento do verso silábico russo do século XVII, praticado de maneira modelar por Simeon Pólotski (1629-1680). O principal homem de letras de sua geração, o poeta era natural de Pólotsk, cidade em região

20 “Христе любви пламень единъ еси вышнаго сыне: Cristo, chama de amor, és o único filho do Altíssimo. Se introduzida quantidade vocálica artificial, o verso é escandido da seguinte forma: - vv | - - | - - | - vv | - vv | - x Kantemir, 1868, p. 2. Para um detalhamento superficial do verso, v. Gaspárov, 2002.

21 Trata-se das Epístolas de Horácio. Comento a obra em Frate, 2022.

contenciosa entre russos e polaco-lituanos, e estudou nas Academias de Vilna e em Kiev, antes de ir a Moscou como um destacado clérigo e homem de letras, onde passa a frequentar a corte do Tsar Aleksei (1645-1676) e dar aula para seus filhos Sofia (1657-1704) e Fiódor Románov (1661-1682), o futuro Fiódor III, que reinaria em conjunto com Pedro o Grande, até sua morte. Simeon Pôlotski, foi o principal introdutor da prática silábica em russo, muito pelas influências dos latinos, mas sobretudo dos polacos, que já tinham há pelo menos um século alcançado o máximo refinamento poético com a renascença polonesa.²²

Tal como na prática polonesa, o verso de Simeon Pôlotski vinha basicamente em três medidas: o verso de 8, 11 e 13 sílabas. Antes de mais nada, essas são medidas que se baseiam na contagem italiana, que leva em conta todas as sílabas do verso (ao contrário de nós, de versificação portuguesa, que contamos somente até a tônica),²³ o que seria natural em uma língua cuja imensa maioria de palavras é paroxítona, como o italiano e o polonês. Portanto, eles seriam para nós versos de 7, 10 e 12 sílabas. Porém, ao contrário de nossa versificação, os versos, sobretudo os de 10 e 12 sílabas, vão acentuar obrigatoriamente outras sílabas intermediárias. Tomemos um exemplo:²⁴

Господи Боже, | на тя уповаю
от гонящих мя, | спаси умоляю.

Ó, Senhor meu Deus, | em ti eu me apoio,
Dos meus algozes, | me salve, suplico.

Nota-se que, consideradas todas as sílabas, temos dois versos de 11 sílabas, com as tônicas finais na 10^a, porém com

22 Período de grande florescimento literário, concomitante às renascenças francesa e inglesa, que fez do polonês a língua literária eslava mais prestigiosa até o século XIX.

23 Ainda que haja na história da versificação portuguesa a defesa de uma contagem como o sistema italiano, principalmente na figura de Saïd Ali em sua *Versificação Portuguesa*, que contrapõe essa contagem à realizada no manual de Antonio Feliciano de Castilho, a principal autoridade que prescreveu e regulamentou a contagem somente até a última sílaba do verso.

24 Paráfrase de Pôlotski ao Salmo 7.

tônicas mediais distintas (um na 4^a, o outro na 5^a). Na tradução, dessa forma, teríamos decassílabos imperfeitos, se considerássemos somente sáficos ou heroicos. Porém o sistema polonês de Simeon não considera o verso em si como a unidade mínima de composição, mas sim que ele é dividido em dois hemistíquios como que autônomos. Assim, o que é necessário aqui é um verso formado por duas metades de 5 + 6 sílabas. Como em polonês, as palavras da língua são quase todas paroxítonas, forma-se geralmente um verso com acento medial na 4^a, que termina a palavra na 5^a, formando uma cesura, e acento final na 10^a, que termina a palavra na 11^a. Ora, se é assim, então ele pouco ou nada vai diferir de nossos decassílabos sáficos ou dos *endecasillabi* italianos.²⁵

Porém, o eslavônico russo não é uma língua apenas de paroxítonas. A mobilidade tônica das palavras na língua em que Pólotski escreveu tornava o verso que ele compunha um pouco mais frouxo, menos marcado em suas tônicas esperadas, mas muito mais preso a uma cesura em um ritmo mais variegado, o que deu margem a Trediakóvski ou Lomonóssov declararem que o verso nesse sistema não passava de prosa rimada. Este é um exemplo de implantação de um sistema alienígena, filtrado por outro povo, o polonês, e criado em solo de um terceiro, o italiano.²⁶ Essa foi a situação limite em que o verso russo, com uma forma decalcada, se encontrava, quando os pioneiros de um novo sistema literário exigiram que, ou se fazia uma reforma, mantendo uma estrutura familiar aos ouvidos dos letrados russos, como Trediakóvski, ou se arrasava esse edifício, erigindo algo novo e mais apropriado, como Lomonóssov. Esse não foi o caso de Kantemir.

25 Pegue-se a primeira estrofe, sáfica, do Treno 16 de Kochanowski, em hendecassílabos poloneses (tônicas marcadas em negrito): *Nieszczęściu **kwoli** a swojej **żałości**, / Która mię **prawie** przejmuje do **kości**, / Lutnią i **wdzięczny** rym porzucić muszę, / Ledwie nie **duszę***. O verso de 13 sílabas tem uma correspondência semelhante. V. Gaspárov, 2002, pg. 31.

26 É importante ressaltar que o verso polonês não foi criado a partir do italiano, mas de formas de latim medieval, e se construía também a partir de dois hemistíquios. A correspondência entre as formas vernaculares italianas e polonesas, entretanto, é grande e a influência de autores italianos nas formas de poetas da renascença polonesa, principalmente nas de Kochanowski, não deve ser descartada. Cf. Gaspárov, 2002, p. XX.

O príncipe em sua Carta prescreve versos de 4 a 13 sílabas. O verso de 13 sílabas, chamado heroico, por ser o que “melhor corresponde ao hexâmetro grego e latino”, é composto de dois hemistíquios. O primeiro se compõe de sete sílabas e o segundo de seis. A colocação de todas as tônicas são livres exceto uma final e uma medial obrigatórias. Nesse verso, assim, a décima segunda será obrigatória (a obrigatória final), bem como a sétima ou a quinta (a obrigatória medial). Geralmente a tônica medial cairá na sétima sílaba do verso, mas há a possibilidade de substituí-la pela 5ª. Se a 5ª for acentuada, a 6ª e a 7ª deverão ser átonas. Se acentuada, geralmente a sétima sílaba será masculina, mas para Kantemir não obrigatoriamente. A tônica final abrigará uma rima feminina. Assim, como exemplo, peguemos o início da primeira sátira (tônicas marcadas em negrito):

Уме недозре́лый, пло́д недо́лгой нау́ки!
 Поко́йся, не понужда́й к перу́ мои́ ру́ки:
 Не писа́в лета́щи **дни** ве́ка проводи́ти
 Можно́, и сла́ву доста́ть, хо́ть творцо́м не слы́ти.
 Веду́т к ней **нетру́дные** в на́ш ве́к пу́ти **мно́ги,**
 На кото́рых **сме́лые** не за́пнутса **но́ги...**

Mente imatura, fruto de pouca ciência,
 Acalma-te, não sujeites minha mão à pena:
 É possível sem passar a vida escrevendo
 Também glória conseguir, um autor não sendo.
 Levam a ela diversos caminhos em nossa era,
 Nos quais bravos passos nem sempre tropeçam.

Há outras medidas, mas esse é o verso mais usado por Kantemir em suas obras mais famosas (as Sátiras) e é esse o verso que Trediakóvski tentará conformar a um sistema sílabo-tônico. É esse sistema que será completamente reconfigurado por Lomonósov em sua Carta sobre as Regras da Versificação Russa.

III

Em 1739 Mikhail Lomonóssov era um estudante intercambista mandado pela Academia de Ciências de São Petersburgo para duas universidades alemãs para completar seus estudos. Teve uma estadia primeiro em Marburgo, onde estudou sob o famoso iluminista Christian Wolff e, depois, foi para a Universidade de Freiberg estudar metalurgia sob Johann Friederich Henkel, uma referência no assunto. Foi no período turbulento em que esteve em Freiberg que Lomonóssov escreveu a *Carta sobre as Regras de Versificação Russa*, bem como a *Ode à Abençoada Memória da Soberana Imperatriz Ana Ioánovna pela Vitória sobre os Turcos e Tártaros* e a *Tomada da Fortaleza de Khotin*.²⁷ Esse pode ser considerado o poema inaugural da literatura russa, uma vez que é o primeiro que contém a forma poética que seria a mais empregada na confecção de versos em russo: o tetrâmetro iâmbico.

A Carta de Lomonóssov propõe, tal como o tratado de Trediakóvski, um sistema sílabo-tônico para a poesia russa, que considere os pés métricos como unidade mínima de composição poética. Porém é uma carta escrita justamente com o tratado de Trediakóvski em vista, de modo a corrigir os erros e imprecisões do pioneiro. Lomonóssov levou o tratado de Trediakóvski consigo para seu intercâmbio e, para a sorte dos estudiosos da gênese da poesia russa, o exemplar sobreviveu, com todas as anotações e glosas feitas pelo polímata nas margens do volume. Vários são os apontamentos, e não convém abordá-los em si, uma vez que são geralmente de outra natureza que não propriamente métrica.²⁸ Aqui quero me centrar em duas diferenças de abordagem de onde Lomonóssov parte: o uso de um verso mais curto com cadência iâmbica para poemas elevados e a regulamentação do uso de rimas na poesia.

27 A carta se encontra em Lomonóssov, 1952, pp. 9-18. O poema se encontra em Lomonóssov, 1959, p. 16-30.

28 Uma análise dos apontamentos de Lomonóssov encontra-se no trabalho fundacional de Berkov, 1936.

Lomonóssov inicia a carta com três princípios fundamentais: 1) Versos russos devem ser compostos segundo as características naturais da língua, sem a introdução do que lhe é completamente alheio; 2) não deixar de lado o que é abundante na língua, fazendo uso de todos os seus recursos; 3) não admitir nela nada de inconveniente, nem desprezar o que for bom, observando os melhores modelos a seguir. Com esses três princípios elencados, Lomonóssov passa às considerações da impropriedade do sistema quantitativo de Smotrítski e a consideração de que o verso tem que ser construído em pés métricos objetando contra principalmente a poesia francesa, ao dizer que o que eles fazem nem poesia nem prosa é, e que em seus versos eles se contentam apenas com rimas. A partir daí Lomonóssov começa a elencar os diferentes tipos possíveis de pés métricos, de modo que aqui temos o primeiro ponto principal de contenção com o tratado de Trediakóvski.

“Versos iâmbicos puros, ainda que sejam difíceis de compor, serenamente erguendo-se, amplificam a nobreza, a altivez e a magnificência da matéria. Não se pode utilizá-los em lugar melhor que nas odes solenes”.²⁹ Com essa passagem, Lomonóssov contradiz uma passagem do tratado de Trediakóvski, que dizia que versos trocaicos eram os mais dignos de serem usados nas composições poéticas elevadas e que os iampos deveriam ser evitados. Dessa forma, a proposta de Lomonóssov centra-se justamente na poesia de elocução elevada, no gênero da ode panegírica solene. Ao se propor um verso breve, sem cesura, em um andamento que contraria a tradição estabelecida para tal gênero elevado de poesia, Lomonóssov introduziu um elemento completamente novo na poesia de sua língua que se formava. Mas a proposta a seguir foi talvez a mais definitiva.

Seguindo o princípio da naturalidade, o poeta passa para o tratamento das rimas. Aqui há outro ponto de contenção com Trediakóvski, uma vez que esse prescreveu que se fizessem apenas rimas femininas no verso russo. Lomonóssov aponta bem para o caráter inoportuno dessa lei, ao dizer que provavelmente isso viera da Polônia, que tinha esse requisito pela

²⁹ Lomonóssov, 1952, p. 11.

condição fonológica de ter praticamente só palavras paroxítonas na língua. Lomonóssov chama a atenção para o fato de que o russo possui uma variedade tão grande de tonicidade nas terminações que seria um despropósito desperdiçar essa riqueza. Assim, como prática geral, seguindo os versos alemães, ele propõe que em russo se alternem rimas masculinas e femininas, dando a forma final da estrofe que conhecemos em russo hoje.

Dessa feita, a proposta de Lomonóssov criou na ode apresentada em conjunto com a Carta, a seguinte estrofe:

Восторг внезапный ум пленил,
Ведет на верьх горы высокой,
Где ветер в лесах шуметь забыл;
В долине тишина глубокой.
Внимая нечто, ключ молчит,
Которой завсегда журчит
И с шумом в низ с холмов стремится.
Лавровы вьются там венцы,
Там слух спешит во все концы;
Далече дым в полях курится.

O enlevo repentino à mente captou,
Carrega ao cume da alta montanha
Onde o vento do soprar no bosque olvidou:
No vale profundo, silêncio.
Atenta a algo, a fonte cala,
Aquela que fervilha eternamente,
E com estrépito colina abaixo desce.
De louros pende lá uma coroa,
Rumor se apressa lá a todos cantos
Distante fumo esvai-se pelos campos.³⁰

Ao contrário de Trediakóvski e Kantemir, que buscaram regulamentar uma prática estrangeira, ainda que fosse uma forma tradicional desenvolvida organicamente em solo russo,

30 Primeira estrofe da Ode sobre a Tomada de Khotin. Para uma tradução completa cf. Frate, 2016, pp. 118-133.

Lomonóssov trouxe à nova língua uma forma completamente nova, ao menos em solo russo.³¹ O polímata, entretanto, teve modelos bastante sólidos, também importados do estrangeiro. Lomonóssov muito tomou dos alemães em suas considerações filológicas. Johann Christoph Gottsched foi a principal fonte para a construção de sua Retórica de 1755 e a questão da versificação não foi diferente. Se tomarmos o começo da seguinte ode de Johann Christian Günther, veremos que a forma poética russa deve muito à versificação alemã:

Eugen ist fort. Ihr Musen, **nach!**
 Er steht, beschleust und ficht schon **wieder**,
 Und wo er jährlich Palmen **brach**,
 Erweitert er so Gränz als **Glieder**.

Eugênio foi. Musas, atrás!
 Ele se ergue, impõe-se e luta ainda.
 E onde ele ano a ano colheu as palmas,
 Aí ele expande fronteiras como os membros.

Essa ode, em honra ao príncipe Eugênio de Savoia, guarda exatamente a mesma forma proposta por Lomonóssov: tetrametros iâmbicos com rimas masculinas e femininas alternadas. A revolução de Lomonóssov também parte de um modelo, mas aqui é um modelo que o polímata julgou ser muito mais apropriado às condições naturais da língua russa, de modo que ele jogou fora o que era descabido no sistema poético de sua língua (os usos emprestados ao polonês) e adotou o que era mais oportuno (as alternâncias e o verso breve do alemão). No fim, apesar de a Academia de Ciências não querer sustentar um debate entre ele e Trediakóvski, essa proposta teve sucesso imediato e começou a ser adotada para nas composições poéticas de outro peso pesado da geração, Aleksandr Sumarókov.

31 Convém lembrar que as primeiras práticas do sistema silábico em russo não são de Lomonóssov. Nas primeiras décadas do XVIII dois alemães, o pastor E. Glück e o dr. J.W. Paus, fizeram traduções do alemão para o russo no sistema sílabo-tônico tal como no alemão. Para um tratamento dessa contribuição cf. Smith, 1973.

Tanto o tetrâmetro iâmbico, como o hexâmetro iâmbico, foram as formas mais populares na prática poética dessa geração e das seguintes, sendo associados, cada um a gêneros poéticos específicos. Por exemplo, o tetrâmetro é um verso lírico elevado, reservado para composições menores, como a ode solene. Já o hexâmetro encontrou maior profusão, principalmente nessa primeira geração, usado para o gênero epistolar, a epopeia e o teatro, principalmente a tragédia. As propostas de Lomonóssov foram assim adotadas e pôs-se um ponto final na questão da busca pela forma poética mais apropriada para a língua russa. As querelas literárias continuaram, mas seu objeto era muito mais relacionado a questões de estilo e ornamentação poética. A escolha pelo sistema poético formal mais adequado estava feita. Restava agora que novos poetas a usassem e aumentassem a grande e poderosa língua russa.

Referências bibliográficas

- ALEKSEEVA, N. Iu. *Literatúrnaia Poliêmika seredíny XVIII vieka o perevode stikhov. XVIII Viek*, v. 24, p. 15–36, 2006.
- BERKOV, P. N. *Lomonóssov i Literatúrnaia Poliêmika ego Vremeni*. Moskvá - Leningrad: Izdtvo Akadiêmi Nauk SSSR, 1936.
- FRATE, R. *Horace in Russia: A study on reception during the first generation of Russian poetry*. [s.l.]: Tese de doutorado, 2022.
- FRATE, R. *Mikhail Vassílievitch Lomonóssov: Uma apresentação*. São Paulo: Dissertação de Mestrado, 2016.
- GASPAROV, M. L. *Ôtcherk istori rússkogo stikhá*. Moskva: Fortuna Limited, 2002.
- KAHN, A.; LIPOVET S KIĬ, M. N.; REYFMAN, I.; et al. *A history of Russian literature*. New York, NY: Oxford University Press, 2018.
- KANTEMIR, A. *Sotchiniêniiia, pisma i ízbrannye perevódy*. St. Peterburg: Ivan Glazunov, 1867. (Rússkie Pisateli XVIII i XIX st.).
- KANTEMIR, A. *Sotchiniêniiia, pisma i ízbrannye perevódy*.

Ivan Glazunov. St. Peterburg: 1868, [s.d.]. (Rússkie Pisateli XVIII i XIX st.).

LOMONÓSSOV, M. *Pólnoe Sobranie Sotchiniêni*. Moskvá - Leningrad: Izdtvo Akadiêmi Nauk SSSR, 1952.

LOMONÓSSOV, M. *Polnoe Sobranie Sotchiniêni*. Moskvá – Leningrad: Izdtvo Akadiêmi Nauk, 1959.

SMITH, G.S. "The contribution of Glück and Paus to the development of Russian versification: the evidence of rhyme and stanza forms". *The Slavonic and East European Review*. Vol. 51 No. 122. P. 22-35, 1973.

TREDIAKÓVSKI, V. *Ízbrannye Proizvediênia*. Moskvá - Leningrad: Soviétski Pisátel, 1963.

TREDIAKOVSKIĬ, V. K.; ALEKSEEVA, N. I U . *Sochinenii a i perevódy kak stikhámi, tak i prozoi u* . St.-Peterburg: Naúka, 2009. (Literaturnye pami a tniki).

ZHIVOV, V. *Language and culture in eighteenth-century russia*. Place of publication not identified: ACADEMIC STUDIES Press, 2018.



REVISTA DE LITERATURA E CULTURA RUSSA

**Penhascos e Abismos: a
representação do mar em *A
Tempestade* de Aleksandr
Púchkin**

***Cliffs and Chasms: the portrait
of the sea in Aleksandr
Pushkin's *The Tempest****

Autora: Karina Vilela Vilara
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro,
Rio de Janeiro, Brasil
Edição: RUS, Vol. 14. Nº 24
Publicação: Maio de 2023
Recebido em: 30/03/2023
Aceito em: 18/05/2023

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2023.210068>

VILARA, Karina Vilela.
*Penhascos e Abismos: a representação do mar
em A Tempestade de Aleksandr Púchkin.*

RUS, São Paulo, v. 14, n. 24, pp. 64-82, 2023.



Penhascos e Abismos: a representação do mar em *A Tempestade* de Aleksandr Púchkin

Karina Vilela Vilara*

Resumo: O presente trabalho busca analisar o poema “A Tempestade” (1825), de Aleksandr Púchkin, já traduzido para o português por José Casado e Felipe Munhoz, a fim de lhe conferir certo espaço na recepção de sua obra no Brasil. Mostrar-se-á como uma produção poética, não obstante sua pequena extensão, doze versos, faz emergir importantes questões semânticas e estruturais da poética do autor. Por fim, será discutido como ele se insere no contexto de produção dos anos 1820 e quais repercussões tem a figura do mar na obra.

Abstract: This paper seeks to analyze the poem “The Tempest” (1825) by Aleksandr Pushkin, already translated to Portuguese by José Casado and Felipe Munhoz, to offer it some space in the reception of his works in Brazil. It will be discussed the fact that a rich poetic production, despite its short length, twelve verses in total, brings out important semantic and structural issues of the author’s style. Finally, it will also be analyzed how the poem fits into the context of the writer’s composition during the 1820’s and what repercussions the sea’s role plays in his work.

Palavras-chave: Púchkin; Tempestade; Romantismo; Poesia russa

Keywords: Pushkin; Tempest; Romanticism; Russian poetry

Introdução

O

mar habita a imaginação de um leitor, cuja língua materna é o português, desde os primórdios de sua formação literária. Seja em Camões, Pessoa ou Sophia de Mello Breyner, quando se trata do território europeu. Ou em Gonçalves Dias, Castro Alves e Cecília Meireles em solo brasileiro. Além disso, os contornos do mar também são cantados ao longo de séculos no imaginário popular de nosso povo, basta ouvirmos Dorival Caymmi e sentirmos a familiaridade com que tais letras conversam com aquele que as ouve.

A intimidade que o idioma lusitano nutre em verbo com o universo marítimo, ao se encontrar com a poesia russa, questiona-se: como se dá tal relação em um lugar cujas paisagens são mais terrestres do que litorâneas? Quais são as formas que o mar adquire na produção poética do país das estepes sem fim, bosques de bétulas e campos de trigo sarraceno?

A fim de ter um vislumbre da representação do mar na produção poética do país eslavo, lançou-se o olhar para Púchkin, um dos grandes representantes da poesia russa do século XIX. Para este trabalho, foi selecionado um poema específico a ser analisado, *Búria* ("A Tempestade", 1827).

O empreendimento crítico de leitura pautou-se em duas motivações. Almejou-se entender como a figura do oceano é retratada sob a pena daquele que marca o início da história da literatura russa e que lugar a paisagem, senhora do encanto e obsessão de tantos poetas no Ocidente, adquire dentro da obra.

* Mestranda *pele* Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). <https://orcid.org/0000-0002-5734-7414>; <http://lattes.cnpq.br/5530579761436980>; k.vilela.vilara@gmail.co

A análise contribuiu, como será visto, para demarcar algumas características do projeto poético de Púchkin dos anos 1820. Também foi possível pontuar algumas observações acerca do romantismo russo e oferecer discussões incipientes acerca de um movimento que ainda é nebuloso, apesar de ganhar progressivamente mais espaço nas produções acadêmicas no Brasil com importantes resultados.

O mar, não obstante um elemento dentre os muitos outros temas que ocupavam a escrita dos poetas russos do início do século XIX, pode ser considerado um importante indicador de questões que lhes eram caras naquele período. Aliás, como já destacado no título deste artigo, o poema aqui selecionado não traz o mar enquanto calma, mas antes, tempestade. Herdeiros hoje de Mallarmé, sabemos que o naufrágio e as procelas rompem com a mera ideia de uma poesia contemplativa e harmônica. Resta observarmos quais serão as consequências críticas da tempestade no poema.

O poema pintura

Púchkin desde os últimos anos tem conquistado seu devido nome entre o público leitor de língua portuguesa do país. Se antes sua prosa ganhava mais repercussão e seus versos eram relegados a notas de rodapé dos grandes romances de Dostoiévski, a produção poética do escritor ganha cada vez mais espaço atualmente. As novas traduções do célebre romance em versos *Evguiêni Oniéguin*¹ abrem caminhos para enfim se ter em mãos a face de Púchkin poeta, Sol, ou formador, da literatura russa.

O ano de 2022 também foi marcado pela publicação de uma antologia de versos do autor, *O cavaleiro de bronze e outros poemas*,² traduzidos por Felipe Franco Munhoz. A seleção de 41 títulos não parece ter uma organização específica guiada por um eixo temático e traz um compilado de produções de

1 Traduções de Alípio Correia de Franca Neto e Elena Vássina pela Ateliê Editorial em 2019, e Rubens Figueiredo pela Companhia das Letras em 2023.

2 PÚCHKIN, 2022. Trad. Felipe Franco MUNHOZ. São Paulo: Kalinka.

diferentes períodos e temas. Um esforço análogo havia feito José Casado trinta anos antes, em 1992, ao traduzir 100 poemas do escritor russo.

De fato, além de ter uma vasta obra, Púchkin não é um autor simples, no sentido de se enquadrar em um estilo único. Por isso, torna-se tão complicado apreendê-lo por apenas uma chave ou uma organização solta. Os poemas devem ser lidos em sua singularidade e entendidos dentro da especificidade que carregam no conjunto do trabalho poético.

Curioso é notar que nas duas únicas antologias de poemas do autor, em tradução direta, publicadas no Brasil esteja esse pequeno poema intitulado “A Tempestade”. No livro de José Casado é até feita uma relação cronológica dos poemas nas páginas finais.³ Porém, mesmo que se possa ter uma ideia do contexto temporal de publicação de cada um, ainda assim, para aquele que não é um estudante de língua e literatura russa, os títulos jazem soltos e sem muito a dizer. Conseqüentemente, não engajam o leitor.

Não se sabe se houve uma investigação profunda de antologias de Púchkin publicadas na Rússia para a seleção empreendida por Casado e Munhoz. Independente da suposição, a recepção do poema para um russo será bem diferente da recepção deste para um brasileiro. Aos nossos ouvidos ocidentais, o que o título pode imediatamente evocar é uma livre associação com *A Tempestade* de Shakespeare. Não iremos tecer uma análise comparativa do poema com a peça do escritor inglês, mas sua ressonância é produtora de sentidos no contexto de produção literária de Púchkin, como será debatido na próxima seção.

Desse modo, apresenta-se aqui *Búria* (“A Tempestade”), em duas traduções diferentes. A partir dele, serão tecidas algumas observações.

³ PÚCHKIN, 1992, pp.245-247. Trad. José CASADO. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

Буря

Ты видел деву на скале
В одежде белой над волнами,
Когда бушует в бурной мгле,
Играло море с берегами
Когда луч молний озарял
Её всечасно блеском алым
И ветер бился и летал
С ее летучим покрывалом?
Прекрасно море в бурной мгле
И небо в блесках без лазури;
Но верь мне: дева на скале
Прекрасней волн, небес и бури.

A Proceta

(trad. José Casado)

Na penha, ao pé do vagalhão,
Já viste uma virgem de branco,
Quando, agitando a cerração,
Na orla o mar folga com arranco,
E à moça do raio o fulgor
Dá o especial brilho da aurora,
E o vento, a voejar, vem-se opor
Ao xale adejante, ora e ora?
Belo é o mar na cerração
E o céu que brilha sem cobalto;
Mais que proceta, vagalhão
E céu, é a moça lá no alto.

Tempestade

(trad. Felipe Munhoz)

Com roupas brancas, no bradar
Das ondas, sobre a rocha, a dama,
Às bravas brumas (brinca o mar,
Na costa – estrondo, raio, flama);
Com face rubra à luz cruel,
Ao vento – o sopro bate e, dela,
Dispara aos ares, voa o véu –:
Seus olhos viram tal donzela?
São brumas bravas; lauto o mar;
E o céu brilhante: azul evade;
Mas (linda) à dama, nada é par –
Nem ondas, céu, nem tempestade.

Primeiramente, assinalemos os componentes visuais que de imediato se evidenciam no poema. Há um quadro bem emoldurado através do discurso narrativo onde se faz ver uma dama diante do mar em fúria sobre o penhasco da cena. Não há sinal de qual é a expressão da moça, qual o seu estado de espírito e quais são os gestos que o corpo demonstra diante da situação imposta. Na medida em que não se sabe sua identidade, ela se torna um mistério, quase uma estátua que permanece firme

frente à tempestade. Nenhum movimento é capaz de mudar sua posição. O branco é a cor que impera, uma vez que o azul (*i nebo bez lazuri*)⁴ que poderia a ele se contrapor, não faz parte da paisagem.

Na *Enciclopédia Puchkiniana* (*Pushkinskaia Entsiklopedia*), no verbete relativo ao poema,⁵ a “definição” é realizada da seguinte forma: primeiro, descreve-se a natureza imagética da obra, depois, sua estrutura formal, que se divide em duas partes, os primeiros oito versos girando em torno da pergunta (*Ti videl devu na skale...?*), e os quatro restantes que se ancoram na constatação, na resolução, deslumbrada pela cena (*No ver’ mne...*). Logo após, apresenta-se uma leitura proposta por V.P. Kazarin, que faz uma análise com base em experiências que o poeta teria vivido em uma viagem à Crimeia em 1820. Outras análises sustentadas em interpretações biográficas são feitas, contudo, elas, segundo o autor do verbete, se mostram insuficientes sob uma perspectiva crítica, pois em nada se pautam além de fatos esparsos sobre a vida do poeta. Por fim, também se menciona uma leitura de M.V. Stroganov que associa a dama do penhasco à Ifigênia de Táurida, tragédia de Eurípedes datada de 414 a.c.

Apenas com base no verbete da Enciclopédia, seria possível desenvolver questões que pulsam e se desenrolam no conjunto dos doze versos. Sobre a forma do poema, pode-se inferir que há diferentes camadas operantes na significação. Somando-se à descrição semântica da paisagem e à divisão retórica em duas partes (muito bem marcadas pelas estruturas: “*ti videl*” e “*ver’ mne*”), vale notar que ele se estrutura metricamente em tetrâmetro iâmbico com rimas que se alternam em masculinas e femininas. No plano imagético, há uma tempestade, no sonoro, uma harmonia musical e no retórico, uma interlocução entre o eu-lírico e o leitor. A combinação das três estruturas gera uma espécie de acorde poético. Logo, define-se a forma como mais harmônica do que melódica.

4 Grifo nosso.

5 KARDASH, 2009, p.194. Disponível em: <http://lib.pushkinskijdom.ru/LinkClick.aspx?fileticket=0yek1EAdhCc%3D&tabid=2018>

As traduções em português revelam claramente o aspecto que os tradutores priorizaram. Tanto José Casado como Felipe Munhoz seguem uma preocupação⁶ métrica de equivalência silábica, oito sílabas por verso, e mantêm o mesmo padrão de rimas. O exercício tradutório é feito com base em perdas e ganhos e o resultado final configura, conseqüentemente, uma leitura que guia a determinado lugar. O aspecto retórico esvaizia-se, uma vez que a pergunta (*Ti videl devu...?*) se perde, não há mais um “tu” que aponta em direção ao leitor e o verbo no imperativo (“creia” em mim, *ver’ mne*) é suprimido. A paisagem é ornada por um léxico e uma sintaxe herméticos. Desse modo, questiona-se: aonde o poema está conduzindo o leitor? Ao que parece, a uma música construída por rimas e aliteraões que falham em desenhar alguma espécie de cenário legível.

Para fazer valer os traços do poema em russo, pertinentes ao estudo colocado, propõe-se uma tradução literal para esse fim específico. Observemos:

Буря

Ты видел деву на скале
 В одежде белой над волнами,
 Когда бушуя в бурной мгле,
 Играло море с берегами
 Когда луч молний озарял
 Её всечасно блеском алым
 И ветер бился и летал
 С ее летучим покрывалом?
 Прекрасно море в бурной мгле
 И небо в блесках без лазури;
 Но верь мне: дева на скале
 Прекрасней волн, небес и бури.

A Tempestade

(tradução nossa)

Tu viste a jovem no penhasco
 Em brancas vestes sobre as ondas,
 Quando erguendo-se **na tempestuosa névoa**,
 Brincava o mar com a costa,
 Quando o faiscante raio a iluminava
 A todo instante com brilho escarlate
 E o vento batia-se e voava
 Com seu manto esvoaçante?
 O esplendoroso mar jaz **na tempestuosa névoa**
 E o céu nas cintilações sem azul matiz;
 Mas creia em mim: a jovem no penhasco
 É mais esplendorosa que as ondas, o céu e a
 tempestade.

⁶ Preocupação expressa em ambos os prefácios às traduções.

Ao espelhar o poema de origem com a tradução literal, notam-se outras características formais obliteradas antes. A assinalação do ambiente onde o mar se encontra é dada duas vezes, uma no terceiro verso e outra no nono pelo sintagma “*v burnoi mgle*” (na tempestuosa névoa). O último quarteto não apresenta verbo algum em russo, além do “creia”, assim, erguem-se três substantivos centrais: o mar, o céu e a jovem. O mar, como mencionado, encontra-se na tempestuosa névoa, o céu, em cintilações sem azul matiz, e a jovem, no penhasco. No último verso, há o adjetivo “*prekrasnei*” na forma superlativa comparativa e em concordância com o substantivo “a jovem”. Dois versos antes, o mar também é caracterizado como esplendoroso/maravilhoso (*prekrasno more*). A forma superlativa nivela o local da jovem na cena com a caracterização que lhe é dada, ela está acima do mar geograficamente e dele se sobressai em esplendor.

Destrinchando a semântica, por meio dos elementos linguísticos e retóricos que são empregados em consonância com o “enredo”, conclui-se que a organização destacada na *Enciclopédia Puchkiniana* – em duas partes, pergunta e conclusão/deslumbramento – é altamente elaborada. Em torno do questionamento lançado ao leitor sobre ele ter visto a jovem no penhasco, trava-se um embate. O verbo empregado no terceiro verso, *buchevat*, para descrever o comportamento do mar, significa “enfurecer-se”, no sentido de força da natureza que se ergue em fúria, que se mostra em tal estado de opulência. Além de se erguer, o mar “brinca” com a costa, que, na cena, é o limite rochoso entre ele e a personagem. O eu-lírico, na medida em que retrata o quadro panoramicamente, questiona a atenção do leitor: para onde ela se volta com mais afincos? No segundo verso, há a preposição “sobre” (ou “acima”, *nad*), que marca a altura do lugar onde está a dama. A descrição das roupas brancas, além de operar para construção de uma imagem virginal, compara-a intuitivamente com a espuma e a névoa que se formam ao quebrar do mar. As ondas se assemelham em cor, a água tenta, por meio da tempestade, igualar-se em altura.

A presença da tempestade não é puro ornamento estético na cena. Púchkin brinca com o poema que de simples não tem

nada. O quadro parece ser estático, visto a estrutura sintática de poucos verbos e sintagmas, em grande ocorrência, nominais. Todavia, o movimento, a ação, é decisivo para o que está sendo retratado. A tempestade é o recurso encontrado para a natureza impor força e soberania sobre a dama, que não se move. Arrisca-se afirmar que ela (a tempestade) é uma figura de pensamento suscitada pelo texto.

O quarteto final resolve o embate. O primeiro verso reitera a qualificação do mar, com uma mudança, ele aparece desprovido de ação, apenas se encontra dissolvido na tempestuosa névoa e nada mais. O céu, não mencionado antes, é situado em um ambiente de brilho e luz, porém, desprovido da cor que o costuma destacar, o azul. As cintilações no qual está imerso provém do “faiscante raio” que ilumina a jovem. Mar e céu estão subordinados à misteriosa moça. O dístico final confere ao poema uma estrutura semelhante ao soneto, que dá conclusão à situação apresentada. A conjunção “mas”, *no*, quebra as orações nominais precedentes e resolve a disputa travada, o eu-lírico é categórico, ele ordena qual é o partido do leitor: a jovem é superior à paisagem que a circunda. A partícula adversativa “mas” pode até ser entendida como o choque do mar contra a rocha.

Púchkin também promove ludicamente uma brincadeira com os olhares. A voz do poema pergunta, quase que de forma enunciativa, se nós vimos a jovem, antes de a vermos realmente. O mar tenta roubar nossa atenção, mas a voz golpeia novamente, “creia em mim”, a dama está ali, devemos ver que seu esplendor é imperativo. O eu-lírico olha para o todo, afinal, ele é quem descreve o quadro completo. A voz do poema choca-se contra a imagem completa. A forma é tecida em diversas camadas e os versos se estruturam em colisões.

Problemas teóricos

O poema, como foi exposto, coloca em jogo questões de diversas ordens. N. Mazur, em seu artigo “Tu viste a jovem?": poética e psicologia da éfrase romântica”,⁷ afirma logo no começo:

⁷“Ti videl devu na skale”: poetika i psihologuia romanticheskogo ekfrasisa, 2018, pp.

Esse poema deixa o leitor contemporâneo em leve perplexidade: nós não vemos nele indícios de maturidade autoral, mas, ao que parece, o próprio poeta, por sua vez, julga sua obra como suficientemente grande. Ele publica *Búria* pela primeira vez no jornal “O Mensageiro Moscovita” (1827) – edição de intelectuais, impregnada de ideais de filosofia alemã –, coloca-o entre os poemas de 1825 em um livro organizado no ano de 1829 e o inclui em uma seção de antologia de poemas em livro concebido em 1836. É possível que essa contradição tenha levado, tão persistentemente, pesquisadores a procurar em *Búria* sinais de alta relevância sentimental da experiência de Púchkin em viagem à Crimeia no verão de 1820 com a família Raiévski.⁸ (MAZUR, 2018, p.141)

A informação sobre Púchkin ter seu poema em alta conta e o publicar em uma edição do “O Mensageiro Moscovita”, permeada de ideias de filosofia alemã, já é uma forte sugestão de que a obra talvez seja mais rica do que habitualmente é julgada. Mazur se propõe a ir na contramão de leituras psicologizantes e investiga o traço efrástico distintivo da poesia romântica. Segundo o pesquisador, o estudo teria muito a ganhar, do ponto de vista da representação, se fosse realizado em diálogo com as produções plásticas da época. “Definitivamente, a imagem da jovem no penhasco era muito popular entre pintores do início do século XVI”⁹ (2018, p.143), diz Mazur. Ele conclui que a figura do sujeito (homem ou mulher) no penhasco é, portanto, um topos romântico (2018, p.142). A. Bodrova, citada no artigo, relaciona a figura da protagonista do poema de Púchkin com o quadro de Antoine-Jean Gros (1801), *Safo em Lêucade* (MAZUR, 2018, p.142). Vejamos o quadro:

141- 153. Disponível em: http://lib2.pushkinskijdom.ru/Media/Default/PDF/RusLiteratura/rus_lit_3-2018.pdf

8 “Это стихотворение оставляет современного читателя в легком недоумении: признаков зрелого мастерства мы в нем не видим, а между тем сам поэт по-видимому ценил его достаточно высоко. Он впервые напечатал Бурю в Московском Вестнике (1827) – интеллектуальном издании насыщенном идеями немецкой философии – поместил среди стихов 1825 года в собрании 1829 года и собирался включить в раздел антологических стихотворений в собрании задуманном им в 1836 году. Возможно именно это противоречие заставило исследователей так настойчиво искать в Буре отпечаток эмоционального подъема пережитого Пушкиным во время поездки по Крыму летом – осенью 1820 года вместе с семейством Раевских.”

9 “Действительно образ девы на скале был очень популярен у художников начиная XVI века.”



Figura 1: Safo na
Levkade
Fonte: Gallerix.ru
Disponível em:
[https://gallerix.
ru/storeroom/
12694730-28/N/
975680957/
room/1269473
028/N/975680957/](https://gallerix.ru/storeroom/12694730-28/N/975680957/room/1269473028/N/975680957/)

A pintura, se comparada com a cena descrita no poema *Búria*, corresponde quase perfeitamente à imagem dos versos. A jovem do penhasco é retratada tal qual Safo se apresenta na tela acima: vestes brancas, o manto esvoaçante, o raio de luz que incide diretamente sobre ela e um semblante impávido. Além de Safo, outras figuras míticas são representadas na pintura do século XVI ao início do XIX, como Ariadna e Andrômeda (MAZUR, 2018, p.143). As referências às personagens da antiguidade clássica nos fazem retornar à *Enciclopédia Puchkiniana*, em uma das últimas considerações do verbete, que associa o poema à tragédia de Eurípidés, Ifigênia de Táurida. A descrição que é feita da dama como um ser misterioso e imponente, tal qual uma estátua, é engenhosa, pois, assim, muitas figuras míticas poderiam nela estar representadas.

Púchkin é um escritor que conheceu e explorou profundamente a língua russa e teve acesso a uma formação erudita no Liceu, leu os clássicos latinos e franceses, tragédias e se aventurou na tradução de nomes canônicos como Homero, Catulo e Ovídio (BERNARDINI, 2018, p.31).¹⁰ A formação do autor se faz presente, de modo inevitável, na majoritária parte de sua produção literária, como é o caso do poema analisado. Nele, os referenciais da antiguidade clássica marcam o território plástico e revelam uma de suas muitas facetas enquanto poeta, aqui, enquanto poeta escultor de formas e pintor de paisagens.

Todo artista colhe da vida referências para seus textos, conscientemente ou não. Portanto, a viagem para a Criméia pode ser, sim, uma fonte de forte relevância para a composição do poema. O equívoco residiria, no entanto, em qualquer interpretação que se pretendesse totalizante, como se o poema fosse apenas o espelho de um episódio, o que não seria sustentável por si só. A temática da memória é muito presente na composição de Púchkin,¹¹ enquanto processo estruturante, porém, a sua elaboração em palavra não é mera fotografia despreten

¹⁰ BERNARDINI, Aurora. *Aulas de Literatura Russa*. São Paulo: Kalinka, 2018.

¹¹ Como exemplo, basta-se tomar o belíssimo e conhecido poema de amor *la pomniu tchudnoe mgnovenie*.

siosa do passado e se ele, de fato, traz as reminiscências plásticas daquela região litorânea, é de maneira elaborada artisticamente.

Destaca-se a Criméia aqui especialmente por outro motivo: ser uma das paisagens emblemáticas exploradas pelo romantismo. O grande referencial de mar para os escritores russos do início do século XIX sempre foi o mar negro. O Cáucaso e a Criméia são paisagens do exótico distante – espacial e culturalmente – para os cavalheiros de São Petersburgo e Moscou. As fronteiras do sul para um escritor russo daquele período são semelhantes à representação do Oriente na literatura europeia ocidental, locais misteriosos, selvagens e repletos de estímulos visuais e contemplações. Lá, a familiaridade com os horizontes planos se choca contra montanhas e águas agitadas e, assim, os olhos testemunham a manifestação real de abismos e profundezas.

Não por acaso, *Búria*, enquadra-se no período em que os críticos atribuem à fase romântica de Púchkin. Entre os anos 1820 e 1824, ele compôs alguns dos títulos mais representativos do ciclo, como “O Prisioneiro do Cáucaso”, “A Fonte de Bakhtchissarai” e “Os Ciganos”. O importante crítico Iuri Mann, no prefácio da extensa obra *Dinamika Russkogo Romantizma*,¹² define a fortuna crítica (na Rússia) sobre o romantismo como um “enorme mar” (1995, p.4). A metáfora, como é de se prever, aplica-se meramente à quantidade de estudos, de diversas áreas e perspectivas, que eram produzidos sobre o tema naquele ano. Mais interessante seria que esse “enorme mar” se referisse às tentativas de entender o seu papel em algumas obras da época, que não estão em número pequeno.¹³

A relação do homem com a geografia e o ambiente que o circunda é interessante do ponto de vista não só antropológico, como literário. Os escritores não eram imunes a essa sensibilidade, principalmente os poetas. Os contos, romances e novelas que retratam a conhecida e fantasmagórica São

12 MANN, 1995.

13 A figura do mar se encontra amplamente presente também na poesia de Lérmontov, Baratinski e Tiúttchev.

Petersburgo já fundaram cenários na imaginação do leitor brasileiro graças às narrativas de Gógol, Dostoiévski e à prosa de Púchkin. Outro primoroso exemplo do espaço como figura central do projeto poético nos dá Baudelaire em sua lamacenta e decadente Paris do *Spleen* e das Flores do Mal.

O referencial da natureza russa (da parte ocidental e dos arredores das capitais), os bosques, as florestas e as datchas, é oferecido pela prosa de Turguêniev e Tolstói. Os mares, naquele século, encontram-se ainda tímidos e escondidos sob as barreiras idiomáticas da poesia de Púchkin, Lérmontov, Baratínski e Tiúttchev. Sobre Lérmontov, no romance *O Herói do Nosso Tempo*¹⁴ há o inesquecível capítulo *Taman*, presente na *Nova Antologia do Conto Russo*. Em *Taman*, o mar, de modo semelhante, com especificidades diferentes, ao poema analisado, através da tempestade se eleva sobre o personagem, Petchórin. Apesar de não ser o foco deste trabalho entrar no exame da prosa de Lérmontov, ela contribui à guisa de exemplo, conhecido em língua portuguesa, para direcionar a atenção crítica ao “oceano” na literatura russa.

Como é mencionado no artigo supracitado, Púchkin publicar o poema pela primeira vez em uma edição de *O Mensageiro Moscovita*, permeada de ideias de filosofia alemã, abre margem para pensar o poema sob o espectro do romantismo alemão, cujas preocupações se debruçaram sobretudo na relação do homem com a natureza. Pedro Augusto Pinto discute sobre as variações da relação homem-natureza na poesia de Lérmontov¹⁵ (2020, pp. 110-131). O pesquisador conclui ao analisar o poema *Tutchi* [As Nuvens], que a figura ocasional do eu-lírico cindido, descolado da paisagem, “parece apontar para certo abandono de uma ideia romântica de natureza enquanto ideal moral, convocando a atenção humana para a singularidade de sua condição e para a natureza específica de seus problemas” (2020, p. 114). A tese defendida por Augusto Pinto corrobora uma argumentação de caráter mais histórico-filosófico

14 LERMONTOV, 1999. Trad. Paulo BEZZERA. São Paulo: Martins Fontes.

15 PINTO, 2020. Dissertação de Mestrado, *Aspectos éticos da Melancolia na lírica de Mikhail Iu. Lérmontov*. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8155/tde-14042021-172754/pt-br.php>

do que estético. Incorporar-se-á tal afirmação a fim de pensá-la em Púchkin sob uma perspectiva que permaneça apenas no poema, dentro do limitado escopo deste trabalho.

A primeira ideia de romantismo, retornando a Iuri Mann, gira em torno de noções como o idealismo, o devaneio e a interioridade (1995, p. 3). Entretanto, essas marcas que delimitam uma base para o que seria o romantismo na literatura, ao mesmo tempo, criam pontos de paradoxo, como por exemplo, a existência de um Aleko e sua terrível vingança contra Zemfira (MANN, 1995, p. 3), onde estaria, nesse gesto, o idealismo ou o devaneio? Os poemas do Sul de Púchkin, do qual *Os Ciganos* faz parte, são para o crítico um exemplo de como as categorias que demarcam o romantismo russo são esgarçadas pelos exemplos concretos da literatura. Para ele, uma das razões centrais para enquadrar esse ciclo como um dos grandes representantes do período reside na questão do *conflito* ou da *colisão* (1995, p. 31).

Associando o apontamento de Augusto Pinto com o de Iuri Mann, podemos interpretar o poema de Púchkin por duas chaves. Uma, onde o sujeito (que neste caso não seria o eu-lírico), representado pela jovem, apartado da paisagem ilustraria uma negação do ideal de natureza como enobrecedora ou canal transcendente de um estado subjetivo do eu-lírico. E a outra, complementar, que compreende o romantismo de Púchkin como gerador de conflitos e colisões.

A jovem no penhasco não se mistura com o mar em momento algum. Pelo contrário, trava-se um conflito entre as duas entidades. A disputa não é passiva, o mar, através da tempestade que nele projeta ondas e espuma e névoa, tenta alcançá-la, quiçá, tocá-la. O fracasso se instaura nos dois dísticos finais, a jovem permanece acima, inclusive, do céu. Há um *conflito* instaurado entre sujeito e natureza, a *colisão* é expressa quando o mar se choca na costa contra as pedras do penhasco. O vento também arrisca esvoaçar o manto da dama, mas ela permanece impávida.

Empregaram-se aqui argumentos deliberadamente descontextualizados dos textos de origem para ilustrar uma posição

crítica que pareceu pertinente, dentro de um mesmo espectro. O conflito é escancarado em Aleko, pois se trata de um jovem cindido, que, enquanto cidadão “civilizado”, tenta ser como os ciganos, “selvagens” que o acolhem. Bem ou mal, o problema da natureza está intrínseco ali. Uma das diferenças é: em *A Tempestade*, um poema de curta extensão, Púchkin pinta, por meio da palavra, o conflito. O poeta esculpe, por meio da quebra em duas partes, o corpo da estrofe que ganha materialidade. Os recursos, pergunta e conclusão (destacada pelo uso imperativo do verbo “creia”), conferem uma fenda ao que parece antes ser só deleite contemplativo de uma tempestade descrita em palavras.

Outra das atribuições da fase romântica de Púchkin é justificada pela influência que Byron e Shakespeare (ambos traduzidos por ele para o russo) tiveram em sua obra. Gabriella de Oliveira Silva mostra em trecho de *Evguêni Oniêguin* que, apesar de Byron exercer influência sobre a literatura de Púchkin, não há uma “fusão lírica entre os dois”¹⁶ (2020, p. 69), inclusive, existe um esforço explícito de rejeição dessa fusão. A constatação, apesar de parecer natural, não é óbvia. Equivocadamente a noção de influência é tida como uma espécie de emulação ou continuidade temática. Oliveira Silva expõe que uma das contribuições da influência de Byron ao romance em versos, *Evguêni Oniêguin*, está associada à estrutura do texto puchkiniano, ao estilo fragmentário, híbrido (prosa e poesia) e metaficcional (2020, p.69). Vale lembrar que o romance, talvez a obra de mais repercussão do autor, foi escrito entre os anos 1825 e 1832.

O que se busca concluir com essa pequena digressão acerca de Byron e Oniêguin é: o poema *A Tempestade* não foi escrito isoladamente e descontextualizado, como as antologias muitas vezes contribuem para a impressão de efeito vazio. A pequena obra de doze versos está inserida em um contexto em que inúmeros outros elementos e fatores literários estão envolvidos. Em 1829, o escritor coloca-o junto aos poemas de

16 SILVA, 2020. Dissertação de Mestrado, *A forma do paradoxo: Ironia romântica no romance em versos Evguêni Oniêguin, de Aleksandr Púchkin*. Disponível em: <https://posciencialit.letas.ufrj.br/2021/07/30/dissertacoes-2020-2017/>

1825. Em 1825, o mais importante título do início do século XIX na Rússia começa a ser publicado. Não importa que não haja uma ligação ou conversa direta, mas certas preocupações estéticas, ideológicas, filosóficas e morais habitavam o coração de Púchkin em um mesmo período, ou em um período muito próximo, de escrita de “A Tempestade”. Portanto, uma miríade de elementos se faz presente como subtexto do poema.

Conclusão

Fazendo um pequeno apanhado das questões suscitadas pelo poema, o caráter efrástico, a relação com a memória, o embate sujeito-natureza, o conflito e a própria estrutura do texto, pode-se assumir que “A Tempestade” é um mar repleto de lugares e interpretações. O ímpeto de investigação também esteve atrelado à constatação de que alguns poemas, riquíssimos como este, flanam soltos em antologias Brasil afora. Constata-se que os ler é uma maneira, complementar à tradução, de fazê-los reluzir em pleno e devido esplendor.

A criação de imagens e o lavrar da imaginação é o ofício do poeta criador de memórias nunca vividas. Nesse sentido, dar atenção à poesia pictórica de Púchkin é essencial para formação de leitores de literatura russa já versados na grande prosa da longínqua nação. Aprender *de cor* um poema é como aprender de cor um lugar, é internalizá-lo de acordo com o ritmo que pulsa visível nas fendas da palavra, ou das paisagens. A Rússia letrada daquele período, o cânone literário do século XIX, reside primordialmente em São Petersburgo. A literatura, ou melhor, a poesia revela, como nenhum outro documento histórico, a força das brechas geográficas que apontam ao homem as suas brechas, abismos e penhascos. Não à toa o eu-lírico do poema, antes de mais nada, aponta ao leitor o abismo e o homem (a jovem) sobre e diante dele. Tu viste a jovem no penhasco?

As considerações levantadas sobre o romantismo ainda são preliminares, frisando-se mais uma vez o caráter incipiente da pesquisa mobilizada para o trabalho. Intentou-se criar um

inventário de pequenas questões, já desenvolvidas e muito bem elaboradas nas dissertações de Pedro Augusto Pinto e Gabriella de Oliveira Silva, sobre o movimento romântico russo e aplicá-las sucintamente a uma obra que gravita, sem fazer juízo do peso de sua participação direta, nessas questões. Mapear um mar, dentre muitos outros, inspira-se no empenho de astrônomos que em galáxias de proporções desmedidas, encontram uma estrela. A importância ou relevância da estrela não é possível determinar, mas descrevê-la é dar a ver uma mínima parte do grande espaço que de alguma maneira nos toca, esteja anos-luz, ou esteja a um mar e a um continente de distância.

E como falar de mar e romantismo sem evocar o célebre pintor armeno-russo, Ivan Aivazovski (1817-1900) que, junto de outro importante pintor, Iliá Riépin (1844-1930), compôs um dos mais famosos retratos de Aleksandr Púchkin? O poeta sobre as rochas diante do mar bravio é um topos romântico. O retrato reflete o homem, o espírito e sua obra. E se invertermos o norte dos biografismos pelo sul? E se, na verdade, o artista é quem reflete o poema no semblante de si e não o contrário? Eis a provocação:



Figura 2: Púchkin na beregú tchiórnogo mória
Fonte: Muzei Púchkina

Disponível em: <https://mu-seumpushkin.bm.digital/artefact/810250132963484661/pushkin-na-beregu-chernogo-morya>

Referências bibliográficas

BERNARDINI, Aurora. *Aulas de Literatura Russa*. São Paulo: Kalinka, 2018.

MANN, Iuri. *Dinamika Russkogo Romantizma*. Moskva: Aspekt Press, 1995.

MAZUR, A. "Ti videl devu?" Poetika i Psikhologuia Romantitsheskogo Ekfrasisa. In: *Russkaia Literatura: istoriko-literaturnii jurnal*. Sankt Peterburg: Rossiskaia Akademia Nauk. Vol. 3, 2018, pp. 141-153.

PINTO, Pedro Augusto. *Aspectos Éticos da Melancolia na Lírica de Mikhail Iu. Lérmontov*. Dissertação de Mestrado, 2020. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8155/tde-14042021-172754/pt-br.php>

PÚCHKIN, Aleksandr. *O Cavaleiro de Bronze e Outros Poemas*. São Paulo: Kalinka, 2022.

PÚCHKIN, Aleksandr. *Púchkin: Poesias Escolhidas*. Trad. José CASADO. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

SILVA, Gabriela de Oliveira. *A Forma do Paradoxo: Ironia Romântica no Romance em Versos Evguêni Oniéguin*. Dissertação de Mestrado, 2020. Disponível em: <https://posciencialit.lettras.ufrj.br/2021/07/30/dissertacoes-2020-2017/>

SURAT, Irina. Groza. Burya. Tucha. In: *Jurnal Novii Mir*. N. 11, 2019. Disponível em: https://magazines.gorky.media/novyi_mi/2019/11/groza-burya-tucha-2.html



REVISTA DE LITERATURA E CULTURA RUSSA

Água, cimento e brita: um Maiakóvski de concreto

Water, cement and gravel: a concrete Mayakovsky

Autor: *Rafael Bonavina*
Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil
Edição: RUS, Vol. 14. Nº 24
Publicação: Dezembro de 2023
Recebido em: 30/03/2023
Aceito em: 20/04/2023

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2023.210122>

BONAVINA, *Rafael*.
Água, cimento e brita: um Maiakóvski de concreto.

RUS, São Paulo, v. 14, n. 24, pp. 84-104, 2023.



Água, cimento e brita: um Maiakóvski de concreto

Rafael Bonavina*

Resumo: A partir da discussão ampla das relações culturais entre Brasil e Rússia no século XX, o presente trabalho buscou levantar uma hipótese quanto à inserção tardia da obra de Vladimir Maiakóvski no cerne duro das teorizações do grupo Noigandres, em especial dos irmãos Campos. Para isso, mobilizamos documentos que colaboram com a tentativa de precisar historicamente esse contato e levantamos a hipótese de ele ter ocorrido entre 1958 e 1962, o que é corroborado pela fortuna crítica.

Abstract: Starting with a broad discussion of the cultural relations between Brazil and Russia in the 20th century, this article sought to raise a hypothesis regarding the late introduction of Vladimir Mayakovsky's work in the hard core of Noigandres' theorizations, especially of the Campos brothers. To this end, we compared documents that collaborate with the attempt to pinpoint historically this contact. Finally, we raised the hypothesis that it occurred between 1958 and 1962, which is corroborated by the specialized literature.

Palavras-chave: Poesia concreta; Concretismo; Vladimir Maiakóvski; Século XX; Poesia

Keywords: Concrete poetry; Concretism; Vladimir Mayakovsky; 20th century; Poetry

Os comunistas estão chegando

Já é consenso entre os pesquisadores que a Rússia possui uma importância central para a literatura ocidental. Se restasse alguma dúvida, bastaria checar os rios de tinta dedicados à discussão de Dostoiévski. Mesmo na crítica literária, tanto internacional como na brasileira, importantes teóricos da literatura dedicaram comentários, se não ensaios inteiros, aos autores russos. A importância dessa literatura para o Brasil não se resume a ser objeto da crítica, as obras russas também foram essenciais como influências para as produções literárias brasileiras, como em Nelson Rodrigues que afirmava frequentemente a posição central de Dostoiévski em seu cânone pessoal. Isso, no entanto, não significa que essa interpenetração cultural seja sempre evidente, há casos mais discretos, por exemplo, na crítica literária de Antonio Candido.

Em seu ensaio sobre a literatura brasileira da primeira metade do século XX, Candido nos apresenta que os modernistas da primeira geração, por assim chamar, foram marcados pelas expedições folclóricas, pelas viagens para o interior do Brasil. Para sintetizar o significado desse movimento em direção ao povo, o teórico diz: “Em consequência, manifestou-se uma ‘ida ao povo’, um *V Narod*, por toda parte e também aqui, onde foi o coroamento natural da pesquisa localista, da redefinição cultural desencadeada em 1922”.¹ É interessante notar que não só

* Graduado em Letras, com dupla habilitação em Português e Russo, pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH/USP). Atualmente desenvolve uma pesquisa de mestrado no Programa de Literatura Brasileira da mesma instituição, pela qual recebe apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). com. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2662388651397242> ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9669-7708>. E-mail: rafaelbonavina@gmail.com.

1 CANDIDO, Antonio. “Literatura e cultura de 1900 a 1940”. In: CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006, p. 132.

se usa a expressão em russo, mas ele a declina corretamente, isso é, no caso acusativo, como exigiria o verbo de movimento.

Apesar da correção gramatical, isso não significa, é claro, que Candido soubesse falar russo, mas serve de sinal da sua familiaridade com essa cultura. Outro indício seria que a ideia de se aproximar as idas ao povo da intelligentsia russa do XIX com a busca modernista de uma identidade nacional no interior do país é, na nossa opinião, muito acertada. Fazemos uma única ressalva, no entanto, pois nesse primeiro momento, as viagens dos modernistas são mais para ter contato com a arte popular, com os resquícios da história do Brasil, o que diverge do propósito dos populistas russos do final do século, que não pretendiam apenas aprender com as experiências da vida rural, mas, também, levar para o campo os ideais de uma elite intelectualizada. Nesse sentido, talvez a noção de ida ao povo usada por Candido seja mais aplicável à literatura brasileira de meados do século XX, em especial à dos Centros Populares de Cultura, muito criticada por ter subjugado o trabalho estético ao projeto de conscientização da massa popular de sua exploração pelas classes dominantes.

Quanto à literatura russa, há uma inflexão no tom depois da Revolução de 1917. Por um lado, diversos intelectuais conservadores, e mesmo os francamente reacionários, viam a Rússia como o centro irradiador do perigo comunista. É o caso, por exemplo, de Alceu Amoroso Lima, importante crítico literário que, ao final da década de 1920, se converte ao catolicismo e passa a defender os posicionamentos reacionários de sua igreja com unhas e dentes. Em certo sentido, Amoroso Lima contrapõe a sua ideologia ao materialismo, raiz de quase todos os males da modernidade. Para exemplificar essa contraposição, recorreremos à sua carta para Mário de Andrade de 10 de maio de 1928,² em que, o intelectual católico – e herdeiro de uma fábrica têxtil, vale ressaltar – nos apresenta um exemplo bastante claro dessa imagem da URSS.

Nos Estados Unidos, na França, na Alemanha sobretudo, e na Rússia (nem se fala) a ruptura dos laços de pais e filhos

2 ANDRADE, 2018, p. 112.

*é claramente um dos caracteres mais típicos da descristianização do Ocidente. Toda civilização cristã assenta sobre a família e visa, socialmente, o bem-estar da família. Toda civilização moderna assenta sobre o indivíduo e o Estado. A família desaparece como elo inútil. A mulher igual ao homem. O casamento simples união sexual. O divórcio livre a qualquer um dos dois cônjuges, por meio de simples aviso a pretoris. Na Rússia o governo começa a tomar providências contra a epidemia de casamentos de um dia. Os filhos criados pelo Estado, como em Sparta.*³

Essa argumentação se assenta em diversos declives perigosos, em que se escondem pontos bastante questionáveis. Por exemplo, dentro da ideia de um Estado cuidando da educação das crianças espreitam o divórcio, a libertação sexual, a igualdade de gêneros etc. Todos esses avanços sociais são vistos por essa ideologia como ameaças, trata-se, claramente, de uma perspectiva política extremamente reacionária, avessa a qualquer mudança real na ordem estabelecida. De passagem, esse tipo de argumentação continua atormentando nossos ouvidos até hoje, inclusive com chavões parecidos e esse mesmo tipo de encadeamento lógico bastante questionável. Pondo de lado o posicionamento francamente reacionário expresso nessa carta, seria muito difícil sustentar que a União Soviética realmente estivesse se importando tanto assim com a sexualidade, naquele momento, a ponto de se “tomar providências”, como afirma Amoroso Lima.

Em primeiro lugar, teríamos de considerar os problemas da consolidação do Estado soviético, criado havia menos de uma década, o que provavelmente deveria ser uma das principais preocupações dos chefes de Estado daquele momento. Além disso, em 1925, a recente morte de Lênin mergulha o país em uma série de crises políticas e sociais, que culminam, lamentavelmente, na ascensão de Stalin ao poder. Por causa da acalorada disputa pela presidência do Partido, o governo do georgiano foi profundamente marcado pela perseguição política dos divergentes, criando um verdadeiro massacre dos quadros do partido, do exército e do aparato governamental, conhecido como Grande Expurgo na historiografia ocidental.

³ ANDRADE, 2018, p. 113, grifos nossos.

É seguro afirmar, portanto, que parte significativa dos esforços governamentais ao longo da segunda metade da década de 1920 e toda a década de 30 estariam centrados na paranoica busca por trotskistas, como se chamava qualquer um que discordasse da linha geral do partido, isso é, do stalinismo. Essa vergonhosa perseguição política culminou nos infames Processos de Moscou da segunda metade dos anos 1930 em que o governo soviético fabricou provas e acusações contra revolucionários que colaboraram ativamente com o estabelecimento da URSS. Com a diminuição dos quadros em milhares e milhares de membros e a crescente necessidade de articulação da máquina estatal para perseguir, espionar e reprimir os cidadãos soviéticos, parece-nos bastante seguro afirmar que os “casamentos de um dia” não estavam entre as pautas do dia do Soviete Supremo naquele período.

Se Stalin não perdia noites de sono preocupado com o crescente número de divorciados em seu país, como poderíamos compreender essa afirmação de Amoroso Lima? Ao aglutinarmos os campos semânticos compostos pelo missivista, veremos que há uma clara contraposição da URSS (modernidade, ateísmo, libertação sexual e caos social) à Igreja Católica (tradição, fé, casamento religioso e ordem). A União Soviética surge, então, como um símbolo, um contraponto ao catolicismo e seus “valores tradicionais”, quase como a encarnação do mal a ser combatido pela cruzada dos intelectuais católicos e da direita em geral.

Sobre esse tema, a crônica “Comunismo”,⁴ de Mário de Andrade, serve como interessante testemunho desse fenômeno, e, vale ressaltar, continua bastante atual, apesar de apresentar alguns pontos já datados. A princípio, o modernista defende haver “um movimento em torno da palavra Comunismo que é dum ridículo perfeitamente idiota”,⁵ em que pessoas “até bem alfabetizadas”, diz ele, acreditam que comunismo seria “isso da gente se aproximar dum indivíduo e ir falando: – Me dê sua

4 ANDRADE, Mário de. “Comunismo”. In: ANDRADE, Mário de. *Taxi e crônicas no Diário Nacional*. Estabelecimento do texto, introdução e notas de Telê Porto Ancona Lopes. São Paulo: Duas Cidades, 1976, pp. 281-283.

5 ANDRADE, 1976, p. 281.

gravata que pretendo ficar com ela”.⁶ Em seguida, o autor de *Macunaíma* passa a falar da imagem negativa da URSS criada por formadores de opinião da direita.

E agora a Rússia entra em cena. O que nos leva ao pavor que temos pelo Comunismo é a identificação deste com a Rússia, por ser esta a primeira e a única nação que o aplicou verbalmente até agora. Antes de mais nada, a verdade verdadeira é que ninguém não sabe direito o que é a Rússia contemporânea nem o que está sucedendo por lá. Uma circunstância fatal do regime político internacional em que estamos vivendo. Os países capitalistas têm feito tudo não só pra ocultar da humanidade a Rússia verdadeira, como ainda têm feito tudo pra prejudicá-la até internamente. Por seu lado a Rússia havia de reagir, está claro. Se defende. Os outros lhe exageram as mazelas. Ela sequestra as mazelas que tem.⁷

É preciso fazer uma concessão ao texto de Mário de Andrade, publicado em 1930. Naquela época, o acesso às informações sobre a União Soviética era muito enviesado, como se nota pela referência à queda de braço aludido entre a Rússia e os países capitalistas. Hoje em dia, é claro, temos acesso a estudos mais pormenorizados, revisões mais cuidadosas das informações, enfim, é possível uma leitura mais precisa das circunstâncias daquele país. Ainda assim, os velhos mitos preconceituosos sobre comunistas continuam sendo espalhados, e grande parte da população, vimos nas duas eleições passadas, continua temendo que se lhes tomem as gravatas.

Além dessa crônica, há um interessante fenômeno literário brasileiro dos anos 50-60: os relatos de viagem à URSS. Muitos intelectuais e trabalhadores tiveram essa oportunidade e deixaram seus testemunhos desse contato, objeto da tese de doutorado de Raquel Mundim Torres,⁸ que além de discutir os relatos e as circunstâncias em que eles se deram, também traz

6 ANDRADE, 1976, p. 281.

7 ANDRADE, 1976, p. 282

8 TÔRRES, Raquel Mundim. *Transpondo a Cortina de Ferro: relatos de viagem de brasileiros à União Soviética na Guerra Fria (1951 - 1963)*. 2018. Tese (Doutorado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. www.doi.org/10.11606/T.8.2019.tde-30042019-130741. Acesso em: 2023-03-29.

um importante compilado desses relatos. Alguns deles, como os de Marques Rebelo, Graciliano Ramos, Jorge Amado, poderiam inclusive ser analisados de um ponto de vista da crítica literária, dialogando com as poéticas do autor e os possíveis impactos éticos e estéticos dessa visita à terra dos bolcheviques. Outro ponto a ser levado em consideração em um trabalho desse tipo seria o ambiente cultural daquele momento histórico, muito bem descritas por Heloisa Buarque de Hollanda nas suas *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde*.⁹

Para concluir, é seguro afirmar que a interface Brasil-União Soviética se revela um ponto profícuo de estudo, justamente por ser uma relação muito próxima, intrínseca. Infelizmente, no entanto, esse plano de contato ainda não foi satisfatoriamente estudado em trabalhos acadêmicos de fôlego, como dissertações e teses, por razões menos ligadas à fertilidade do campo que pela falta de condições para o desenvolvimento de frutos. Em outras palavras, são poucas as universidades que oferecem um ambiente favorável para a formação de um pesquisador apto a lidar com o acesso aos arquivos e obras sem tradução, que compõem parte importante da compreensão das circunstâncias sócio-históricas em que se deram as viagens à URSS, para nos mantermos em nosso exemplo, e como elas poderiam influenciar o contato dos viajantes com a realidade daquele país, ainda que mediado pelos interesses do Partido.

A influência da literatura soviética, é claro, não se limitou a esses interessantes relatos. Pelo contrário, a lista de nomes soviéticos que causaram profundo impacto na cultura brasileira é imensa: Aleksandr Soljenítsyn, Anna Akhmátova, Vassili Grossman e, claro, não poderia faltar o nome de Vladimir Maiakóvski, amplamente traduzido e lido no Ocidente. No Brasil, ele é um dos principais nomes para a russística, a julgar pelo número de pesquisadores que se dedicaram ao seu estudo. Além do prazer criado pelo contato com o diferente, que a vanguarda é capaz de proporcionar, a obra de Maiakóvski pode ser compreendida como uma síntese rara da estética inovadora com a integridade ética de um agitador cultural

⁹ HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

que viu a Revolução de Outubro acontecer, e a consolidação do Estado soviético. Apesar de seu engajamento político, é claro, sua adesão ao ideário revolucionário não estava condicionada à submissão ao Partido e suas diretrizes para a arte. Para Maiakóvski, não seria possível pensar em uma arte revolucionária sem a revolução na própria forma literária, nessa perspectiva, o realismo socialista imposto pelo Partido seria um retrocesso formal e, conseqüentemente, contrarrevolucionário. A firmeza nas suas convicções, em especial sua arte de vanguarda, o levou pouco a pouco ao ostracismo, a condições de vida insuportáveis, de acordo com certa historiografia; e, por fim, à morte em 1930.

Se nos distanciarmos um pouco geográfica e temporalmente de Maiakóvski, até chegarmos ao Brasil de 1961, poderemos encontrar essa mesma concepção de uma arte revolucionária estar condicionada à forma inovadora, no post-scriptum ao *Plano-piloto da poesia concreta*, manifesto assinado pelos irmãos Campos e Décio Pignatari. E, afinal, *como* ela chegou ali?

O bumerangue que não volta

Segundo Paulo Franchetti, em sua dissertação de mestrado,¹⁰ o desenvolvimento das reflexões no campo da teoria literária do grupo Noigandres pode ser dividido em três fases. A primeira delas (1955-1956) é o momento de constituição do projeto poético. Em um segundo momento (1956-1958), em que o projeto já estava consolidado, o grupo passa a defender e justificar teoricamente a proposta estética. Por fim, na terceira fase (1958-1962), o coletivo perde sua coesão, e os membros começam a se distanciar.

Na primeira fase, como veremos, quase não há menções às vanguardas russas, exceto de passagem, dentro do abrangente conceito “futurismo”. Vale ressaltar que essas menções, em geral, não são feitas em tom de louvor, muito pelo contrário.

10 FRANCHETTI, Paulo. Alguns aspectos da teoria da poesia concreta. Campinas: UNICAMP, 1992.

Como bem aponta Franchetti,¹¹ ao tentar traçar sua árvore genealógica, Augusto de Campos desvaloriza a contribuição de outras vertentes de vanguarda – como o futurismo e o dadaísmo, dos quais mal fala em seus textos teóricos – a fim de inflar a importância das suas influências literárias: Mallarmé, Marinetti,¹² Joyce, Cummings.

Essa linhagem, tão restrita, mantém-se firme ao longo das décadas contempladas pela *Teoria da poesia concreta*¹³ com duas exceções que repercutem amplamente nos ensaios dos concretistas: a primeira seria Ezra Pound, cujos *Cantos* logo são incorporados a esse cânone do grupo Noigandres. Por conta das restrições e do necessário recorte para que possamos ao menos apresentar o problema, não nos deteremos no caso do autor estadunidense, pois seria uma discussão bastante diferente, que precisaria levar em conta, inclusive, o contato com os ideogramas e a literatura chinesa. A outra é Vladimir Maia-kóvski, nosso objeto central.

Para o presente estudo, como dissemos, tentaremos levantar hipóteses sobre as razões que levaram os irmãos Campos à obra de Maiakóvski, mas, antes, é preciso traçar um breve panorama histórico de como se deu esse contato. Começaremos, então, por um dos marcos mais facilmente reconhecíveis, ou seja, a famosa *Antologia de poesia russa moderna*,¹⁴ publicada entre 1967-1968, com algumas reedições ao longo dos anos. Evidentemente o contato desses dois poetas com o universo russo não poderia ter começado ali, afinal a tradução precede sua publicação. Não discutiremos a qualidade das traduções, nem o grau de influência que a poética concretista teve sobre elas, pois isso careceria de uma pesquisa diferente da proposta aqui. Neste, basta ressaltar que a nota dos tradutores¹⁵ indi-

11 FRANCHETTI, 1992, pp. 31-32.

12 Vale ressaltar que, apesar da importância menor dada ao futurismo como um todo, o nome central do futurismo italiano é colocado como um dos antecessores do concretismo.

13 CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

14 CAMPOS, Augusto; CAMPOS, Haroldo; SCHNAIDERMAN, Boris. *Antologia da poesia russa moderna*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

15 CAMPOS; CAMPOS; SCHNAIDERMAN, 1968, p. 19.

ca a íntima proximidade dos irmãos Campos com a linguagem original e as propostas estéticas das vanguardas russas, ratificada pela participação de Boris Schnaiderman, nome central para a russística brasileira. A partir disso, poderíamos considerar que Maiakóvski era um autor conhecido de Augusto e Haroldo a partir da segunda metade da década de 60.

Embora acreditemos que as leituras das vanguardas russas não se encerram nesse momento, para o presente trabalho consideramos esse nossa linha de chegada, o ponto em que é seguro afirmar contato com a linguagem original. Contudo ainda é necessário delimitar a largada desse nosso percurso, e um dos principais indícios só veio à luz recentemente, em 2018, quando Augusto de Campos publicou suas memórias sobre o patrono do curso de russo na FFLCH-USP.¹⁶ Segundo esse relato, os irmãos Campos foram alunos de Schnaiderman entre 1962-1964, quando a ditadura militar teria impedido a continuação do curso livre por temer o ensino desse idioma. Além dessa constatação de que, passadas décadas da carta de Amoro Lima, a russística brasileira continua sendo obstaculizada pelo medo do comunismo, Augusto de Campos explica a razão de ele e seu irmão buscarem o curso de russo naquele momento:

Quería, como Haroldo, traduzir Maiakóvski. Lê-lo no original, e não através das aguadas versões que por aqui circulavam, regurgitadas de traduções literais em castelhano, que o transformavam em orador de palanque.¹⁷

Pelo relato do poeta concretista, o intuito dos escritores era traduzir Maiakóvski, que, portanto, eles já conheciam, mas consideravam as traduções de baixa qualidade. Por isso, podemos afirmar que o futurista russo já teria sido lido, ao menos em parte, pelos irmãos Campos. Felizmente temos mais alguns documentos que podem nos ajudar em nossa empreitada.

O primeiro deles é, talvez, o mais significativo manifesto publicado por Augusto, Haroldo e Décio Pignatari, o *Plano-pilo-*

16 CAMPOS, A. de. Boris e o curso livre de russo. *Literatura e Sociedade*, São Paulo, v. 23, n. 26, p. 94-96, 2018. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/lr/article/view/148511>. Acesso em: 13 mar. 2023.

17 CAMPOS, 2018, p. 94.

to para a *Poesia Concreta*,¹⁸ de 1958. Embora seja apresentado como um texto novo, criado para expor as diretrizes do que seria um poema concreto, Paulo Franchetti ressalta que ele não seria totalmente inédito.

O plano-piloto é, na verdade, um conjunto de frases que já haviam pertencido a artigos dos três membros do grupo Noigandres: “poesia concreta: produto da evolução crítica de formas”, que é a frase com que ele se abre, é de ‘Da fenomenologia da composição à matemática da composição’, que Haroldo de Campos publicou em 57; “poesia concreta: tensão de palavras-cousas no espaço-tempo” é do manifesto de Augusto de Campos, publicado em 1956; “a poesia concreta visa ao mínimo múltiplo comum” é de ‘A moeda concreta da fala’, e assim outras frases.¹⁹

Em outras palavras, o *Plano-piloto* poderia ser compreendido como uma colcha de retalhos que representa e sintetiza as considerações sobre a própria poesia concreta. Essa particularidade na produção do texto nos indica que, até 1958, os três poetas concretistas não tinham colocado Maiakóvski em seu paideuma literário. Contudo, ainda segundo Franchetti, a edição preservada na Biblioteca Municipal de São Paulo traz uma anotação em caneta azul, que passou a ser incorporada nas reedições posteriores desse manifesto: “Post-scriptum 1961: ‘sem forma revolucionária, não há arte revolucionária’ (maiakóvski)”.²⁰

Antes de seguirmos adiante com nossas considerações sobre o possível contato com o futurismo russo, agora temos um elemento importante para amarrar uma ponta solta, deixada no começo da discussão. Apesar de a versão consultada ser de 1975, muito posterior à publicação da *Antologia da poesia russa moderna*, a *Teoria da poesia concreta* nos apresentou uma transliteração bastante específica. Chama a atenção que se use “ia” para substituir “я”, não o “ja” alemão ou o “ya” anglófono, mas o “ia” muito comum em línguas em que a letra jota tem um som próprio, ainda que sejam diferentes entre si. Outra le-

18 CAMPOS; CAMPOS; PIGNATARI, 1975, pp. 156-158.

19 FRANCHETTI, 1992, p. 71.

20 CAMPOS; CAMPOS; PIGNATARI, 1975, p. 158.

tra que nos chama a atenção é o uso de “c” para transliterar “κ”, que nos servirá de indício para levantar uma hipótese quanto ao caminho percorrido pelos concretistas até o vanguardista russo. Vale ressaltar que, em 1968, quando os irmãos Campos publicaram a *Antologia da poesia russa moderna* junto com Bóris Schnaiderman, essa transliteração é abandonada e opta-se pela versão mais comum hoje em dia: Maiakóvski.²¹ Provavelmente isso se deu por causa da participação do professor de língua russa, que dedicou muitos esforços à padronização da transliteração do russo para o português.

Além disso, em seu depoimento sobre Boris Schnaiderman de 2018, Augusto de Campos afirma que sua intenção em estudar russo era sua rejeição das traduções espanholas que, segundo ele, tornavam o vanguardista em poeta de palanque. Retomamos essa informação, pois ela nos sugere um possível caminho para esse primeiro contato, anterior ao estudo da língua russa, teria se dado pelas traduções castelhanas, o que é corroborado pela transliteração utilizada em 1961. Temos, então, um possível idioma intermediário, resta saber qual poderia ter sido a edição consultada.

Segundo vimos, então, a tradução consultada pelos irmãos Campos precisaria: 1) estar em espanhol; 2) transliterar o nome do poeta de uma maneira específica (Maiacovski); 3) ter sido publicada antes da década de 1960. Como por um golpe de sorte, e contrariando as expectativas, há um registro documental de uma edição que se encaixa confortavelmente nessas condições.

Para isso, remetemos a dois artigos publicados em 1943 por Antonio Candido,²² um deles sob o pseudônimo Fabrício Antunes, nos quais o renomado teórico da literatura discute uma nova antologia de poemas russos publicada naquele ano em Buenos Aires, composta de traduções de Lila Guerrero.²³ No texto em que assina com seu próprio nome, Candido

21 CAMPOS; CAMPOS; SCHNAIDERMAN, 1968, pp. 145-182.

22 Gostaríamos de aproveitar a oportunidade para agradecer ao colega pela reunião, transcrição e disponibilização desses dois textos, bem como a capa do original de Guerrero, no site: <https://medium.com/literaturarussa/dois-artigos-de-antonio-candido-sobre-maiak%C3%B3vski-5ef0e0000b85>.

23 MAIACÓVSKI, Vladimir. *Antologia de Maiacóvski: su vida y su obra*. Tradução de Lila

comenta alguns problemas na historiografia da literatura russa defendida por Guerrero. A título de exemplo, Candido afirma que a tradutora

Parece ignorar a distinção, elementar para quem conhece um pouco que seja de literatura russa, entre os ego-futuristas da então Petrogrado e os cubo-futuristas de Moscou. Se juntarmos a isso um certo mau gosto de expressão e uma notória superficialidade no tratamento das questões de poesia, teremos a noção de quanto é limitado o valor desta parte da obra.

Nota-se que as críticas feitas por Candido, como dissemos, atêm-se ao campo da teoria literária, mas salta aos olhos o íntimo contato que o crítico literário brasileiro tinha com a poesia de Maiakóvski. Além disso, em se tratando de um artigo de jornal, é bem possível supor que seus leitores também conheçam, provavelmente em menor grau, o autor discutido; do contrário, a nova tradução não seria tão interessante para um jornal de grande circulação.

Já no texto assinado como Fabrício Antunes, publicado na revista *Clima*, as considerações são um pouco mais assertivas, principalmente ao tecer críticas à sua outra resenha e em relação à tradução. Apesar da grafia usada por Candido ao longo de seus artigos ser Maiakóvski, a edição referida trazia na capa a transliteração praticamente idêntica à encontrada no *Plano-piloto*: Vladimir Maiacovski, excetuando-se o acento agudo presente na versão dos concretistas.

Aqui é preciso fazer uma ressalva. Os anos de 1957-1958 parecem ser, de fato, o primeiro ponto em que, ainda timidamente, o nome de Maiakóvski aparece em *Teoria da poesia concreta*. Como apontou Franchetti, até os anos 60 o tom geral é bastante harmônico e há uma coesão muito grande entre os membros do grupo Noigandres, além disso o paideuma dos concretistas é sabidamente bastante restrito. Para não nos determos na repetição exaustiva, optaremos pelo ensaio “Poesia Concreta”, publicado originalmente por Augusto de Campos em 1957, como exemplo da exposição da linhagem traçada pelos próprios poetas.

Guerrero. Buenos Aires: Editorial Claridad, 1943.

mallarmé (*um coup de dés* – 1897), joyce (*finnegans wake*), pound (*cantos* – ideograma), cummings e, num segundo plano, apollinaire (*calligrammes*) e as tentativas experimentais futuristas-dadaístas estão na raiz do novo procedimento poético, que tende a impor-se à organização convencional cuja unidade formal é o verso (livre inclusive)²⁴

Mallarmé, Joyce, Cummings e, menos, Apollinaire; nomes que são repetidos à exaustão nos ensaios de *Teoria da poesia concreta*. Em geral, esse núcleo duro aparece ladeado por algum outro intelectual de peso, que aparece muitas vezes como um reforço de autoridade. Não raro essas sobreposições acabam sendo desarticuladas, se não contraditórias, rendendo-lhes, não sem razão, a crítica contundente de Schwarz, que aponta as “construções das mais discutíveis, apesar do enxame de autoridades citadas”.²⁵

Haroldo de Campos, no entanto, parece destoar dos demais, como se nota em seu “Evolução das formas: poesia concreta”, também de 1957. Nesse texto, Haroldo traz uma série de menções à cultura russa, em especial os críticos comumente denominados formalistas, e ele chega a citar Viktor Chklóvski e Viktor Jirmúnski; escritores russos, como Lev Tolstói, Velimir Khlébnikov; e até mesmo os poemas de Vassili Kandinski. A partir desse primeiro contato, os textos de Haroldo começam a polvilhar teóricos e poetas russos, em especial Viktor Chklóvski e Vladimir Maiakóvski.

No ano seguinte, Haroldo de Campos publica seu “Poesia concreta - Linguagem - Comunicação”, um ensaio em que já se percebe uma tímida introdução da obra do futurista russo. Nesse texto, vale ressaltar, encontra-se uma nota de rodapé em que Haroldo de Campos cita uma tradução francesa de *Eu mesmo*; e o nome do autor é grafado exatamente da mesma maneira: Maiacóvski.²⁶ No entanto, essa primeira menção a esse poeta não reverbera profundamente nos demais textos publicados nessa época pelos demais concretistas, nem mesmo possui grande influência nos outros textos desse ano reunidos em *Teoria da poesia concreta*.

24 CAMPOS, Augusto. “Poesia concreta”. In: CAMPOS; CAMPOS; PIGNATARI, 1975, p. 44.

25 SCHWARZ, 2008, p. 63.

26 CAMPOS; CAMPOS; PIGNATARI, 1975, p. 84

Ao contrário do que ocorre nesse primeiro momento, a década de 60 insere profundamente o poeta russo no arcabouço teórico dos concretistas. Por exemplo, em 1962, Haroldo de Campos publica seu ensaio “A poesia concreta e a realidade nacional”, no qual reitera e aprofunda a citação encontrada no plano-piloto.

Maiakóvski escrevia em 1922 (correspondência trazida à luz com a publicação de um volume de inéditos do poeta pela Academia de Ciências de Moscou, em 1958): “sem forma revolucionária não há arte revolucionária”.²⁷

Se, por um lado, o concretista paulistano demonstra ter mais contato com o futurista russo nesse ensaio de 62, chegando a citar ensaios menos conhecidos do autor; por outro, nota-se que a transliteração do nome foi modificada, seguindo, agora, o padrão utilizado por Bóris Schnaiderman, como se nota pela letra K e o acento na sílaba tônica. Essa mudança nos permite supor que, de fato, o contato direto dos irmãos Campos com a obra de Maiakóvski teria ocorrido entre 1961 e 1962. Retomando as memórias de Augusto, também é lícito depreender que a falta de qualidade da tradução de Guerrero, apontada tanto por Augusto de Campos quanto por Candido nos ensaios já citados, acabou sendo a razão de os irmãos Campos irem à sala de aula de Bóris Schnaiderman.

Haroldo de Campos, ainda no ensaio de 62, nos dá um indício para esse impacto maior da edição argentina,²⁸ apesar das muitas críticas, na seguinte passagem:

E assim num circuito reversível. Parecerá então exato, por mais de uma perspectiva, filiar a técnica elocutória espacial de Maiakóvski (como o fez Lila Guerrero, no prefácio às *Obras Escogidas* do poeta) à linhagem do *Lance de Dados*.²⁹

Como vimos, segundo Franchetti, o estabelecimento de uma hereditariedade estética foi uma das principais preocupações do modernismo em sua primeira fase, e isso se deu com um

27 CAMPOS, 1979, p. 30.

28 É preciso fazer uma ressalva. Dada a dificuldade de acesso a essa edição rara, não pudemos verificar o grau de veracidade da leitura de Campos. Contudo, vale ressaltar, para este trabalho basta-nos a interpretação de Campos, ainda que seja enviesada.

29 CAMPOS, 1979, p. 31.

núcleo duro, pouco afeito a modificações. Esse excerto nos traz uma possível explicação para a introdução tardia de Maiakóvski: Lila Guerrero aproxima “a técnica elocutória espacial de Maiakóvski” de Mallarmé. Dessa forma, aparece um novo galho na árvore genealógica dos concretistas. E em boa hora.

A crise política de meados do Novecentos não deixa de se refletir no campo das artes. Como indica Heloísa Buarque de Hollanda em seu estudo *Cultura e participação nos anos 60*, a década do infame golpe militar, traz uma nova atribuição para os intelectuais, que passam a desempenhar, “ainda que de forma não homogênea, um papel de ‘foco de resistência’ à implantação do projeto representado pelo movimento militar”.³⁰ O engajamento político não era só esperado ou incentivado, mas por vezes chegava a ser cobrado, o que se manifestava também por críticas contundentes quanto ao alienamento dos intelectuais de gabinete. No campo literário, podemos tomar a produção dos Centros Populares de Cultura como uma espécie de modelo que correspondeu à expectativa de engajamento, ainda que a qualidade estética deixasse bastante a desejar em alguns casos. Nesse sentido, é muito significativa a ruptura de Ferreira Gullar com o grupo Noigandres para, pouco depois, juntar-se à estética cepecista. Nesse momento, Gullar produz um conjunto de cordeis engajados, como *João Boa-Morte, cabra marcado para morrer*, nos quais o poeta retornaria ao verso mais tradicional. Se, por um lado, nota-se a tentativa de introduzir a questão da educação política nas formas populares, por outro, o tom didático e infantilizado dos cordeis parece subestimar seus ouvintes.

No campo da poesia concreta, esta parecia ir na contramão da exigência de engajamento político, pois suas propostas cada vez mais experimentais borraram os limites entre as artes, mas se afastaram da comunicação com a massa de leitores; mesmo os textos teóricos, que pretendiam explicar o projeto concretista, são herméticos, propositalmente lacunares, pouco claros em suas formulações. É claro que esse descolamento do povo se tornou um dos pontos mais criticados

30 HOLLANDA, Heloísa Buarque de; GONÇALVES, Marcos Augusto. *Cultura e Participação nos Anos 60*. São Paulo: Brasiliense, 1986, p. 21.

da poesia concreta naquela época. No entanto, esse não foi o único problema levantado pelos críticos; dado o nosso espaço reduzido, traremos apenas um exemplo encontrado na antologia *Brasil: tempos modernos*, organizada por Celso Furtado e publicada em 1968.

O famoso ensaio “Dialética da literatura brasileira”, de Otto Maria Carpeaux,³¹ discute a relação intrínseca entre política e literatura nos países da América Latina e, de passagem, faz uma crítica pungente ao projeto concretista de se criar uma poesia para ser exportada. Para isso, ele aproveita as críticas feitas ao regionalismo provinciano, aquele inócuo ao *status quo*, que não questiona a estrutura social e política do Brasil, para afirmar o caráter comportado, do ponto de vista político, do concretismo.

[O regionalismo provinciano] Já contaminou o romance nordestino, acelerando-lhe a agonia. Também foi capaz de contaminar o próprio vanguardismo. Ouvimos um representante de poesia concreta proclamar que seria preciso criar no Brasil uma “poesia capaz de ser exportada”. Sonha em estender à literatura o regime que condena o Brasil a continuar sendo um País exportador de matérias-primas. Este suposto nacionalismo é, na verdade colonialismo.³²

Não se trata, para Carpeaux, de uma poesia leviana ou desengajada, mas de um projeto poético que traz para a literatura o colonialismo que a intelectualidade progressista brasileira combate há séculos. Seria necessário, portanto, engajar-se não para aderir a essa ou aquela estética imposta por um grupo ou outro, mas para participar da busca por melhores condições de vida para o povo, uma luta por libertação do colonialismo e da herança escravocrata do país.

De um ponto de vista mais colado à crítica literária, ainda que não tenhamos fugido dela até aqui, talvez o maior problema seja a concepção individualista que fundamenta o projeto poético do concretismo, que é descrito por Roberto Schwarz em sua análise do poema “Pós tudo”. Para ele os concretistas

31 CARPEAUX, Otto Maria. “Dialética da literatura brasileira”. In: FURTADO, Celso. *Brasil: tempos modernos*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1968, pp. 157-168.

32 CARPEAUX, 1968, p. 164.

estariam “sempre empenhados em armar a história da literatura brasileira e ocidental de modo a culminar na obra deles mesmos, o que instala a confusão entre teoria e autopropaganda, além de ser uma bobagem provinciana”.³³ Como vimos de passagem, o grupo Noigandres pretende escrever uma genealogia literária, baseada em uma historiografia de obras desprovidas de suas particularidades histórico-sociais, unidas apenas pela preocupação com a inovação formal. A partir dessa perspectiva o grupo Noigandres cria um continuum que, claro, culmina no seu próprio movimento, apresentado como o ponto mais avançado da literatura. Essa perspectiva centrada no indivíduo apontada por Schwarz complementa as críticas de Carpeaux, posto que a exportação da poesia concreta beneficiaria mais os poetas que o país como um todo, ao contrário do que o ideário concretista daria a entender. Pelo contrário, o Brasil continuaria na posição de país na periferia do capitalismo, ainda que exportasse um movimento literário, ou que o indivíduo declarasse: “Acabou-se a defasagem cultural de uma ou mais décadas”.³⁴ Já os indivíduos poderiam ganhar, e muito, com seu reconhecimento internacional.

Ao longo da década de 60, começa a crescer o abismo entre o discurso triunfal do concretismo e a falta de continuidade da estética concretista, o que se nota pela falta de adesão de novos escritores; o abandono dos simpatizantes, como Ferreira Gullar; e mesmo os três grandes nomes Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari acabam tomando novos rumos em suas obras. É nesse cenário que o grupo Noigandres decide inserir Maiakóvski no seu ideário, o que pode ser lido como uma resposta à crescente crítica de ser a poesia concreta uma arte alienada. Isso explica, em grande parte, a inserção da frase, escolhida a dedo: “sem forma revolucionária, não há arte revolucionária”. Em outras palavras, os concretistas parecem querer dizer que a poesia concretista não precisaria mudar para ser engajada, posto que ela busca a revolução formal e, portanto, sua produção já seria engajada politicamente. O

33 SCHWARZ, 2008, p. 61.

34 CAMPOS, 1979, p. 29.

problema seria que a crítica literária brasileira não reconheceria, segundo essa opinião, essa forma de engajamento como válida, provavelmente por não a compreender. Caberia, então, aos poetas a função de explicar seu projeto aos críticos. Para isso, lançaram mão do procedimento recorrente no concretismo: o uso do argumento de autoridade. E quem seria mais indicado para falar de engajamento político que Maiakóvski, o Poeta da Revolução?

Para concluir, a anotação à caneta de uma frase desarticulada do restante do texto no pé se configura como ato simbólico da relação do concretismo com o engajamento político exigido nos anos 60-70. O engajamento não era uma preocupação a princípio, daí as críticas, mas, depois delas, ele sempre esteve ali, encoberto. Esse engajamento político apenas anunciado tem várias decorrências, mas aqui só ressaltaremos duas. A primeira é que a Poesia concreta caminhava na contramão da arte dessa época, preocupada em abarcar e mobilizar o maior número de leitores possíveis.³⁵ A busca radical pela inovação formal tornava a poesia concreta cada vez mais experimental e, portanto, restringia seus leitores a grupos cada vez menores, o que ia na contramão da produção dessa época, preocupada em abarcar e mobilizar o maior número de leitores possível. A segunda decorrência é que a falta de conexão com as condições sócio-históricas de produção, implícita na historiografia defendida pelo grupo Noigandres, fizeram com que as críticas sociais perdessem sua potência, se comparadas a outras obras da época, atacando questões bastante vagas, como “Luxo / Lixo”, de Augusto de Campos (1965).

Dessa forma, e para concluir, podemos afirmar que o engajamento literário da poesia concreta, sintetizado aqui na introdução tardia de Maiakóvski no ideário concretista, não foi injustificado pela crítica literária que não o teria compreendido. Pelo contrário, como vimos no par de ensaios sobre a tradução

35 Apesar de não termos espaço aqui, o ponto central para essa discussão seria, na nossa perspectiva, a contraposição da literatura cepecista à poesia concreta. O ensaio “A poesia concreta e a realidade nacional” é, em grande parte, dedicado a explorar essa oposição e, claro, ao desmerecimento de todos que não seguem a cartilha concretista, tidos como nacionalistas ingênuos por Haroldo de Campos.

de Lila Guerrero, Antonio Candido tinha muito conhecimento a respeito da poética do futurista russo. No entanto, a maneira pela qual o grupo Noigandres tentou se engajar politicamente não correspondeu às demandas daquele momento histórico, e isso o tirou do centro para uma posição de menor destaque no debate literário da segunda metade do século XX.

Referências bibliográficas

- ANDRADE, Mário de. *Taxi e crônicas no Diário Nacional*. Estabelecimento do texto, introdução e notas de Telê Porto Ancona Lopes. São Paulo: Duas Cidades, 1976.
- CAMPOS, Augusto de. Boris e o curso livre de russo. *Literatura e Sociedade*, São Paulo, v. 23, n. 26, p. 94-96, 2018. DOI: 10.11606/issn.2237-1184.v0i26p94-96. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/l/article/view/148511>. Acesso em: 13 mar. 2023.
- CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta*. São Paulo: Duas Cidades, 1975, pp. 49-55.
- CAMPOS, Augusto; CAMPOS, Haroldo; SCHNAIDERMAN, Boris. *Antologia da poesia russa moderna*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- CAMPOS, Haroldo de. "A poesia concreta e a realidade nacional". *Arte em Revista*, São Paulo, v. 1, n. 1, pp. 27-32, jan./mar. 1979.
- CANDIDO, Antonio. "Literatura e cultura de 1900 a 1940". In: CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.
- DARMAROS, Marina Fonseca. *Caso Jorge Amado: o poder soviético e a publicação de Gabriela, Cravo e Canela*. 2020. Tese (Doutorado em Literatura e Cultura Russa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8155/tde-28022020-150719/pt-br.php>. Acesso em: 2023-03-13.

FRANCHETTI, Paulo. *Alguns aspectos da teoria da poesia concreta*. Campinas: UNICAMP, 1992.

GOMIDE, Bruno. *Da estepe à caatinga: o romance russo no Brasil (1887-1936)*. São Paulo: EDUSP, 2011.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de; GONÇALVES, Marcos Augusto. *Cultura e Participação nos Anos 60*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

MARINS, César. *Dois artigos de Antonio Candido sobre Maikóvski*. 2021. Disponível em: <https://medium.com/literaturarussa/dois-artigos-de-antonio-candido-sobre-maiak%C3%B3vski-5ef0e0000b85>. Acesso em: 13 mar. 2023.

SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

TÔRRES, Raquel Mundim. *Transpondo a Cortina de Ferro: relatos de viagem de brasileiros à União Soviética na Guerra Fria (1951 - 1963)*. 2018. Tese (Doutorado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. www.doi.org/10.11606/T.8.2019.tde-30042019-130741. Acesso em: 2023-03-29.



REVISTA DE LITERATURA E CULTURA RUSSA

Iessiênin de frente para trás

Yesenin from front to back

Autor: André Nogueira
Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil
Edição: RUS, Vol. 14. Nº 24
Publicação: Maio de 2023
Recebido em: 25/04/2023
Aceito em: 29/04/2023

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2023.211026>

NOGUEIRA, André.
Iessiênin de frente para trás.

RUS, São Paulo, v. 14, n. 24, pp. 106-124, 2023.



Iessiênin de frente para trás

André Nogueira*

Resumo: Introdução para um trabalho tradutório extensivo sobre a poesia de Serguei Iessiênin, partindo de seus começos e da aceitação de sua origem camponesa, em contraposição à perspectiva consolidada, na recepção *post-mortem* do poeta, e que se vale da polêmica e estigma de seu suicídio como ponto de partida. Este artigo serve de apresentação aos poemas de Iessiênin que trago na seção de traduções.

Abstract: Introduction to an extensive translation work on the poetry of Serguei Iessiênin, starting from his beginnings and the acceptance of his peasant origins, as opposed to the consolidated perspective, in the post-mortem reception of the poet, and which uses the controversy and stigma of his suicide as a starting point. This article serves as an introduction to Iessiênin's poems that I present in the translations section below.

Palavras-chave: Poesia Russa; Iessiênin; tradução poética
Keywords: Russian Poetry; Essenin; poetic translation

1. Iessiênin de frente para trás:

“F

ilho da aldeia”, saído de um rincão perdido na província russa de Riazán, Serguei Aleksándrovitch Iessiênin apareceu na cena literária a partir de 1914, primeiro em São Petersburgo, logo em Moscou e, na sua época de maior sucesso, também viajando aos Estados Unidos e países da Europa Ocidental. Em sua curta e tumultuada trajetória, para bem ou para mal, seu nome fez história na poesia russa. O desfecho todos sabemos. Sua horrenda morte em 1925 causou comoção e polêmica; e por muito que se escreveu a respeito, “tornou-se um fato literário”¹ (assim definiu Vladímir Maiakóvski). Esse fato determinou inteiramente a maneira como o poeta foi lido nas gerações subsequentes. Despertou interesse, é verdade, como acontece com poetas suicidas e malditos em geral; mas impôs, ao mesmo tempo e paradoxalmente, uma barreira, a própria densidade desses estigmas que dificulta olhar, encontrar e apreciar na sua obra outras raias e horizontes.

Tratando-se de tradução, a leitura e recepção de Iessiênin em outras línguas permanece incipiente. Seu nome é conhecido, sem dúvida, justamente pelo *fato*, e muito pouco por sua obra. E assim como o interesse, também o trabalho tradutório começa no fato e corre a partir dele em direção à obra e à vida do poeta. Isso é o estigma, não no sentido moralizante da palavra, e sim como a *marca*, ferrada no sujeito em razão de uma

* Poeta, tradutor. Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Letras Orientais, Mestre em Literatura e Cultura Russa. Graduação no Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas. <https://orcid.org/0000-0002-2105-1216>; andrebacciottinogueira@gmail.com <http://lattes.cnpq.br/9852596031311751>;

¹ In: SCHNAIDERMAN, Boris. *A poética de Maiakóvski através de sua prosa*. São Paulo: Perspectiva, 1984. p. 182.

desgraça, e que por essa marca para sempre será tratado de uma certa maneira. O estigma é publicamente visível (os ferreiros o marcavam na testa ou na mão), e seu portador, famoso pelo escândalo ambulante em que se tornou, permanece no entanto invisível, pois ninguém ergue os olhos para encará-lo de frente como um ser com história e valor. Não se pode dizer que o estigma de poeta suicida seja em si negativo; é inclusive atrativo, porque atrai o interesse; e no entanto esse interesse se amolda a essa marca; ela o conduz, assim como ao ato de leitura e de tradução. Há poetas excepcionais, é verdade, como Maiakóvski ou Marina Tsvetáieva, que o ultrapassam; há outros, porém, cuja desgraça de seu destino os vence também na posteridade. O primeiro e mais perceptível resultado é que leitura e tradução corram em sentido avesso, contrário à cronologia. Ou seja, a partir do fato em direção à obra, a partir da morte em direção à vida. E com sorte chegam a essa obra e a essa vida, até certos limites. Se não é possível não partir do estigma, afinal o fato está dado (fato não só de sua morte, mas de sua significação histórica, a condição *a priori* a partir de onde lemos o poeta), um interesse legitimamente poético pode nos levar, entretanto, Iessiênin adentro.

Em nossa língua o poema “Até logo, até logo companheiro”, sua despedida em versos “escritos com o sangue das veias abertas”, foi primeiro traduzido por Augusto de Campos, com uma pequeníssima seleção do autor, na antologia *Poesia Russa Moderna*. Pequeníssima mas valiosíssima, e grande no conjunto do trabalho pioneiro de Augusto e Haroldo de Campos e Boris Schnaiderman de introduzir a poesia russa em tradução no nosso país. Noutro importante trabalho desse trio, o livro *Maiakóvski: poemas*, Iessiênin é citado: seu “Até logo, até logo companheiro” aparece na página ao lado da foto de seu cadáver. Isto porque um dos mais importantes poemas de Maiakóvski, “Para Serguei Iessiênin”, e mais bem traduzidos na pena de Haroldo de Campos, figura na coletânea. Iessiênin é discutido em ainda outro importante livro, novamente de Maiakóvski, ou melhor, o livro de Boris Schnaiderman *A poética de Maiakóvski através de sua prosa*, que reúne artigos e manifestos do autor. Isso porque o texto “Como fazer versos?”,

chamado também de a poética de Maiakóvski, mais precisamente toda a sua segunda parte, se debruça sobre o “problema lessiênin”, resolvido sublimemente no seu já referido poema, e considerado por ele exemplar tanto formal quanto politicamente, como resposta ao problema social (“mandato social”) de seu suicídio. Há por fim outra coletânea, *Poesia da recusa*, de Augusto de Campos, onde Iessiênin teve a honra de ser incluído entre outros poetas malditos e suicidas, e de receber novas e belas traduções.

O fato ilumina a obra, portanto. Em torno dele começa o trabalho de sua tradução e estudo. Ilumina a obra, mas também ofusca as suas bordas; ilumina a obra, mas quase sua totalidade permanece no escuro, pois não se pôde ainda superar a barreira da morte. E as ribeiras mais distantes, aquelas primeiras bordas onde se banhou Iessiênin no rio da vida, antes de o verter em sangue, são as últimas onde se chega, partindo da tormentosa foz, remando contra a cronologia. Para além de sua horrível morte, no entanto, Iessiênin nos aparece como uma personalidade de grande riqueza poética e interessante trajetória de vida, que precisa ser redescoberta e posta em evidência através de um trabalho extensivo de tradução. Se é verdade que Iessiênin só pode ser lido de trás pra frente, o tradutor pode no entanto apresentá-lo de frente para trás. É o que pretendo ao fazer esta primeira publicação, em tradução para a língua portuguesa, partindo do Iessiênin mais juvenil, sua fase mais essencialmente camponesa, e a menos conhecida entre nós.

2. Por um Iessiênin mais caipira

Também em poesia e tradução, o ponto de vista do observador determina inteiramente o resultado do experimento. E isto se dá no caso de Iessiênin não só pelo ângulo contra-cronológico da leitura e do trabalho tradutório; a *natureza do interesse* é igualmente um ângulo, faz ver uns aspectos mais que outros, ilumina certas parcelas, enquanto o restante permanece invisível. Iessiênin tornou-se um símbolo trágico dos novos tempos, eclodidos na Rússia pelo acontecimento da

Revolução, e suas convulsões, e o ímpeto da máquina e de um novo ritmo moderno ao qual o poeta, até o ponto de sua dissolução como sujeito, não pôde se adaptar. E, no tempo moderno, como este que vingou e sob o qual ainda vivemos, a sua poesia camponesa, assim como toda música caipira, naturalmente não tem sido objeto de interesse.

Assim aconteceu em sua vida. Naquele auge da “era de prata” a cena da literatura russa estava sedenta de beber na fonte fecunda da poesia camponesa popular. Aleksandr Blok, por intermédio de quem Iessiênin se tornou primeiramente conhecido em São Petersburgo, ele mesmo era um intelectual de outra estirpe, e todavia com um interesse apaixonado pelas crenças populares, pelo sectarismo religioso e pela espiritualidade camponesa russa de modo geral. Os melhores rebentos da *intelliguentsia* se contorciam de não poder transpor o abismo de classe que os separava do “povo”, a mesma lacuna que constataram no movimento populista de outrora. A aparição de Iessiênin, no meio literário altamente elitizado de Petersburgo, com galochas e blusa de lã floreada ao estilo camponês, despertou curiosidade, embora também comentários jocosos; afinal os poetas camponeses, particularmente Serguei Iessiênin e Nikolai Kliúiev, que chegavam naquele momento à capital, preenchiem essa lacuna, ao mesmo tempo que fizeram essa elite se confrontar com seus próprios preconceitos. Seu efeito deve ter sido semelhante, de um ponto de vista social, ao aparecimento das duplas sertanejas, nos anos de 1940-50, quando despontaram na capital paulista. E, como nossos caipiras, motivo de chacota para alguns, Iessiênin fez grande sucesso. Nenhum poeta russo àquela época, nem mesmo Maiakóvski, talvez somente Blok com seu “Os doze”, logrou ser tão *popular*, no sentido forte da palavra. Afinal há o interesse fetichizado da elite pelo camponês, mas há também a circulação na esfera mais ampla da massa, oriunda esta, incluso nos centros urbanos, em sua maioria do campesinato. Embora é verdade que Iessiênin tenha tentado se encaixar, e a sua matriz, nos parâmetros da poesia lírica letrada. Verdade também que nos anos revolucionários (tanto Maiakóvski quanto Trótski observaram-no com troça) trocou

a blusa floreada pelo fraque e cartola, chegando mesmo a renegar o distintivo de sua origem. E, no entanto, o camponês, que emula o poeta lírico, soa muito diferente do poeta lírico que emula o camponês. E, no entanto, o camponês, até quando não o quer, fala sempre o caipirês, sua língua e seu sotaque. E fala aos outros caipiras, do interior e da cidade. Quem sabe por isso Iessiênin foi um poeta legítimo e tão apreciado.

Aqui importa que estejamos falando não apenas do jovem, mas do camponês Iessiênin, que se entendia como tal, e como tal era entendido, ou muitas vezes mal-compreendido. Afinal, se já o modo de vida da cidade representava em si um desafio de adaptação, em questão de pouco tempo, após o “salto de qualidade” da era revolucionária, a música iessieniniana deve ter soado como um estranho anacronismo. Marina Tsvetáieva o compreendeu, e resumiu, citando verso do poeta, ao constatar com precisão que Iessiênin “chegou à terra natal com um atraso de dez anos... Tivesse nascido dez anos antes, o teriam celebrado... Iessiênin morreu porque não pôde cumprir o mandato [zakaz] do nosso tempo... ‘Sou o último poeta da aldeia’”.² A escolha destas palavras não é ocasional; Tsvetáieva tem em vista Maiakóvski e sua noção de “mandato social” (ou encargo, ou encomenda social, de acordo com as diferentes traduções para o termo “*sotziálni zakaz*”). Este era de uso corrente nas teorias do futurismo e construtivismo russo; Maiakóvski não criou o termo, mas o empregou significativamente, em particular no caso de sua resposta ao “problema Iessiênin”:

Os poetas da URSS receberam o encargo social de escrever versos sobre Iessiênin. Objetivo a alcançar: paralisar refletidamente a ação dos últimos versos de Iessiênin,³ tornar a morte de Iessiênin desinteressante, expor em lugar da boniteza fácil da morte uma outra beleza, pois todas as forças são necessárias à humanidade trabalhadora para a revolução iniciada, e isto... exige que celebremos a alegria da existência, o júbilo da marcha difícil para o comunismo.⁴

2 TSVETÁIEVA, Marina; *Sobránie sotchiniénii v semi tomákh*; T.5. *Avtobiografitcheskaja proza, stati, essié, pervódi*. Moscou: Ellis Iak, 1994. p. 332.

3 Isto é, seu poema de despedida. Interessante que os versos finais de “Para Serguei Iessiênin” sejam uma paráfrase invertida (ou paralisação refletida) do dístico final de “Até logo, até longo companheiro”.

4 MAIAKÓVSKI, Vladimir. In: SCHNAIDERMAN, Boris. Op. cit, p. 182-183.

O resultado, é de se supor, saiu muito pelo contrário: a morte de Iessiênin entrou definitivamente para a história e, com ajuda de tal interesse “teórico”, para o cânone literário, como símbolo trágico de seu tempo; e o hino maiakovskiano em louvor à vida e ao comunismo acabou em tragédia igual, outro ato irremediável de recusa. Maiakóvski entendia por mandato social a demanda concreta, o problema a ser resolvido, por meio do trabalho artístico, com base numa orientação (um mandato, uma encomenda) dada pela sociedade. “Escrever versos sobre Iessiênin” terá sido a ocasião da vez, assim como noutros poemas seus (“Produzam automóveis!”)⁵ transparece o caráter de encomenda; embora “Para Serguei Iessiênin” seja de fato um caso único em sua visceralidade, o que fez deste um dos poemas mais tocantes e famosos da literatura russa. Já Tsvetáieva, note-se bem, fala em mandato *de nosso tempo*; e ao deslocar assim o termo, tem por mandato o imperativo desse tempo e que vai além, ou não coincide totalmente, com as demandas ideológico-partidárias da sociedade; quer dizer, talvez não o comunismo em si, mas uma nova ordem social e produtiva, jamais vista em seu poder transformador, que a Revolução instaurou, e uma diferente aspiração da alma, o que impôs novos desafios à palavra; em suma: o “ritmo do tempo”, na definição de Tsvetáieva em *O poeta e o tempo* (que aliás ela escreveu em 1932, dois anos após o suicídio de Maiakóvski).

Esse tempo, essa marcha acelerou de tal modo que num prazo de dez anos se revolucionaram as noções de mundo, e não saiu imune o mundo camponês, desestruturado em suas dimensões material e simbólica. Não saiu imune e, de fato, estando a aldeia no caminho dos trilhos da modernidade, foi a primeira a ser atropelada. Pois não meramente “ficou para trás”, como por questão de se trocar a telega pela locomotiva. Tal processo não se deu sem que muita tinta de sangue vermelho camponês corresse nos massacres contra aldeias

⁵ Título de um poema que Maiakóvski escreveu em 1928 promovendo a indústria automobilística soviética. Traduzi um trecho deste poema, além de outros de sua fase tardia, em “15 Poemas de Vladímir Maiakóvski”, para a revista Ponto Virgulina. A propósito, pessoalmente tenho os versos de propaganda como meus preferidos do autor.

russas durante a Guerra Civil e a política de requisição.⁶ E Iessiênin não foi indiferente a isso. Tampouco se pode entender sua ruína senão em relação a esse contexto. O poeta queria cantar, testemunhar o seu tempo, que teria aceitado e a ele se adaptado, pudesse se desapegar de sua lira: “Darei toda minha alma a Outubro e a Maio,/ só a minha lira bem-amada não cederei!”;⁷ ao citar este verso de Iessiênin, lamentando a sua perda, Trótski concorda que o poeta “era um lírico interior... [e no entanto] nossa época nada tem de lirismo...

O fundo camponês – ainda que transformado e apurado por seu talento criador – estava solidamente preso a ele. E foi a própria força desse fundo camponês que provocou a fraqueza de Iessiênin.⁸ ele arrancou suas raízes do passado e não tinha onde as deitar nos tempos atuais.⁹

Assim aconteceu em sua vida e em sua morte. E assim acontece hoje, no verter-se do poeta a outras línguas. Pois o imperativo social permanece o mesmo, o de um mundo moderno, urbano e cosmopolita, este o *a priori* mais imperceptível e determinante. E sequer aquelas aspirações já não as temos, neste capitalismo pós-utópico. Seja como for, a natureza do interesse, na continuidade da era moderna, ocupa o ângulo vitorioso, ou seja o nosso, em detrimento do poeta provinciano e sua música camponesa. Augusto de Campos em *Poesia da recusa*, na apresentação aos versos de Iessiênin, frisou que não estão certos “os que têm de Iessiênin a idéia de um poeta conservador e bucólico – sugerida, inclusive, pelas ironias de Maiakóvski – ‘guitarriarcaico’, ele o denomina em “A plenos pulmões”, e garante que os leitores de Iessiênin “se surpreenderão com a violência blasfematória de alguns dos seus

6 Em “Passe livre, de Marina Tsvetáieva”, tradução que apresentei, na *Cadernos de Tradução*, dos diários de Tsvetáieva sobre sua viagem a província de Tambóv, encontram-se mais detalhes acerca da questão camponesa nesse período da Guerra Civil; além do testemunho da autora, registrado nesses diários, na introdução ao trabalho há uma breve contextualização histórica. Em particular na nota de rodapé n. 48 eu trago alguns dados, com base no estudo de Omar Lobos sobre o drama poético *Pugatchióv*, de Iessiênin, que apontam para a identificação do poeta com a Revolta de Tambóv no momento de sua repressão pelo Exército Vermelho em 1921.

7 Cito este verso na tradução de Luiz Alberto Moniz Bandeira para *Literatura e Revolução*.

8 Mantive a opção gráfica original do tradutor.

9 TRÓTSKI, Leon. *Literatura e Revolução*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007, pp. 200-201.

versos e com a ousadia de muitas de suas imagens, que nada ficam a dever aos atrevimentos metafóricos dos seus ‘rivais’ futuristas”.¹⁰ Isto porque Augusto de Campos escolheu para sua coletânea, pelo tema e recorte determinado, justamente exemplos de sua poesia mais rebelde, escrita no período revolucionário, e depois, no tempo em que a depressão e doença mental do poeta não mais puseram freio a esses atrevimentos. Foi uma época em que Iessiênin empregou novas linguagens e vocabulários, nem sempre os mais delicados, com o objetivo, sim, de “escandalizar” (como ele dizia), e principalmente no esforço de modernizar a sua poesia, superar seu provincianismo. Essa preferência tradutória, esse ponto de vista, se justifica ademais por um ideal característico do movimento concretista de poesia, e na tradução como seu campo experimental, onde a inovação, o arrojo técnico e “design” do poema se afiguravam como valores autônomos, e somente possíveis, enquanto forma poética, na medida em que a arte da poesia se descole do musical para o concreto. Daí que Maiakóvski mereceu a predileção, até por afinidade de procedimento; e sua premissa, ao ironizar o “guitarriarcaico” vate de Riazán, era precisamente a superação do cancionero enquanto fonte e matriz criativa do trabalho poético. E tal é a parte que não se tem observado do que Iessiênin com sua lira tem a nos oferecer, a primeira no tempo e a última na escala atual de interesses.

Para este trabalho, na apresentação de seus primeiros poemas, como caipira que sou, considero que nada de mau nem de decepcionante há no Iessiênin bucólico, quer dizer, na fase essencialmente camponesa de sua obra. E é isto o que me leva a lhe devolver a cronologia, partindo daí, no trabalho tradutório, para entendermos essa essência, e daí em diante, avançando às próximas etapas,¹¹ seguir-lhe, passo a passo, os caminhos de seu descaminho, para então, sim, chegarmos ao “Até logo, até logo companheiro”. O trabalho de tradução, quando extensivo e cronológico, ao mesmo tempo que dá a conhecer a trajetória

10 CAMPOS, Augusto de. *Poesia da recusa*. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 129.

11 Na realidade meu trabalho de tradução extensiva de Iessiênin já está em vias de conclusão, sendo esta a sua primeira parte e publicação.

poética de um autor ou uma autora, conta a história dele ou dela. A história de Iessiênin está para além do suicídio e a inevitável necessidade de juntar as partes para entender essa tragédia. Lá, no fundo escuro, no ponto cego onde não chega o ponto de vista, encontramos todavia um tesouro de moda. Pois também aos caipiras não devemos subestimar. A gente intelectual ria das suas metáforas com bois e carroças, mas o fato é que Iessiênin em sua rusticidade era um poeta fino e muito consciente de seu procedimento. Isto se vê, por exemplo, em seu escrito teórico "As chaves de Maria" (1918),¹² onde expressa Iessiênin seu entendimento sobre a imagem poética enquanto herdeira da ornamentação, como na arte folclórica russa, o mutável e o imutável na poesia, e o valor do extrato popular fundamental. Trata-se para ele de corrigir a falsa idéia, que cai por terra em se tratando de uma poesia camponesa, de que o ornamento seria uma técnica rasa e de menor valor se comparado ao paradigma da novidade e originalidade, mais em voga no movimento futurista entre outras vanguardas russas. Seu pendor para a imagem em detrimento do símbolo, na observação da natureza, e a preferência pelo ícone como registro simbólico enraizado na cultura, o levaram ao *imaginismo*¹³ como formulação de vanguarda, campo em que testou novos experimentos. É porque ele pinta essas paisagens à maneira de ornamentos na janelinha de uma isbá russa, não perseguindo com isso um objetivo exterior; e mesmo mais tarde, na tentativa de abrir horizontes estéticos mais amplos, continuou a usar dessa tinta. Pode soar estranha ou decepcionante essa trova rural, para quem chegar com as lentes do progresso, sedentas de grandes rompimentos formais. É no culturalmente específico e nos padrões gravados pelo tempo e tradição que esta arte se fundamenta. Assim, devemos saber apreciar Iessiênin também em sua negatividade em relação ao futurismo, como aos imperativos de sua época; perceber o

12 Há uma tradução deste artigo de Iessiênin, acessível em língua espanhola, por Omar Lobos. Cf: ESENIN, Serguéi. "Las llaves de María". *Revista Eslavia*, Buenos Aires, n.6, dezembro de 2020.

13 I.e., o movimento imaginista de poesia, tendo Serguei Iessiênin, Vadim Chercheniévitch e Anatóli Marienhof como principais expoentes.

precioso que há sob o tosco, a fineza desta sua pintura, bem como a profunda sensibilidade de Iessiênin para a alma russa.

Penso que Iessiênin deve ser lembrado, sim, pela terrível morte, e pela pulsante vida que teve; pelo revoltado indecoroso que foi, em razão dessa ferida, e pelo caipira que nunca deixou de ser. Só um caipira entende bem o outro. E, para o reverenciar, como tradutor-violeiro, dou-lhe uma melodia nossa. De grande ajuda foi o dicionário do dialeto de Riazán e a pasta ali destinada especialmente ao vocabulário iessieniniano; e igualmente proveitoso foi ouvir horas e horas de modas, toadas e repentes, consultar os dialetos de nossos próprios sertões.

3. Serguei Iessiênin, seus primeiros passos

Para falar do jovem, e do caipira Iessiênin, a fim de melhor introduzir esta coletânea, trago alguns trechos que colhi de suas autobiografias. São seis, escritas entre 1916 e 1925, embora todas muito curtinhas. Nelas, referindo-se a si como “filho de camponês”, o poeta começa sempre por recordar sua criação e infância em Riazán. Interessante que mesmo nos últimos escritos autobiográficos, com toda uma história de fama e “escândalos” que contar, Iessiênin não se ocupa em particular de seus momentos gloriosos, destinando sempre maior espaço para a memória de seus anos infantis. É a partir daí que se contam seus primeiros passos, pisados no chão da aldeia, e cujos rastros permanentes se encontram na sua poética. Em seus primeiros poemas, sua fase “pé-vermeio”, esses rastros estão gravados profundamente nas imagens iessieninianas típicas. As paisagens rurais, de campos lavrados ou de floresta; o ambiente abafado da choupana camponesa, o cosmo doméstico, cujo centro é o fogão, coabitado pela fauna onipresente; o curral e o malhadouro, o trabalho humano manual, a tração animal, o devir vegetal; e o pratinho do ícone, e o reflexo orvalhado no carril, a presença espiritual em semblantes familiares e nos mistérios da natureza; nisto consiste o universo poético de Iessiênin nestes seus começos. É preciso considerar que em 1917, no momento da Revolução, Iessiênin

tinha 21 anos de idade, e apenas três de carreira literária; quando de seu primeiro esforço, portanto, em direção a uma guinada formal, o poeta estava realmente nos passos iniciais, e as descontinuidades de seu trabalho subsequente não lograram apagar as marcas dessa pisada. Cito e traduzo estes trechos apenas para pincelar algo desses ambientes. Por se tratarem em grande parte de memórias remotas, inacessíveis aos biógrafos, é na autobiografia que vislumbramos essa pintura, embora cientes de que o texto autobiográfico constitui sempre um recurso de mitopoética para o escritor, até mesmo para Iessiênin, que não mostrou especial preocupação em desenvolver o gênero.

Serguei Iessiênin nasceu em 3 de outubro (21 de setembro, segundo o antigo calendário russo) na aldeia de Konstantínovo, província russa de Riazán. Konstantínovo então não passava de um vilarejo nas margens do rio Oká, distante cerca de 200 quilômetros de Moscou. Lá Iessiênin viveu seus anos infantis num legítimo ambiente rural. Criado por avós e tios, recebeu deles seus valores e primeiras lições de vida.

Por três anos e meio eles [os tios] me sentaram num cavalo sem cela que punham a galope. Lembro que eu ficava tonto e segurava forte na cernelha. Depois me ensinaram a nadar. Um dos meus tios (Sacha) me levou numa canoa para longe da borda, tirou a minha roupa e, como um cachorrinho, me jogou na água. Bati os braços de pavor e desespero, e enquanto eu não me afogava ele gritava: “Eh, carniça! Nem pra isso você serve?” “Carniça” ele tinha por palavra afetuosa. Depois, aos oito, para um outro tio eu substitui o cão de caça, nadando nos lagos caçar patos. Fui muito bem instruído na arte de subir em árvores. Nenhum dos meninos competia comigo. E para quem se incomodasse com as gralhas eu removia os ninhos por uma moeda de dez copeques cada.¹⁴

Iessiênin escreve ainda, uma memória vaga e marcante, lembrando-se de “um outro tio [que] me amava muito, e íamos com ele ao Oká dar água aos cavalos. À noite a lua calma ficava em pé sobre a água. Enquanto os cavalos bebiam, parecia que

14 IESSIÊNIN, Serguei. *Póinoie sobránie sotchiniénii v semi tomákh*. Tomo 7, Livro 1: *Avtobiográfii, dárstvennie nádpsi, folklórníe materiáli, literatúrnie deklamátsi i manifésti*. Moscou: Imlí Ran, 2005. p. 8.

iam beber a lua, e foi um alívio quando ela saiu nadando de suas bocas”.¹⁵ Todas estas imagens nós vemos em Iessiênin, não somente na sua primeira fase, também nos desenvolvimentos posteriores; consistindo elas no seu universo poético, a maneira própria e muito particular com que elaborou a experiência de seu ambiente de criação, estas imagens se ampliaram e recombinaaram na poesia do autor, mais tarde na sua fase imaginista, numa linguagem mais ousada e nem por isso mais moderna essencialmente. É nelas, portanto, que encontramos as chaves de sua leitura e interpretação, inclusive para os capítulos seguintes deste trabalho tradutório.

Iessiênin era órfão de pais vivos. Abandonado pelo pai e separado do convívio com a mãe em razão da pobreza familiar, viveu na casa do avô materno. Ivan Atiúnin em “Serguei Iessiênin, poeta lírico camponês de Riazán” nos conta que “sua mãe...

deu à luz um segundo filho (que logo morreu). O pai não reconheceu como seu... deixou-a com Serguei entregues ao destino, não enviou mais dinheiro de Moscou. A falta de meios de subsistência forçou a mãe de Serguei – Tatiana – a dar o filho para ser criado pelo avô, Fiodor Alekséievitch Títov. Ela mesma partiu para as montanhas de Riazán trabalhar como empregada doméstica... O avô, no sentido forte da palavra, substituiu o pai de seu neto, e agradecido Serguei o respeitou mais que todos por toda a vida”.¹⁶

Iessiênin por vezes se referiu ao avô como um fazendeiro próspero; mas a condição material de sua família era na realidade algo mais complicado, mesmo no reduto de segurança onde encontrou abrigo. A irmã de Serguei, Aleksandra Iessiênina, lembrou-se que “nessa época nosso avô já estava arruinado. Duas balsas pegaram fogo, e outras afundaram, todas sem seguro.”¹⁷ De qualquer forma, é certo que desta experiência de cuidado veio a grande admiração devida por Iessiênin a seu avô, descrito em sua poesia quase com atributos divinos de onipotência. Ele escreveu, sobre o método de educação do velho Títov:

15 Idem, p. 15.

16 Idem, p. 386.

17 Idem, *ibidem*.

Ambos viram que eu era fraco e frágil. Minha avó queria me proteger de todas formas, enquanto ele, ao contrário, queria me endurecer. Ele disse: vai se dar mal, se não souber revidar. O fato de eu ser brigão lhe agradou. Meu avô era um homem forte. Celeste – para o celeste, terreno – para o terreno. Não por acaso prosperou na vida.¹⁸

Ainda sobre a condição material do poeta: nos seus primeiros anos de carreira, encontram-se muitos registros seus de pedidos de ajuda financeira a fundos de apoio a escritores e também a amigos e conhecidos no ramo literário. Em dezembro de 1918 Iessiênin escreveu ao Sindicato dos Escritores de Moscou: “Minha granja é muito pequena (um cavalo, duas vacas, alguns animais pequenos, etc.). Eu, sem explorar trabalho alheio, apenas com isso sustento minha família”.¹⁹

Como rebento da aldeia, Iessiênin naturalmente respirou a densa atmosfera espiritual do campesinato russo. “Em nossa região há muitos sectários e velhos crentes”, escreveu Iessiênin: “Meu avô, uma pessoa notável, era um capelão dos velhos crentes”.²⁰ Disse também de sua avó que “era religiosa, me arrastava pelos mosteiros. Reunia em casa muitos aleijados que cantavam pelas aldeias russas versos espirituais sobre ‘Lázaro’ e ‘Mikola’”.²¹ Por “aleijados” entenda-se o típico peregrino russo. A este respeito, embora os biógrafos de Iessiênin não encontrem evidências de filiação em sua família ao movimento dos Velhos Crentes, em sua poesia entretanto, na natureza de suas imagens religiosas, temos aí um produto deste mundo espiritual russo-camponês, e podemos apreciá-lo em seus traços peculiares, mas também em suas cisões e rupturas. O campesinato russo, em particular no contexto das correntes religiosas cismáticas, ali bastante populares, cultivava uma espécie muito própria de messianismo; encarnando-se as figuras religiosas nos elementos da natureza, ou por vezes na carne de um simples mujique, exaltava-se assim o modo de vida camponês e o ambiente da aldeia como morada

18 Idem, p. 344.

19 Idem, p. 385.

20 Idem, p. 343.

21 Idem, p. 11.

predestinada. Há sem dúvida um resquício pagão em certas crenças flagelantes [*khlisti*], onde essa visão assume um caráter mais panteísta, e outras manifestações notáveis, incluso entre organizações cismáticas de peregrinos [*begúni*], existentes na Rússia daquele tempo. Afinal esse era um fenômeno, o assim chamado “sectarismo russo”, de origem antiga e que no entanto adentrou até princípios do século XX, quando teve seu maior crescimento, inversamente ao declínio da Igreja Ortodoxa. A isto se junta a grande influência que exerceu sobre Iessiênin outro poeta camponês, Nikolai Kliúiev, com quem teve amizade, e que se dizia adepto da seita flagelante. Kliúiev em sua poesia explorou profundamente a simbologia específica dessa forma de espiritualidade, e Iessiênin incorporou muito desta influência, combinando-a com sua experiência precedente, de modo que não é claramente discernível até que ponto essa maneira de ver foi aprendida ou praticada no seu ambiente familiar. Seja como for, isto se percebe bem na poesia de Iessiênin, que suas imagens religiosas quase nunca estão ambientadas nas catedrais e átrios da Igreja; a natureza é que se converte em templo por meio da imaginação poética. Apenas que esta imaginação não cria estas imagens no vazio, e sim responde a um contexto cultural específico.

Quanto a seus começos com a poesia, Iessiênin nos conta: “Versos eu comecei a escrever muito cedo. Minha avó estimulou. Ela contava histórias [*skázki*]. De algumas com final triste eu não gostei e as refiz a meu modo. Comecei a escrever versos imitando cantigas russas [*tchastúchki*].”²² Em outra autobiografia sua, de 1924, ele diz: “Comecei a escrever versos aos 9 anos de idade, aprendi a ler aos 5. Desde cedo as cantigas da aldeia me influenciaram. O período de aprendizagem escolar em mim não deixou qualquer vestígio, exceto por um forte conhecimento da língua eslava da igreja”.²³ A respeito de sua formação, Iessiênin estudou primeiramente na escola do *ziémstvo* da aldeia e, logo, num instituto pedagógico em Spas-Kliépiki, cidade próxima a Konstantínovo. Seus avós

22 Idem, *ibidem*.

23 Idem, p. 15.

pretendiam fazer dele um professor rural, o que não se concretizou. Em 1912 partiu para Moscou, lá encontrou-se com o pai, começou a estudar na Universidade Popular de Chaniávski, mas não prosseguiu em razão da precariedade financeira. Tampouco conseguiu em Moscou publicar seus poemas, o que o levou a tentar a sorte em São Petersburgo. Tão logo na capital, procurou Aleksandr Blok, que apreciou seus versos; conheceu também Serguei Gorodiétski e Nikolai Kliúiev; seus novos amigos lhe abriram portas editoriais, e ali começou sua carreira literária. Poemas de Iessiênin saíram primeiro esparsamente, por meio de revistas; somente em novembro de 1915 deu-se a publicação de seu primeiro livro: *Rádunitsa*. Em 1916 Iessiênin conheceu Andrei Biéli e Ivanov-Razúmnik. Suas referências literárias naturalmente pertenciam a este meio em que primeiramente esteve inserido: “Dos contemporâneos eu gostava mais de Blok, Biéli e Kliúiev. Biéli me deu o sentido da coisa, e Blok e Kliúiev me ensinaram o lirismo”,²⁴ escreveu. E, por outro lado, sempre nas suas autobiografias o poeta se refere em primeiro lugar às cantigas de sua infância, o extrato popular de sua formação na aldeia, demarcando essa diferença em relação à poesia letrada da cidade.

Não tenho paixão por colecionar livros. Sequer tenho todos os livros que escrevi. A palavra oral na minha vida sempre teve um papel mais relevante. Foi assim quando eu era criança e mais tarde, quando conheci outros escritores. Por exemplo, Andrei Biéli me influenciou menos por suas obras que pelas conversas que teve comigo. O mesmo em relação a Ivanov-Razúmnik. Quando criança eu cresci respirando os ares da poesia popular.²⁵

Em 1916, no contexto da I Guerra Mundial, Iessiênin recebeu a convocatória para o serviço militar. Por intermédio de Ivanov-Razúmnik, que o apresentou a Dmítri Loman, influente coronel do exército e ele mesmo pretendente a escritor, conseguiu uma permissão para servir no hospital militar de campo. Situado em Tsárskoie Seló, este tinha instalações móveis em trens blindados que iam às frentes de batalha

24 Idem, p. 19.

25 Idem, p. 344.

resgatar os feridos. Iessiênin viajou por diversas vezes a bordo desses trens para as linhas de frente. Certa vez, em 22 de julho, numa noite solene, deu-se um concerto para soldados feridos, no hospital da Tsárskoie Seló, com a presença da imperatriz Aleksandra Fiódorovna e suas filhas, e Iessiênin teve ocasião de ler seus poemas. Ele conta a respeito:

Em 1916 fui convocado ao serviço militar. Entregue à proteção do coronel Loman, ajudante da imperatriz, consegui uma isenção. Vivi em Tsárskoie próximo a Razúmnik Ivanov. A pedido de Loman, li vários poemas meus para a imperatriz. Depois da leitura, ela disse que meus versos são lindos, mas muito tristes. Respondi que toda a Rússia é assim. Eu me referia à pobreza, ao clima e tudo o mais.²⁶

Por sua leitura, a imperatriz concedeu a Iessiênin a honraria de um relógio de ouro com corrente e a imagem do selo imperial; recebido por Loman, o presente nunca chegou a ser entregue a quem se destinava. Já no exército nem sempre Iessiênin teve boa sorte. Por atrasar em seu retorno da dispensa de Natal, quando visitou Riazán, o poeta passou dois meses preso. Ao contar isto na sua autobiografia de 1923, Iessiênin maquiou o real motivo da punição: “A revolução me encontrou no *front* num dos batalhões disciplinares, onde fui parar por me recusar a escrever versos em homenagem ao tsar.”²⁷ Na realidade, ele e Kliúiev recusaram uma proposta de Loman para escrever um livro conjunto de poemas sobre a Catedral Fiódorovski; quem sabe tal recusa de algum modo acarretou seu desfavorecimento. Quanto a sua posição como poeta frente aos acontecimentos da I Guerra, Iessiênin escreveu:

Ao contrário de muitos poetas de Petersburgo, que sucumbiram ao patriotismo militante, eu, com todo meu amor pelos campos de Riazán e sua honesta gente, sempre tive uma atitude dura em relação à guerra imperialista e ao patriotismo militante. Esse patriotismo para mim é organicamente estranho. Inclusive já tive problemas por não escrever poemas patrióticos sobre o tema “retumbem, trovões da vitória”, mas um poeta só pode escrever sobre algo com o que está organicamente ligado.²⁸

26 Idem, p. 12.

27 Idem, p. 13.

28 Idem, p. 345.

Nos anos seguintes, entretanto, Iessiênin se entregou com paixão ao tema da Revolução, sobre o qual escreveu com uma tinta muito própria. Mas isto já é outra história e que o recorte temporal não permite contar aqui. Esta primeira seleção,²⁹ em tradução ao português, abrange de 1912, seus poemas mais juvenis, até princípios de 1917, sendo que a continuidade deste trabalho poderá ser apresentada em publicações futuras, sempre em respeito à cronologia. A edição russa consultada é de suas *Obras Completas em 7 Volumes*, organizada pela IMLI RAN, Moscou. Por questão de economia de espaço, neste número especial da revista *RUS*, sob cada poema em tradução acrescentei o endereço virtual que direciona para o mesmo poema no original em língua russa, de modo que possa ser facilmente visualizado.

Referências bibliográficas

CAMPOS, Augusto de. *Poesia da recusa*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

IESSIÊNIN, Serguei. “Las llaves de María”. *Revista Eslavia*, Buenos Aires, n.6, dezembro de 2020. Disponível em: <https://eslavia.com.ar/las-llaves-de-maria/>.

IESSIÊNIN, Serguei. *Pólnoie sobránie sotchiniénii v semi tomákh*. Tomo 7, Livro 1: Avtobiográfii, dárstvennie nádpsi, folk-lórníe materiáli, literatúrnie deklamátsi i manifiésti. Moscou: IMLI RAN, 2005.

NOGUEIRA, André. “Passe livre, de Marina Tsvetaieva”. *Cadernos de Tradução*, Porto Alegre, n.45, p.188-257, 2020. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/cadernosdetraducao/article/view/107173>

SCHNAIDERMAN, Boris. *A poética de Maiakóvski através de sua prosa*. São Paulo: Perspectiva, 1984.

TRÓTSKI, Leon. *Literatura e Revolução*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

²⁹ Isto é, neste mesmo número da Revista *RUS*, o trabalho anexo “Serguei Iessiênin, primeiros poemas”.

TSVETÁIEVA, Marina. *Sobránie sotchiniénii v semi tomákh.*
Tomo 5: Avtobiografítcheskaia proza, stati, essié, perevódi.
Moscou: Ellis lak, 1994.



REVISTA DE LITERATURA E CULTURA RUSSA

**Recortes da vida em versos:
“Villebois e outras coisas”,
alguns versos de Evguéni V.
Kharitónov**

***Clippings of life: “Villebois
and other things”, some
verses by Yevgeny V.
Kharitonov***

Autor: Yuri Martins de Oliveira
Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil
Edição: RUS, Vol. 14. Nº 24
Publicação: Maio de 2023
Recebido em: 29/03/2023
Aceito em: 15/05/2023

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2023.210015>

MARTINS DE OLIVEIRA, Yuri.
*Recortes da vida em versos: “Villebois e outras coisas”,
alguns versos de Evguéni V. Kharitónov*

RUS, São Paulo, v. 14, n. 24, pp. 126-149, 2023.



Recortes da vida em versos: “Villebois e outras coisas”, alguns versos de Evguéni V. Kharitónov

Yuri Martins de Oliveira*

Resumo: “Villebois e outras coisas” (1973) é uma série de cerca de 25 poemas, escritos entre 1970 e 1973 e reunidos por seu autor, Evguéni Kharitónov (1941-1981), sob um mesmo título. De inspiração autobiográfica, os versos falam de lembranças de infância, contam anedotas com amigos, tecem comentários e reflexões acerca da vida e das relações homoafetivas do eu-lírico. Para o presente artigo, foram escolhidos cinco poemas que tratam, justamente, da vida amorosa do eu-lírico, pois, através desses versos, temos acesso a um imaginário e uma poética profundamente apagados no regime soviético: a homossexualidade. Trata-se, até onde se pôde verificar, da primeira tradução desses versos de Kharitónov para o português do Brasil.

Abstract: “Villebois and other things” (1973) is a series of about 25 poems written in the period of 1970-73 and gathered by their author, Yevgeny Kharitonov (1941-1981), under the same title. The autobiographical inspiration verses refer to childhood memories, tell anecdotes with friends, weave comments and reflect about the homosexual relationships of the poetic persona. Through these poems we have access to the imaginary and to a poetry deeply erased during the Soviet regime, namely, the homosexual-related one. Therefore, for this article we chose five poems which deal precisely with the love life of the poetic persona. As far as we know, it is the first translation of these Kharitonov verses into Brazilian Portuguese.

Palavras-chave: Kharitónov; Poesia soviética; Homotextualidade; Literatura e homossexualidade

Keywords: Kharitonov; Soviet poetry; Homotextuality; Literature and homosexuality

Excertos de “Villebois e outras coisas” (1973)¹

O verão

* Mestre em Letras pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH/USP), pelo programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura Russa (2019). Atua como tradutor e preparador de texto freelancer. <https://orcid.org/0000-0002-2697-3906>; <http://lattes.cnpq.br/0296736714849844>; yuri.martinsz@gmail.com

O verão, o verão, derretendo no vento fresco.
no verão como tem de ser vê-se através da camisa
as covinhas as clareiras tantos lugares onde nunca
tantos garotos com quem nunca
no mesmo colégio na mesma excursão não estava
no verão haverão de estar num trem sem o bilhete
Acabou de chegar, e já vai nos decréscimos.
O primeiro sol o primeiro sol uma ensolarada perdição
As flores, a terra engoliu, murcharam e fim.

¹ Tradução feita a partir de “Вильбоа и другие вещи” (KHARITÓNOV, 2005, pp.44-80). O tradutor deu (sub)títulos aos poemas, a partir de seus primeiros versos, apenas para fins organizacionais. Alguns versos possuem espaçamento duplo entre as palavras, feitos pelo próprio Kharitónov. Os poemas estão apresentados na ordem em que aparecem no original, entre as páginas 74 a 80.

Serioja, morador de Kalinin

Serioja, morador de Kalinin,
Me ame sempre mais, Seriójenka,
Vou até você com uma força apaixonada,
Gosto das suas ideias, e fim.

Na vida o amor

Na vida o amor é para os pombos e os tolos.
Lembra, amamos, na verdade, eu e você.
Sou um homem da pluma, o calor sob a pluma.
Conheço o amor no gelo. O gelo, o azul, o para sempre.
Vejo por debaixo do gelo: é, amei, nada a dizer.
Eu amo pra sempre as palavras as palavras .

A nós nunca

A nós nunca como então não abandonar um ao outro
Não vamos congelar os dois neste mundo feito crianças.
Não vamos adormecer o mesmo sono como antes.
Eu nunca.
Eu nunca, é melhor você chorar.
Eu ficaria feliz – mas não, não amo como antes.
Somente me lembro: certa vez.
Amamos, amamos, ao que parece, assim – nunca.

Não creia em mim, meu querido

Não creia em mim, meu querido, como eu não creio em
você.
Vamos nos beijar apenas, dedilhar um ao outro.
Que outono seco. Flores no metrô.
Você ficou frio porque eu fiquei frio.
Arranjei dinheiro pelo Tólia e pelo novo Micha.
Como era bonito, tinha de ser Micha.
Por que você não veio ocupar o lugar dele?
Por que não guardei pra você a primavera passada?
Melhor você prum lado, ele pro outro, em mão dupla
Para que ninguém se perca.
E tem ainda o Slava do clube que não liga.

Uma introdução: Moscou, 1973

Em 11 de julho de 1973, em seu típico apartamento de uma *khruschevka*² moscovita, Evguéni Kharitónov completa 32 anos – desses, quinze vividos na capital, e onze, ali mesmo, no apartamento adquirido com a ajuda dos pais.³

Aos 17 anos, Kharitónov havia partido de sua cidade natal, Novossibirsk, na Sibéria, para estudar atuação em Moscou, no renomado VGIK.⁴ Na efervescente capital que se tornaria seu lar, o rapaz logo mergulhou no mundo das artes através do teatro (com uma breve e pouco satisfatória passagem pelo cinema).⁵ Discípulo de Aleksandr Rumnióv⁶ e Mikhail Romm, que orientou sua dissertação de mestrado no fim dos anos 1960,⁷ Kharitónov se tornou professor no próprio instituto em que se formou. Em paralelo, dava aulas em estúdios de teatro e também dirigia peças, dedicando-se especialmente à pantomima. Já nos primeiros anos em Moscou, ele começou a escrever e, com o passar do tempo, a literatura vai se tornando a atividade pela qual mais se interessa. É também na capital que Kharitónov, provavelmente, tem sua primeira relação com outro homem,⁸ mas, quanto a isso, temos poucas informações (como, aliás, pouco sabemos de sua vida privada, em geral).

2 *Khruschevka*, o modelo de edifício que imperou durante os projetos de expansão urbana encabeçados por Nikita Khruschóv, nos anos 1960.

3 KONAΚÓV, A. *Евгений Харитонов: поэтика подполья*. Moscou: Nóvoe Izdátelstvo, 2022, p.59.

4 Acrônimo de *Всероссийский государственный институт кинематографии* (Instituto Estatal de Cinema da Rússia).

5 *Ibid.*, pp.47-90.

6 MORÉIEV, G. *Комментарии*. In: KHARITÓNOV, E. *Под домашним арестом*. Moscou: Glagol, 2005, p.550. Aleksandr Rumnióv (1899-1965), ator de teatro e cinema. Especialmente interessado na pantomima e na mímica, fez parte da vanguarda do teatro nos anos 1920, tendo trabalhado com o diretor Aleksandr Táirov (1885-1950).

7 MORÉIEV, op. cit., p.545. Mikhail Romm (1901-1971), diretor de cinema e teatro. Dirigiu grandes clássicos do cinema soviético como *Lênin em Outubro* (1937) e *Lênin em 1918* (1939).

8 KONAΚÓV, op. cit., p.54.

Na década de 1970, com uma carreira estável de dramaturgo, o nome de Kharitónov é conhecido entre os círculos artísticos e sua casa é ponto de encontro para reuniões e saraus. Frequentam ali: a poeta e tradutora Elena Gúlyga (sua melhor amiga), o cineasta Rustam Khamdamov (um provável *affair*), os escritores Dmitri Prígov e Evguéni Popóv (futuros colaboradores literários), o ator Féliks Ivánov (um de seus pupilos “favoritos”), entre outras conhecidas figuras do *métier*.⁹ Aparentando ter uma vida agitada, Kharitónov admitia que, entre uma aula e um ensaio, tinha tempo de sobra para se dedicar ao que realmente lhe interessava: a escrita.¹⁰ De fato, embora tenha se destacado no âmbito teatral por seu trabalho com a pantomima, é na literatura que Kharitónov procura, conscientemente, consolidar um “lugar ao sol”¹¹ – ainda que tenha escolhido tratar de um tema que atrairia apenas raios e trovões.

Nessa época, a União Soviética, sob o comando de Leonid Bréjnev, parecia passar por um período de bonança, pelo menos em comparação aos agitados anos 1960. As políticas de expansão urbana, a melhora na moradia, a difusão da educação em massa e o crescimento econômico geraram não apenas uma considerável estabilidade social, como também o surgimento de certo consumismo, apoiado no sucesso do Oitavo Plano Quinquenal (1966-1970) e no conseqüente aumento dos bens de consumo.¹² É bem verdade que a década marca o início de um movimento de desaceleração econômica que lhe renderá a alcunha de “era da estagnação”,¹³ mas, a princípio, a economia ia bem. No âmbito político e cultural, por outro lado, a situação era um tanto diferente.

Desde a deposição de Khruschóv, em 1964, o clima político (re)assumira um tom bastante conservador, inclusive com a

⁹ Ibid., p.85.

¹⁰ PRÍGOV, D. “Памяти Евгения Владимировича Харитоновича”. In: KHARITÓNOV, E. *Слёзы на цветах*. 2º v. Moscou: Glagol, 1993, p.88.

¹¹ KONAKÓV, op. cit., pp.16-7.

¹² HEALEY, D. *Russian homophobia: from Stalin to Sochi*. Londres: Bloomsbury Academic, 2018, p. 91; KONAKÓV, op. cit., p.67; LEWIN, M. *O século soviético*. Rio de Janeiro: Record, 2007, p.11.

¹³ LEWIN, op. cit., p.193

reabilitação da figura de Stálin.¹⁴ Depois do processo de Daniel e Sniávski, em 1966, e, principalmente, após a invasão da Tchecoslováquia, em 1968, o conservadorismo recrudescera ainda mais.¹⁵ Em meio a tudo isso, a influência do KGB só fez crescer nas esferas da vida na União, especialmente no âmbito cultural, com a contenção dos chamados dissidentes – uma turma que passava a preocupar cada vez mais as cúpulas do Partido.¹⁶ Nesse contexto, Kharitónov não se envolve diretamente com os grupos da dissidência nem se engaja nas polêmicas políticas. Ele parece manter distância de tudo isso, ocupando-se de suas atividades teatrais e literárias, até porque o instituto VGIK conservava ainda uma atmosfera mais tépida, como os anos de degelo.¹⁷ O distanciamento de Kharitónov dos movimentos de dissidência pode parecer, a princípio, contraditório, no entanto, a meu ver, é algo que faz bastante sentido e foi, até certo ponto, uma maneira de se preservar.

No regime socialista, desde a década de 1930, a “prática homossexual masculina”¹⁸ era legalmente proibida através do Artigo 121, com uma forte propaganda estatal contra os homossexuais, que eram associados a dois “inimigos do povo”: ao burguês (ou seja, a classe não-trabalhadora) ou, então, ao fascista.¹⁹ Por conta disso, a acusação de “prática homossexual” vinha sempre acompanhada da acusação de “atividade anti-comunista”. Além disso, o Artigo podia também ser usado de forma a complementar outras sentenças, acrescentando mais

14 CLARK, K. *The soviet novel – history as ritual*. Indiana: Indiana University Press, 2001, p.234-38; FIGES, O. *Sussurros – a vida privada na Rússia de Stálin*. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2010, p.679.

15 KONAKÓV, op. cit., p.75.

16 LEWIN, op. cit., p.311.

17 KONAKÓV, op. cit., p.75.

18 Em russo, *мужеложество*, termo de origem antiga e usado no contexto eclesiástico, no âmbito dos “pecados”, definido como “contato sexual de um homem com outro”, tanto anal quanto oral. Por vezes traduzido por “pederastia”.

19 GESSEN, M. *Права гомосексуалов и лесбиянок в Российской Федерации*. San Francisco: MFPCHGL, 1994, pp.8-9. Vale sempre pontuar o papel de Górkí nessa propaganda. É dele a frase: “Acabem com o homossexualismo [sic] e o fascismo desaparecerá”, no texto “Humanismo proletário” (1934). Já nos regimes fascistas, as “relações homossexuais” eram associadas ao comunismo.

alguns anos de prisão ao acusado e, de quebra, “manchando sua reputação” com o “homossexualismo”, especialmente se o prisioneiro fosse um membro da *intelligentsia*.²⁰

A punição prevista era, inicialmente, de cinco a oito anos de reclusão nos campos de trabalho; depois, de três a cinco anos; por fim, na década de 1960, a pena ficou instituída em até cinco anos, podendo ter uma detenção mínima de alguns dias ou mesmo horas. Diferente de outras punições do sistema legal soviético, porém, a questão da homossexualidade não gerou grandes debates. Ao contrário, acabou por se tornar um tabu até mesmo entre os círculos mais liberais e as dissidências.²¹ Na década de 1970, duas prisões sob o Artigo 121 ficaram bem conhecidas: a do cineasta Serguei Paradjánov (um reincidente, pois já ficara preso sob esse pretexto em 1948) e a do escritor Guennádi Trifónov. Os artistas cumpriram, respectivamente, três e quatro anos em campos de trabalho. Tendo em vista esse contexto, é compreensível que Kharitónov procurasse manter distância de movimentos e grupos dissidentes.

Em primeiro lugar, essa proximidade o deixaria ainda mais em evidência para o KGB, e, em segundo, possivelmente ele não receberia, dentro dos movimentos, o apoio esperado por conta de sua sexualidade. Ao mesmo tempo, Kharitónov escolheu escrever sobre a homossexualidade e dar a seus textos um forte caráter biográfico, tendo uma genuína preocupação em publicar seus textos. Mas como e onde publicar textos com personagens homossexuais? E como fazer isso sem se expor? Eram essas algumas das questões que consumiam o escritor, que teria desabafado com a amiga Gúlyga: “Meu Deus, nem daqui cinquenta anos vão me publicar!”²²

A homossexualidade (ou, segundo alguns, a bissexualidade)²³ de Kharitónov era notória entre aqueles que o conheciam.

20 Ibid., pp.11-15.

21 A condenação legal era apenas para as “práticas homossexuais masculinas”. As mulheres lésbicas na União Soviética não estavam sujeitas ao código penal, mas sim ao sistema de saúde: era comum a internação em hospitais psiquiátricos e terapias de “conversão” (GESSEN, 1994, p.16; p.54).

22 KONAKÓV, op. cit., p.16.

23 Ibid., p.71.

Bonito e vaidoso, ele sabia como chamar a atenção de quem o interessasse e, desde meados dos anos 1960, adotara um estilo janota de “dândi soviético”, com camisas brancas (bordadas pela amiga Aída Ziablikova, animadora no estúdio Soiuzmultfilm) e um indefectível lenço a tiracolo.²⁴ Dentre seus possíveis romances, temos o já citado Khamdamov, por quem o escritor ficou fascinado depois de ver seu primeiro filme, *Nas montanhas do meu coração* (1967), um clássico *cult* dentre os alunos e professores do VIGK.²⁵ Outro namorado teria sido Aleksandr Volkov, um anônimo de fora do mundo das artes. O rapaz foi assassinado em 1978, em circunstâncias obscuras que levaram Kharitónov a ser considerado suspeito. A princípio, o próprio tio de Volkov foi preso como culpado, mas, por fim, descobriu-se que os assassinos eram dois jovens chantagistas²⁶ – a chantagem, por parte de civis, e a delação, por parte da milícia, eram práticas recorrentes no período soviético.²⁷ Ainda sobre seus relacionamentos, vale notar, brevemente, que Kharitónov foi casado com a bailarina Ksénia Slepúkhina. Longe de envolver qualquer sentimento romântico, porém, esse foi um mero casamento de interesses.

Na União Soviética, o casamento era uma das formas mais rápidas e certeiras de se conseguir uma licença de moradia na cidade grande. Por conta disso, desde o fim dos anos 1960 até meados dos anos 1980, estabeleceu-se um verdadeiro mercado casamenteiro em centros como Moscou e Leningrado. Em especial para gays e lésbicas, o casamento funcionava como uma proteção social e, assim, eram recorrentes as uniões²⁸ – embora seja discutível o quanto se podia, de fato, despistar a atenta vigilância soviética. No caso de Kharitónov, o casamento, em 1964, foi justamente uma forma de desmentir rumores a respeito de sua sexualidade já que, segundo alguns relatos, no ano anterior se dera o primeiro encontro do escritor com a

24 Ibid., p.72.

25 Ibid., pp.76-7.

26 MORÉIEV, op. cit., p.519; KONAKÓV, op. cit., pp.158-59.

27 GESSEN, op. cit., p.18-20; HEALEY, op. cit., p.171.

28 HEALEY, op. cit., p.98-9.

milícia num interrogatório a respeito de possíveis “atividades homossexuais”.²⁹ Para Slepúkhina, por sua vez, o casamento era uma forma de conseguir uma licença de residência definitiva em Moscou. Não se sabe ao certo como se deu o encontro dos dois, mas o mais provável é que tenha sido através das redes mercadológicas dos casamentos da época. Apesar de casados, eles não chegaram a morar juntos, *de facto*, e mantinham pouquíssimo contato. Em 1972, Slepúkhina parte, sem grandes explicações, para Kiev e não corta, em definitivo, o contato com Kharitónov – o que ele não lamenta nem um pouco.³⁰

Se, aparentemente, faltam namoros concretos e relações duradouras na vida de Kharitónov, parecem sobrar encontros casuais, principalmente com rapazes mais jovens. Os principais pontos de encontro de homossexuais nas capitais eram chamados de *pliéshka*, e, em Moscou, constituíam-se nas estações de trem e nos banheiros públicos, em especial os da praça Alexandre, nas redondezas do Kremlin.³¹ Especialmente nos anos 1970, as estações de trem eram os principais lugares de *cruising* (ou seja, de pegação) de Kharitónov, que tinha uma preferência em encontrar rapazes que, como ele, chegavam à capital vindos das “províncias”.³² São esses encontros casuais, bem como seus amigos e conhecidos, que ganham as páginas de seus textos.

Em sua produção literária, Kharitónov instituiu o conto “O forno” (1969) como marco zero.³³ É este seu primeiro texto em prosa³⁴ e também o primeiro a trazer, ainda de forma velada, a homossexualidade. Lembrado como “*Morte em Veneza*

29 KONAKÓV, op. cit., p.62-4.

30 Ibid., p.84.

31 HEALEY, op. cit., pp.99-100.

32 KONAKÓV, op. cit., p.91-2.

33 Kharitónov já escrevia desde 1962, mas renegou toda sua produção anterior a “O forno” (MORÉIEV, 2005, p.537). O conto, embora escrito em 1969, teve a primeira publicação, em *samizdat*, apenas em 1979, no periódico de Leningrado *Tchassy*.

34 Na verdade, o segundo. O primeiro texto em prosa de Kharitónov data de outubro de 1962 e não tem título, sendo conhecido por sua primeira frase: “Naqueles dias, havia pouca gente na praia” (KHARITÓNOV, 2005, p.339-40).

kharitonoviana”,³⁵ a obra apresenta o encontro do narrador, um homem do qual sabemos apenas ter 28 anos, com o jovem Micha, de 16, que lhe desperta uma atração magnética, porém impossível de ser demonstrada às claras – uma atração que “não ousa dizer seu nome”. O conto gira em torno de uma constante busca do narrador por seu objeto de desejo, tentando cativar sua atenção, ao mesmo tempo em que se preocupa em não “deixar transparecer ” seus verdadeiros sentimentos.

O jovem de grande beleza (essencialmente, para mim, o efebo do imaginário greco-latino transplantando para o contexto soviético), a impossibilidade de concretizar o amor e a solidão que disso advém são temas que se repetem em grande parte dos textos de Kharitónov, em menor ou maior grau, e com diferentes nuances: vão da melancolia e do lamento sincero a um evidente exagero estilístico, ao patético. O fator autobiográfico se faz sempre presente, seja em pequenos detalhes, seja pela menção a pessoas conhecidas de Kharitónov e episódios que realmente aconteceram (embora, é claro, não exatamente como descritos). Essas características encontramos na série “Villebois e outras coisas”, da qual falarei a seguir.

Recortes da vida em versos: “Villebois e outras coisas”

A série de versos “Villebois e outras coisas” leva o nome de um compositor russo de ascendência francesa: Konstantin Villebois. Músico autodidata, ele foi regente do coro da Escola de Cadetes de Petersburgo e aventurou-se a compor óperas, deixando apenas uma completa, *Natacha* (1861), mas fez mesmo sucesso com suas composições de estilo popular, como duetos e romanças. É justamente por essas composições que ele é ainda lembrado na Rússia e é sua peça mais famosa, “Os marinheiros” (1872), que aparece no primeiro poema da série

35 TIMOFÉIEVSKI, A. “Цветы-кактус”. In: KHARITÓNOV, E. *Слёзы на цветах*. 2º v. Moscou: Glagol, 1993, p.180.

de Kharitónov. Assim, ao que tudo indica, a escolha do título da coletânea apenas reflete o primeiro tema que nela aparece: fala-se de Villebois e de (muitas) outras coisas.

A preferência por textos aparentemente incompletos e a composição de séries de poemas ou fragmentos textuais é algo bastante característico de Kharitónov. Nisso, pode-se notar a influência da literatura estrangeira, pois uma das obras favoritas do escritor, nessa época, era *O livro do travesseiro*, de Sei Shōnagon,³⁶ obra medieval japonesa composta por pequenos textos mais ou menos autônomos. O gênero praticado por Shōnagon é chamado de *zuihitsu*, palavra que traz, em sua origem, a ideia de uma escrita guiada pelo próprio pincel usado para escrever, não exatamente pela pessoa que escreve.³⁷ A ideia tem muito em comum com o estilo de Kharitónov. Muitas vezes, ele parece escrever ao sabor das emoções, reunindo em suas séries textuais episódios diversos que, pelo menos à primeira vista, não têm uma relação direta entre si. Além dessa inspiração estrangeira, podemos encontrar nos fragmentos de Kharitónov ecos da própria literatura soviética de seu período.

O Realismo Socialista, que por décadas ditara o que deveria ser “a literatura socialista”, perdeu muita força com a morte de Stálin e, principalmente, com o Discurso Secreto de Khruschóv, em 1956. Assim, no fim dos anos 1950 e começo dos 1960, foi surgindo uma “nova prosa” não-oficial que não falava de “completude e harmonia” da vida soviética, mas de “alienação, desintegração, confusão”, e que preferia não o romance, mas os gêneros curtos como o conto e a novela, muitas vezes fazendo uso de séries de fragmentos textuais aparentemente desconexos.³⁸ Estilisticamente, essa “nova prosa” se caracteriza pelo largo uso do fluxo de consciência, técnica recorrente nos textos de Kharitónov. Mesmo com a ascensão de Bréjnev ao poder e com o regime se tornando mais conservador, pode-se dizer que o mundo literário russo-soviético se

36 MORÉIEV, op. cit., p.535.

37 KONAKÓV, op. cit., p.242.

38 CLARK, op. cit., p.233. A autora cita como exemplo desse tipo de prosa o livro *A casa de Púchkin*, de Bítov.

manteve muito variado, quase tão diverso e plural quanto era nos anos 1920.³⁹ Assim, os textos de Kharitónov, como os poemas em “Villebois”, apesar da temática ímpar, não deixam de estar inseridos nas tendências dos movimentos literários de seu tempo.

Completa, a série possui mais de 20 poemas de diferentes extensões, incluindo também um trecho em prosa, “Caiu pela escada”.⁴⁰ Escritos em versos livres, técnica dominada por Kharitónov,⁴¹ o que temos aqui são recortes mais ou menos autobiográficos. Assim, para começar, encontramos justamente a lembrança de uma apresentação de “Os marinheiros”, com comentários e desdobramentos a partir disso, inclusive de outros episódios, como a leitura de um poema traduzido pela amiga Gúlyga.⁴² Depois, temos lembranças de infância, falando dos pais, das tias e da avó,⁴³ anedotas de amigos, como Khamdamov⁴⁴ e Ivánov,⁴⁵ o sumiço de Ksénia Slepúkhina,⁴⁶ além de comentários e reflexões acerca da vida e de suas relações amorosas, tema escolhido para os poemas traduzidos neste artigo.

É importante notar que a escolha do verso livre não é aleatória: se Kharitónov escreve sobre a homossexualidade, algo proibido, não pode usar formas consagradas da poesia soviética. Foi esse o motivo, inclusive, de sua negação dos próprios versos escritos antes de 1969: eles estariam ainda muito ligados ao fazer de poetas como Moritz, Tarkóvski (o pai do

39 Ibid., p.235.

40 KHARITÓNOV, E. *Под домашним арестом*. Moscou: Glagol, 2005, pp.59-61. Título dado a partir da primeira frase do trecho.

41 KONAKÓV, op. cit., p.68. Nos anos 1970, Kharitónov chegou a fazer alguns encontros de poesia e falar de uma “escola de verso livre de Novossibirsk”, que incluía seus conterrâneos Viatcheslav Kupriánov (1939) e Ivan Ovtchinnikov (1939-2016), além dele mesmo, claro (KONAKÓV, 2022, p.118).

42 KHARITÓNOV, op. cit., p.46.

43 Ibid., p.54-63.

44 Ibid., 66-67

45 Ibid., p.73

46 Ibid., p.77.

cineasta) e até Pasternak, em seu período mais tardio.⁴⁷ O verso livre permite que ele escreva *como quer sobre o que quer*. E não só: constrói uma ligação com um poeta que tem muito em comum com Kharitónov, Mikhail Kuzmin.⁴⁸ Tido como o primeiro escritor russo a tratar da homossexualidade de forma central em suas obras, Kuzmin usa o verso livre em sua elogiada coletânea de poemas *Canções de Alexandria* (1906), composta depois de uma viagem ao Egito com um então namorado. É dele, também, o primeiro texto em prosa que se debruça de maneira central sobre esse mesmo tema, a novela *Asas* (1906), uma mistura de *bildungsroman* (o romance de formação) com *coming-out* (a “saída do armário”). Assim, ao escolher o verso livre, Kharitónov, conscientemente, afasta-se de uma tradição e filia-se a outra.

Em “Villebois”, o escritor procura estilizar a escrita. Por exemplo: temos erros ortográficos nos trechos das lembranças infantis, como se o eu-lírico voltasse a ser uma criança que não domina a gramática,⁴⁹ a pontuação vai e volta, às vezes mais prescritiva, às vezes mais artística, às vezes inexistente, com isso, o sentido de alguns versos por vezes parece ser quase indecifrável; e há, ainda, o uso de um espaçamento duplo entre algumas palavras, como que tentando distanciá-las ainda mais. Tudo isso dá uma ideia de improvisado, ou antes, de uma mão de *zuihitsu* que apenas “segue o pincel” enquanto escreve. São artificios que remetem aos fluxos de consciência da prosa do próprio Kharitónov, mas também dão a ideia de algo que brota naturalmente do autor, sem exatamente uma reflexão. Evidentemente, essas características não são frutos do acaso, mas parte do estilo que o autor constrói, um estilo que se quer autobiográfico, ou algo confessional, como um diário ou uma carta.

Por conta disso, de uma maneira geral, tem-se a impressão, em “Villebois”, de que Kharitónov escreve para si mesmo, ou, no máximo, para pessoas muito próximas. É um texto lacônico

47 MORÉIEV, op. cit., p.538.

48 KONAKÓV, op. cit., p.87.

49 Ibid., p.95.

e, de certa forma, hermético. Embora possamos construir sentidos e interpretar os versos, fica uma sensação de que “falta alguma coisa”. Essa é uma característica recorrente em seus textos, tanto na poesia quanto na prosa. O poema “O verão” é um bom exemplo dessas características.

Nesse poema, o que mais nos chama atenção é a constante interrupção das frases. São versos que não terminam, que se interrompem como se derretessem no calor do verão, ou antes, no “vento fresco”. Além das interrupções, a repetição das palavras ajuda a criar uma sensação de que existe alguma coisa não dita por completo, de algo que fica sempre “não dito”. Essas características refletem o estado de espírito do eu-lírico, que parece dominado por essas lembranças estivais. Mas por que ele não pode expressar seus desejos? Não é apenas o calor que o impede, nem uma possível timidez. No contexto desses versos, a proibição legal das relações entre dois homens impede que as coisas sejam ditas abertamente. Assim, fica tudo sugerido e, mesmo assim, de forma atalhada. Temos sugestões de lugares, de pensamentos, de garotos e sempre o mesmo advérbio: nunca. Nunca algo concreto.

Ainda assim, não deixamos de notar um ligeiro erotismo na sugestão do corpo masculino “através da camisa”, “das covinhas” (do rosto? Ou um eufemismo para outras partes do corpo?), “clareiras” e “lugares onde nunca...” Mas são apenas sugestões. Não temos o corpo nu, de fato. Ao longo de sua obra, o erotismo de Kharitónov vai aparecendo de diferentes formas, primeiro velado, como em “O forno” e “Villebois, depois de forma mais escancarada, como em “História de um garoto”.⁵⁰ Por vezes, chega-se mesmo à pornografia, ao masoquismo, com largo uso de toda sorte de palavras de baixo-calão. Mas, por ora, em “Villebois”, essa faceta mais escancarada da sexualidade não aparece.

É sempre possível estabelecer uma intratextualidade nos textos de Kharitónov, ou seja, encontramos referências de temas, situações e personagens dentro de seus próprios textos.

50 KHARITÓNOV, E. *Под домашним арестом*. Moscou: Glagol, 2005, pp.288-293. Pode ser lido traduzido no artigo “História de um garoto – como me tornei assim”, de Evguéni Kharitónov: tradução seguida de comentário” (OLIVEIRA, 2021).

No caso de “O verão”, é possível fazer aproximações com “O forno”. No conto, o encontro do narrador e de Micha se dá, justamente, no verão e numa região de *datchas*, ou seja, longe da cidade grande. Constrói-se, assim, um ambiente idílico, mas imperfeito, pois o narrador não pode deixar claro o que sente em relação ao jovem e precisa, o tempo todo, lançar mão de subterfúgios para estar junto dele.⁵¹ Da mesma forma que “O verão” é um poema de interrupções, de sentidos que precisamos imaginar, “O forno” é um conto de não-ditos, de algo que se precisa buscar nas entrelinhas.

No último verso de “O verão”, temos um elemento bastante usado por Kharitónov: as flores que, em textos como “Folheto”, servem como metáfora para o próprio homossexual.⁵² Aqui, as flores estão murchas e, assim, parecem representar o término de um (possível) relacionamento. Mais que isso: são flores murchas que a terra já engoliu, isto é, podem mesmo representar a ausência completa de qualquer relacionamento ou mesmo de alguma esperança de algo que poderá crescer e desabrochar. Tudo está morto e enterrado. Fim.

Seguindo adiante, em “Serioja, morador de Kalinin”, o foco do amor se torna mais concreto e ganha um nome: Serioja, apelido do nome Serguei. Se em “O verão” tudo era interrupções e sugestões, agora a coisa muda de figura, pois, além do nome, temos uma declaração bem direta: me ame sempre mais. Estando, enfim, apaixonado por alguém em especial – alguém que é mais que uma sugestão sob uma camisa –, é o momento de se declarar, de fato, e, ao que parece, até mesmo sem se preocupar com possíveis implicações legais. O sentimento expresso ganha ainda mais relevância pela escolha do vocativo na forma do apelido Seriójenka, que expressa muita intimidade e carinho. É como alguém chamaria um namorado.

Por conta da inspiração autobiográfica dos textos, podemos identificar algumas pessoas específicas, amigos e familiares,

51 OLIVEIRA, Y. M. de. “O forno”, de Evguéni Kharitónov: um estudo sobre o narrador-protagonista. 2019. Dissertação (Mestrado em Letras) – FFLCH, USP. São Paulo, 2019, pp.119-24.

52 KHARITÓNOV, op. cit., pp.312-314. Pode ser lido traduzido no artigo “Folheto, de E. V. Kharitónov – um manifesto homossexual na União Soviética?” (OLIVEIRA, 2022).

conforme já comentado. Alguns nomes, porém, embora apareçam repetidas vezes, parecem não ter um correspondente exato na realidade. É o caso de Serioja, que reaparece em outros textos, em especial o conto “Aliocha Serioja”,⁵³ onde faz o papel de ex-namorado. Quem seria Serioja? Alguém em especial? Não há muitas pistas quanto a isso. Talvez, seja um *tipo* de rapaz criado por Kharitónov a partir de vários outros (e também de sua imaginação, claro)? Um daqueles que ele encontrava pelas estações de trem, vindos de alguma “província”? O Serioja desse poema vem de Kalinin, nome dado à cidade de Tviér entre 1930 e 1991.⁵⁴ É um provinciano como o próprio Kharitónov, alguém que atraía o eu-lírico “com uma força apaixonada” e de quem ele gosta das ideias. E fim.

É interessante que ambos os poemas analisados até aqui terminem com a palavra “fim”, mas expressem ideias tão diversas. Se no primeiro o “fim” é a (trágica) constatação de que nada se pode fazer com as flores secas e, conseqüentemente, ao término de uma relação ou à inexistência de qualquer chance de encontro, no segundo, o “fim” expressa a aceitação de um sentimento de afeto, do gostar das ideias de alguém. Temos aqui um eu-lírico que admite o que sente, que é sincero e assume o risco de dizer: sim, eu gosto de você. É algo pouco visto nos textos de Kharitónov, que prefere ora os não-ditos, ora uma solidão e um abandono altamente estilizados.

Nos dois próximos poemas, “Na vida o amor” e “A nós nunca”, é justamente a negação do amor e a dúvida em relação a ele que se fazem presentes. No imaginário criado por Kharitónov, o amor se consolida como algo irrealizável, algo que é, realmente, para “tolos e pombos”. Por um lado, claro, essa constatação tem uma forte conotação política e social, pois, realmente,

53 KHARITÓNOV, op. cit., pp.104-107. Pode ser lido traduzido no apêndice C da dissertação “O forno”, de Evguéni Kharitónov: um estudo sobre o narrador-protagonista (OLIVEIRA, 2019, p.165-9).

54 Em “O forno”, temos também um Serguei, o amigo esportista de Micha. Performando uma masculinidade heterossexual mais arquetípica, por assim dizer, ligada à força e ao esporte, ele não parece remeter em nada ao Serioja desses versos ou do conto “Aliocha Serioja”. Não à toa, portanto, o narrador se refere a ele majoritariamente como “Serguei” e usa “Serioja” pouquíssimas vezes, procurando afetar uma proximidade que, na verdade, não existe, mas que, por tabela, o aproxima de Micha (OLIVEIRA, 2019, pp.89-90).

como poderia existir amor entre dois homens num país onde suas relações são consideradas ilegais? Por outro lado, não se pode descartar a estilização do tema pelo autor, que irá lapidá-lo ao longo dos anos. O próprio Kharitónov, em determinado ponto, escreve: “Pois é, um poeta pode não dizer muito e falar o tempo todo a mesma coisa. É um horror ler suas obras completas. Um horror, o tanto que se pode falar de novo e sempre a mesma coisa!”.⁵⁵

Ao mesmo tempo, aparece outra ideia que se tornará recorrente na obra de Kharitónov: a de que seu verdadeiro amor é outro. Não, não são os rapazes. São as palavras, é o próprio texto. Afinal, ele é um “homem da pluma”. No conto “Aliocha Serioja”, citado há pouco, essa é a ideia que aparece no fim da história, quando o narrador se vê abandonado tanto por um, quanto pelo outro amante. Conclui ele: “No amor na vida e na felicidade em vida eu por enquanto estou longe de chegar ao sucesso, mas no meu amor nas palavras, já conheço o sucesso, e se me esforçar, vão me amar como a uma cantora quando ela canta sobre o amor (...), mas ela ama apenas cantar”.⁵⁶ Ao mesmo tempo em que parece exageradamente romântica, essa postura não deixa de ser um tanto vingativa. É como se o autor dissesse: “bem, pode ir então, eu que não te amo. Eu amo minha poesia”. É uma forma de se preservar, de sair por cima, de ignorar a própria dor e o abandono.

Em “A nós nunca”, a ideia da solidão e da falta de amor aparece com mais força. Reaparece o advérbio “nunca”, mas agora usado de forma mais peremptória, não alusiva, algo suspirante, como apareceu em “O verão”. Realmente existiu algo entre nós? Realmente nos amamos? Não, nunca. Vemos aqui uma frieza muito maior do eu-lírico, que se dirige ao amante e diz “é melhor você chorar”, pois não houve amor entre nós. Estamos não diante de algo que não pode ser dito, como em “O verão”, mas de uma declaração aberta (e cruel) de um término – sem um lamento sequer, nem pelas flores secas.

55 KHARITÓNOV, op. cit., p.295.

56 KHARITÓNOV, E. “Aliocha Serioja”. In: OLIVIERA, op. cit., p.169.

Por fim, em “Não creia em mim, meu querido”, poema que fecha toda a série “Villebois”, reencontramos os temas vistos até aqui numa outra chave. Ficou para trás o medo de falar de amor com todas as letras, mas também ficaram para trás as declarações rasgadas, tanto para ser amado “sempre mais” quanto de “nunca houve amor”. É o momento de não fazer promessas e de não acreditar nelas, de apenas aproveitar o momento e “dedilhar um ao outro”. Reaparecem as flores secas, mas não como lamento, como fato corriqueiro: o outono está seco, tem umas flores no metrô... Tem-se a ideia de uma conversa casual que indica o afastamento entre os amantes, confirmado pelo verso seguinte: “você ficou frio porque eu fiquei frio”. O término aparece de forma bastante amena, com a sugestão de que cada um siga seu caminho, será melhor assim. A própria pontuação, mais convencional, por assim dizer, nos dá a ideia de um momento mais organizado desse eu-lírico que já teve medo de amar, já se entregou ao amor, já se desiludiu e procurou um “verdadeiro amor”, a literatura e, agora, enxerga as coisas com mais tranquilidade ou até indiferença.

Mais uma vez, esses versos trazem a intratextualidade típica de Kharitónov: os três nomes citados são personagens de “O forno”. A começar pelo “novo” Micha, que é o protagonista do conto e aqui aparece, ao que tudo indica, como um personagem-tipo “tão bonito, tinha que ser Micha”. Serioja é o provinciano, Micha é o bonito. A ideia de “dedilhar um ao outro” pode ser vista como uma referência ao conto, pois, na trama, o inseparável violão de Micha se torna a desculpa para o narrador encontrar-se com ele, como se quisesse apenas a aprender a tocar.⁵⁷ Também aparecem um Tólia, que no conto é chamado pejorativamente de *khokhol*⁵⁸ por sua origem ucraniana, e um Slava, rapaz do círculo de amigos de Micha, cuja heterossexualidade é colocada em dúvida pelo narrador e que, aqui, parece ter prometido um telefonema. Com isso, Kharitónov vai

57 OLIVEIRA, op. cit., pp.104-5.

58 Literalmente, *khokhol* é um tipo de penteado característico dos antigos cossacos ucranianos. Constituía-se num corte de cabelo completamente raspado, com exceção de uma mecha no topo da cabeça ou na parte da frente, como uma franja. Passou a ser usado com sentido pejorativo pelos russos para se referir aos ucranianos por volta do século XIX.

criando um repertório de personagens e situações que ajudam a construir o imaginário de sua literatura.

Pensando de uma maneira geral, o tema principal desses versos é, essencialmente, o mesmo do conto “O forno”: a atração que jovens rapazes exercem no narrador-eu-lírico, a impossibilidade de concretizar uma aproximação, os sentimentos de vazio e solidão que disso advêm. Há uma constante interrupção quando os versos chegam a esse tema, uma ideia de “dito pelo não dito” que muito tem a ver com o conto, no qual toda ação é alusiva. Como um reflexo da realidade em que foram escritos, que proíbe as relações homossexuais, os versos de Kharitónov ficam incompletos, irrealizados.⁵⁹ Entretanto, há algo mais.

Como visto, não temos apenas o medo da descoberta, o tom alusivo, o lamento da solidão. Temos declarações abertas, temos o sarcasmo e certa frieza do eu-lírico, que nega ter amado e, por isso, não lamenta a separação, afinal seu verdadeiro objeto de afeição, a literatura, está sempre com ele. O autor pode escrever sempre. Além do mais, é preciso notar que a lista de contatos está sempre ativa. Adeus, Micha! Alô, Slava?

Claro, é inegável a violência do regime soviético, a pressão e o medo sempre presentes na vida de um homossexual naquele período (e até hoje, na verdade). Mas daí a supor que suas vivências fossem só de medo, sofrimento, solidão... Não, querido leitor, não creia nisso.

Considerações finais

Os poemas de “Villebois e outras coisas”, em especial os traduzidos neste artigo, já anunciam muito do que virá a ser a obra de Kharitónov como um todo. Como vimos, ele explora o subtexto autobiográfico, usando um tom que parece muito íntimo, quase como rascunhos pessoais, ou talvez diários e cartas. A leitura da série completa e uma tradução dos demais

59 KONAKÓV, op. cit., pp.86-7.

poemas seria, por certo, uma possibilidade que acrescentaria outras nuances à análise. Dentro dos limites estabelecidos para este artigo, isto é, explorar especialmente o tema da homossexualidade na obra de Kharitónov, o recorte escolhido pode ser visto como satisfatório.

Em seu fazer literário, Kharitónov, muitas vezes, nos dá a sensação de criar uma “total coincidência” do narrador ou do eu-lírico com o próprio escritor.⁶⁰ Mas é importante frisar, ainda mais uma vez: é apenas uma ilusão, um recurso literário que ele usa e explora conscientemente de diversas maneiras em sua obra. De fato, essa mistura ou “oscilação” entre realidade e ficção é algo recorrente na literatura soviética dos anos 1960 e 1970, dando-lhe um “toque peculiar” em relação ao que vinha sendo feito,⁶¹ especialmente no Realismo Socialista, mas também na “nova prosa” que surgiu no fim dos anos 1950. Além disso, o uso do verso livre, filiando-se à poética de Kuzmin, e a inspiração na literatura *zuihitsu* japonesa garantem a Kharitónov características únicas. De fato, dentro da literatura russa e soviética, seu lugar é algo a ser pensado.

Por um lado, Kharitónov não praticava uma literatura “oficial”, mas também não pertencia propriamente ao *underground* cultural ou à dissidência. Como escritor, não pôde firmar uma carreira na URSS, mas também não emigrou.⁶² Além disso, vale lembrar que o tema escolhido era tabu mesmo entre os grupos mais liberais da *intelligentsia* do período. Houve até quem lhe sugerisse que “escrevesse sobre outra coisa” – conselho que ele, felizmente, não seguiu.⁶³

Esse não-lugar de Kharitónov marca a vivência do homem gay, a vivência *queer*, se preferirmos, em que a ideia de pertencimento é difícil de ser definida e sentida, ainda mais

60 BERG, M. *Литературократия – проблема присвоения и перераспределения власти в литературе*. Moscou: Nóvoe Literatúrnoe Obozriénie, 2000, p.51.

61 SCHNAIDERMAN, B. *Os escombros e o mito*. São Paulo: Cia. das Letras, 1997, p.98.

62 CHMELAN, S. “Некролог”. In: KHARITÓNOV, E. *Слёзы на цветах*. 2º v. Moscou: Glagol, 1993, p.83.

63 AKSIÓNOV, V. “Евгений Харитонов – подпольный житель Москвы”. In: KHARITÓNOV, E. *Слёзы на цветах*. 2º v. Moscou: Glagol, 1993, p.94.

num contexto como o da União Soviética. Assim, podemos dizer que escritor traz, à sua maneira, marcas importantes de homotextualidade.⁶⁴

Kharitónov cria uma referência homossexual através de suas próprias vivências, reelaboradas artisticamente, e de um repertório cultural, sejam as obras de Kuzmin, seja a literatura japonesa ou soviética, entre tantas outras. Nesse processo, seus textos se transformam num espelho do autor, no sentido em que ele cria, reforça, busca entender e, de certa forma, legitimar uma identidade homossexual, indo, portanto, muito além de um impulso narcísico de autorrepresentação.⁶⁵ O personagem homossexual de Kharitónov tem características gerais e específicas, qualidades e defeitos – a título de exemplo, há, em outros textos, passagens politicamente conservadoras, bem como um recorrente antissemitismo. Tomando como exemplo apenas “Villebois”, temos diante de nós um eu-lírico que sente receio em se declarar, mas que também se declara abertamente, que sofre por amor, mas que também sabe jogar o jogo. Tudo isso cria uma figura pluridimensional que pode suscitar sentimentos de proximidade ou afastamento, não necessariamente pela sexualidade, mas pelo que se sente e pensa.

Com isso, não quero dizer que Kharitónov cria personagens “humanas universais”. Não é o caso, afinal seus textos nascem de um contexto político e social bastante específicos. O que quero dizer é que não se trata de simplesmente exaltar um texto pela temática homossexual; nem muito menos diminuí-lo por causa disso, ou seja, “engendrar insignificância onde há algo de significativo”.⁶⁶ Trata-se, então, de ler atentamente e buscar referências, interpretações e construir uma análise do texto. A obra de Kharitónov é significativa não “apenas” por tratar da homossexualidade de forma criativa, num período de repressão, mas por ser representativa do momento literário, por propor reflexões, por experimentar com som e forma e explorar os limites da literatura.

64 STOCKINGER, J. “Homotextuality: a proposal”. In: CREW, L. *The gay academic*. Palm Springs: Etc Publications, 1978, p.136.

65 STOCKINGER, op. cit., p.142.

66 Ibid., p.148.

Como escritor, são inúmeras suas declarações de amor pela palavra. Felizmente, diferente de amores por Michas, Seriojas e Aliochas, esse amor é mais simples de ser correspondido por nós: basta ler Kharitónov.

Referências bibliográficas

BERG, Mikhail. *Литературократия – проблема присвоения и перераспределения власти в литературе* [Literaturocracia – a questão da apropriação e da redistribuição do poder na literatura]. Moscou: Nóvoe Literatúrnoe Obozriénie, 2000.

CLARK, Katerina. *The soviet novel – history as ritual*. Indiana: Indiana University Press, 2001.

FIGES, Orlando. *Sussurros – a vida privada na Rússia de Stálin*. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2010.

GESSEN, Masha. *Права гомосексуалов и лесбиянок в Российской Федерации* [Direitos dos homossexuais e lésbicas na Federação Russa]. San Francisco: MFPCHGL, 1994.

HEALEY, D. *Russian homophobia: from Stalin to Sochi*. Londres: Bloomsbury Academic, 2018.

KHARITÓNOV, Evguéni. *Под домашним арестом* [Em prisão domiciliar]. Moscou: Glagol, 2005.

KHARITÓNOV, Evguéni. *Слёзы на цветах* [Lágrimas nas flores]. 2º volume. Moscou: Glagol, 1993.

KHARITÓNOV, Evguéni; OLIVEIRA, Yuri Martins de. “Folheto’, de E. V. Kharitónov – um manifesto homossexual na União Soviética?”. *Revista Letras & Letras*, v. 38, 2022. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/letraseletras/article/view/63777> acesso em 27 de mar. 23.

KHARITÓNOV, Evguéni; OLIVEIRA, Yuri Martins de. “História de um garoto – ‘como me tornei assim’, de Evguéni Kharitónov: tradução seguida de comentário”. *Revista Slovo*, v. 3, n. 3, 2021, pp.101-117. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/slovo/article/view/22520> Acesso em 27 mar. 23.

KONAKÓV, Aleksei. *Евгений Харитонов: поэтика подполья* [Evguéni Kharitónov: a poética do subsolo]. Moscou: Nóvoe Izdátelstvo, 2022.

LEWIN, M. *O século soviético*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

OLIVEIRA, Yuri Martins de. *“O forno”, de Evguéni Kharitónov: um estudo sobre o narrador-protagonista*. 2019. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2019. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8155/tde-23072019-142859/pt-br.php> Acesso em 27 mar. 23.

SCHNAIDERMAN, Bóris. *Os escombros e o mito*. São Paulo: Cia. das Letras, 1997.

STOCKINGER, Jacob. “Homotextuality: a proposal”. In: CREW, Louie (ed.). *The gay academic*. Palm Springs: Etc Publications, 1978, pp.135-151.



REVISTA DE LITERATURA E CULTURA RUSSA

Uma nova tradução de *Evguiêni Oniéguin*

A new translation of Eugene Onegin

Autora: Gabriella de Oliveira Silva
Universidade Federal do Rio de Janeiro,
Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil
Edição: RUS Vol. 14. Nº 24
Publicação: Maio de 2023
Recebido em: 26/03/2023
Aceito em: 19/04/2023

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2023.209849>

Gabriella de Oliveira Silva.
Uma nova tradução de Evguiêni Oniéguin.
RUS, São Paulo, v. 14, n. 24, pp. 151-161, 2023.



Uma nova tradução de *Evguiêni Oniéguin*

Gabriella de Oliveira Silva*

Resumo: Resenha do livro *Evguiêni Oniéguin*: Romance em versos, de Aleksandr Púchkin, traduzido por Rubens Figueiredo.

Abstract: Review of the book *Eugene Onegin*: A novel in verse, by Aleksandr Pushkin, translated by Rubens Figueiredo.

Palavras-chave: Aleksandr Púchkin; Poesia; Romance em versos; Literatura russa; Tradução

Keywords: Aleksandr Pushkin; Poetry; Novel in verse; Russian literature; Translation

* Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Doutoranda e Mestre em Ciência da Literatura. Bolsista do CNPq e Ex-professora substituta de Língua Russa no Departamento de Letras Orientais e Eslavas da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Bacharel em Letras Português-Russo pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. <http://lattes.cnpq.br/0077888793079692>; <https://orcid.org/0000-0003-1519-8577>; gabriellasilva@letras.ufrj.br

O fantasma da intraduzibilidade ronda a obra de Aleksandr Púchkin há mais de século. No Ocidente, a difusão do poeta russo de ascendência africana foi retardada por esse mito, e este ficou relegado a notas de rodapé em obras de outros autores, mencionado apenas como “o fundador da literatura russa”.

Em sua obra, tão profundamente conectada à língua russa, Púchkin se aproveita da riqueza estilística desta, unindo elementos do eslavo eclesiástico, do russo popular e galicismos aristocráticos. Mas Roman Jakobson praticamente decretou: a sua poesia é a que mais apresenta dificuldades “tanto para o tradutor, cuja língua careça de uma estratificação estilística tão rica do vocabulário, como para o leitor não iniciado nas infinitas nuances do russo”.¹ Marina Tsvetáieva, certa vez, afirmou que Púchkin é intraduzível. No entanto, em seguida se questionou: “como seria impossível de traduzir alguém que de fato já traduziu, já transpôs na sua própria língua (uma língua universal) o inédito assim como o indizível?”.²

Na contramão dessas discussões sobre intraduzibilidade, Rubens Figueiredo, com edição da Penguin-Companhia

1 JAKOBSON, R. Notas à margem da lírica de Púchkin. In: ANDRADE, H. F. et al. (org.). *Caderno de Literatura e Cultura Russa: Dossiê Púchkin*. Trad. de Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004, p.45.

2 apud CAMPOS, H. Púchkin: A Poesia da Gramática. In: ANDRADE, H. F. et al. (org.). *Caderno de Literatura e Cultura Russa: Dossiê Púchkin*, 2004, p. 65.

das Letras e capa de Kazimir Maliévitch, lança a quarta tradução em língua portuguesa da *magnum opus* de Púchkin: o romance em versos *Evguiêni Oniéguin*. Escrito entre 1823 e 1830, o romance foi publicado por capítulos entre 1825 e 1832, com versão integral apenas em 1833. E o que há de tão especial nessa obra, para ser considerada a “obra fundadora da literatura russa”, como escrito na contracapa desta edição?

Na “Apresentação” da edição, o próprio tradutor adverte que se engana quem pensa que não havia nada na literatura russa antes de Púchkin.³ Mikhaíl Lomonóssov, Nikolai Karamzin, Vassíli Jukóvski, Gavrila Dierjávin, Ivan Krilov e Denis Fonvínzin são alguns dos nomes que iniciaram uma revolução literária que Púchkin completou. Portanto, Púchkin não foi o pioneiro escritor da literatura russa, nem mesmo o primeiro a introduzir a linguagem popular nesta. Mas foi o primeiro a escrever utilizando a fluidez da linguagem oral e a colocar, em pé de igualdade, arcaísmos eslavos e termos do russo popular, representando toda a estratificação linguística que havia em sua época. Foi o primeiro a escrever para qualquer um que pertencesse a qualquer classe.

Mas se *Evguiêni Oniéguin* não é a “obra fundadora da literatura russa”, então, o que é? Sua trama [*fábula*] é absolutamente simples. Como em uma dança, quando Tatiana avança, Oniéguin recua; e quando é Oniéguin quem avança, é a vez de Tatiana recuar. E no meio disso há um duelo entre Liênski e Oniéguin. Para o formalista Víktor Chklóvski, o verdadeiro enredo [*siujet*] da obra de Púchkin é o jogo narrativo, em que o conteúdo principal da obra consiste em suas próprias formas construtivas.⁴ Como pode o tradutor transmitir esse jogo?

Rubens Figueiredo tem plena consciência desse jogo narrativo e conhece bem as formas construtivas de *Oniéguin*. Na “Apresentação”,⁵ destaca o papel do narrador, cuja presença

3 PÚCHKIN, Aleksandr. *Evguiêni Oniéguin*; Romance em versos. Tradução, apresentação e notas de Rubens Figueiredo. 1ª ed. São Paulo: Penguin-Companhia das Letras, 2023.

4 CHKLÓVSKI, V. B. “Evguêni Oniéguin”: Púchkin i Stern. In: Ótcherki po poétike Púchkina. Berlin: Epókha, 1923, pp. 199-220.

5 PÚCHKIN, 2023, pp. 13-14.

constante ocupa cerca de um terço da obra com suas digressões e intervenções na história de Oniéguin, Tatiana, Liênski e Olga. Dividindo a estrutura do romance em versos entre essa história e digressões reflexivas, o poeta-narrador, um Púchkin estilizado, distancia-se de sua obra e a critica em diálogos com o leitor, e chama a atenção para a sua própria construção, tornando-a metaficcional. O poeta menciona dezenas de outros escritores e suas obras, todos descritos em notas de rodapé muito informativas – tanto do autor como do tradutor –, e até mesmo introduz alguns de seus amigos na obra, como o príncipe Viázemski, que interage com Tatiana no sétimo capítulo. O romance é construído na linha tênue entre as dimensões fictícia, narrativa e real.

Até mesmo uma polêmica literária – entre as muitas em que Púchkin estava envolvido – com William Küchelbecker é introduzida no romance, na estrofe XXXII do quarto capítulo: “Chega! Não ouvem? O crítico ordena / Despir a murcha coroa de flores / Das elegias – arte pequena. / E a nossos irmãos rima-dores / Grita: “Parem com essa choradeira! / O mesmo coaxar, a vida inteira! [...]”.⁶ Evitando escrever notas de rodapé exaustivas, Rubens Figueiredo apenas destaca que se trata de uma referência a um artigo de Küchelbecker, no qual este condena as elegias e preconiza a ode. Mas logo após a elegia de Liênski nas estrofes XXI e XXII do sexto capítulo⁷ – cuja tradução, inclusive, quase nos possibilita cantar no mesmo ritmo em que foi musicada por Tchaikóvski na ópera homônima –, a polêmica com Küchelbecker retorna: “Escrevia *lânguido* e *sombrio* / (Romantismo: isto assim é chamado; / Mas, de romantismo, nem um fio / Vejo aqui; melhor deixar de lado!)”.⁸ O tradutor, em nota de rodapé, explica que os termos em itálico eram utilizados para caracterizar a poesia elegíaca. Mas, além disso,

6 PÚCHKIN, 2023, p. 142. No original: “Но тише! Слышишь? Критик строгий / Повелевает сбросить нам / Элегии венки убогий, / И нашей братье рифмачам / Кричит: «Да перестаньте плакать, / И всё одно и то же квакать, [...]”. PÚCHKIN, A. S. *Evgüeniï Oniéguin: Roman v stikhákh*. Sankt-Peterburg: Ázbuka, 2018, p. 97.

7 PÚCHKIN, 2023, p. 195.

8 *Ibidem*, p. 196. No original: “Так он писал темно и вяло / (Что романтизмом мы зовем, / Хоть романтизма тут нимало / Не вижу я; да что нам в том?)” (PÚCHKIN, 2018, p. 139).

trata-se de mais uma referência ao artigo de Küchelbecker que, aliás, chama-se *Análise das traduções de von der Borg de poemas russos* (1825). Nele, o autor repreendeu a escola elegíaca e a chamou de uma “lânguida e falsa poesia descritiva” (вялой описательной лже-поэзией).⁹ Algo muito comum no romance é o destaque de palavras alheias em itálico, separando-as do discurso do poeta-narrador. Ao fazer isso, Púchkin cria um efeito irônico duplo: tanto em relação aos versos de Liênski como à crítica severa de Küchelbecker. Ou seja, as notas de rodapé são fundamentais na compreensão dos jogos narrativos de Púchkin e sua relação com a realidade extraliterária na época. Ainda que o tradutor não tenha dado todos os detalhes dessa polêmica, fez alusão a ela de maneira concisa.

Mais um tipo de jogo narrativo que Púchkin faz no romance em versos é, como dissemos anteriormente, com suas próprias formas construtivas. O poeta-narrador desconstrói a convencionalidade das rimas e a expectativa automatizada dos leitores na estrofe XLII do quarto capítulo: “Já crepitam as geadas nebulosas. / Os campos de um prateado perfeito... / (O leitor já conta que eu rime *rosas*. / Então pronto: rimei. Satisfeito?)”.¹⁰ No original, as palavras que rimam são “geadas” [морозы] e “rosas” [розы]. Para preservar a rima e não perder o sentido da desconstrução poética, Rubens Figueiredo adiciona o adjetivo “nebulosas” para qualificar o substantivo “geadas”, que não rimaria com “rosas” em português, sem perder a imagem da paisagem de inverno que nada tem a ver com rosas nem no original. A frase “já crepitam as geadas” caracteriza uma paisagem real de inverno, enquanto o verso “o leitor já conta que eu rime rosas” é um metatexto sobre a construção poética. Aqui colidem a realidade e a literatura. E Púchkin revela aberta e zombeteiramente as convenções das decisões literárias ao leitor. *Evguêni Oniéguin* é considerado por Mikhail

9 apud LÓTMAN, I. *Púchkin. Biográfia Pissáteliia. Stat'i i zamiétki, 1960-1990; "Evguênii Oniéguin": Kommentarii*. Sankt-Peterburg: Iskusstvo, 1995, p. 677.

10 PÚCHKIN, 2023, p. 147. No original: “И вот уже трещат морозы / И серебруются средь полей... / (Читатель ждет уж рифмы *розы*, / На, вот возьми ее скорей!)” (PÚCHKIN, 2018, p. 101).

Bakhtin uma autocrítica da linguagem literária de sua época,¹¹ que questiona e busca superar o convencionalismo já ultrapassado dos estilos épicos e líricos e, ao mesmo tempo, modernizar-se com os elementos da linguagem popular.

Púchkin introduz o *heterodiscurso*¹² em sua obra por meio da representação de diferentes linguagens da vida russa, visões de mundo e de literatura,¹³ que se contrapõem e criam a dialogicidade interior da obra: o estilo byroniano de Oniéguin, a sua linguagem clara, real e objetiva; a linguagem neoclássica e goethiana de Liênski e seu estilo subjetivo e perifrástico; o discurso richardsoniano de Tatiana, influenciado também pelo meio provinciano em que vive; e até mesmo as variadas linguagens do poeta-narrador, cujo tom se modifica ao longo da obra.

Algo nítido e controverso na obra de Púchkin é justamente a convivência de elementos arcaicos e populares. Mas como pode o tradutor, também leitor, identificá-los e transmitir essa oscilação estilística?

Alguns pares de palavras, que possuem mesma raiz, são mais fáceis de identificar. É o caso das palavras do eslavo antigo como *град* [*grad*], *глас* [*glas*], *млад-* [*mlad-*], *брег* [*brieg*], que se converteram, no russo, em *город* [*górod*], *голос* [*gólos*], *молод-* [*molod-*] e *берег* [*biéreg*], respectivamente. Os eslavismos, de tom solene, eram utilizados principalmente em obras consideradas de *estilo alto*, de acordo com a sistematização de Mikhail Lomonóssov, como tragédias e odes, enquanto os termos da língua russa moderna eram utilizados nos gêneros mais populares, como comédias, elegias e epigramas. De acordo com o sistema de Lomonóssov, dever-se-ia evitar o uso de eslavismos próximos aos termos do discurso popular na literatura. Mas em *Evguêni Oniéguin*, Púchkin utiliza os pares

11 BAKHTIN, M. *Teoria do romance III: O romance como gênero literário*. Tradução, prefácio, notas e glossário de Paulo Bezerra. Organização da edição russa de Serguei Botcharov e Vadim Kójinov. São Paulo: Editora 34, 2019, p. 23.

12 Termo de Mikhail Bakhtin. Em russo, *разноречие*. Significa "diversidade de discursos". Também traduzido por *plurilinguismo*.

13 BAKHTIN, M. *Teoria do romance I: A estilística*. Tradução, prefácio, notas e glossário de Paulo Bezerra. Organização da edição russa de Serguei Botcharov e Vadim Kójinov. São Paulo: Editora 34, 2015, p. 119.

do eslavo e do russo em contextos parecidos, próximos e para qualificar diferentes personagens. Por exemplo, ao se referir a Oniéguin e Liênski, na estrofe II do primeiro capítulo e na estrofe XXXI do sexto capítulo, respectivamente: “Так думал молодой повеса, [...]”.¹⁴ Tradução: “Assim pensava um jovem leviano [...]”.¹⁵ “[...] Его уж нет. Младой певец [...]”.¹⁶ Tradução: “O jovem bardo já não existe [...]”.¹⁷

Rubens Figueiredo traduziu ambas as formas para “jovem”. E por que faria diferente? Se para Aleksei M. Smirnov-Kutatchévski¹⁸ e Vladímír Nabókov,¹⁹ Púchkin utiliza ambas as formas indiscriminadamente por causa da métrica? Então, não faz diferença? Na contramão, Bakhtin afirma que tal declaração seria um *disparate*,²⁰ pois as duas formas pertencem a diferentes sistemas estilísticos que se entrecruzam no romance. Quem estaria certo, afinal?

Fato é que, em *Oniéguin*, o poeta-narrador ora utiliza uma forma em suas digressões líricas, ora utiliza outra para se referir a Oniéguin, ora outra para Liênski. E o que de fato não gera dúvida é que realmente há algo que Bakhtin identificou: *travestimentos paródicos*, ou seja, combinações de palavras arcaicas do eslavo e coloquiais do russo. Temos um exemplo na estrofe LV do sétimo capítulo: «Пою приятеля младого». ²¹ Esse encontro de dois estilos passa despercebido ao leitor estrangeiro. Como o tradutor poderia transmitir tal mistura estilística? A tradução aproximada de tal verso, se preservasse a oscilação estilística, seria: “Canto o camarada efebo”. Consideramos que “efebo” (palavra oriunda do grego, que significa adolescente)

14 PÚCHKIN, 2018, p. 9. Grifo nosso.

15 Idem, 2023, p. 41. Grifo nosso.

16 Idem, 2018, p. 143. Grifo nosso.

17 Idem, 2023, p. 200. Grifo nosso.

18 SMIRNÓV-KUTATCHÉVSKI, A. M. Polnoglássie u Púchkina. In: *Stíl' i iazík A. S. Púchkina: 1837-1937* Moskva: Utchpiédguiz, 1937, p. 106.

19 NABÓKOV, V. *Eugene Onegin, A Novel in Verse. Commentary and Index*. Bollingen Series LXXII, Vol. 2, New York: Princeton University Press, 1991, p. 63.

20 BAKHTIN, 2019, p. 21.

21 PÚCHKIN, 2018, p. 178.

seja a tradução mais adequada para o arcaísmo do eslavo antigo de estilo alto *младой* [*mladoi*], ao lado de “camarada”, algo equivalente à palavra russa de estilo baixo, de uso cotidiano, *приятель* [*priiatiel*]. Tal verso está no fim de uma digressão do poeta-narrador que, ao retornar a falar sobre seu protagonista, evoca a musa épica num paródico prólogo paradoxalmente tardio para pedir que abençoe sua obra. A tradução de Rubens Figueiredo é neutra e não transmite esse travestimento paródico: “Canto o *jovem* amigo solitário”.²²

Ao matar Liênski no duelo com Oniéguin, Púchkin também mata o ideal de sua *juventude*. E não é a *молодость* [*mólostost*], mas a *младость* [*mládost*]. Ao se dar conta de que está perto dos 30 anos e percebe a sua inclinação à prosa e afastamento da poesia e seus sonhos líricos, pergunta-se, na estrofe XLIV do sexto capítulo: “Мечты, мечты! где ваша сладость? Где, вечная к ней рифма, младость? [...]”.²³ Na tradução de Rubens Figueiredo: “Sonhos! Onde está sua doçura? / E a sua rima: a *idade imatura*? [...]”.²⁴ Em uma tradução literal, seria: “Sonhos, sonhos! Onde está sua doçura? / Onde está, a sua eterna rima, a *juventude*?”. Devemos notar que, no original, *младость* está em itálico. Provavelmente, trata-se de um destaque à forma arcaica do eslavo e ao fato de que ela, muito utilizada em seus poemas líricos da juventude, realmente, ficou no passado.

Agora, é tempo da prosa e seus temas: o *маленький человек* [pequeno homem], o homem simples, o camponês. Sutilmente, Púchkin o introduz em *Evguiêni Oniéguin*, tanto na figura da babá de Tatiana como em “figurantes” da aldeia, como na estrofe II do quinto capítulo: “Inverno!... O camponês em festa / Estreia a estrada em seu trenó.”²⁵ Na tradução, há uma interessante aliteração de Rubens Figueiredo no segundo verso. No primeiro, no original, a combinação “Крестьянин,

22 Idem, 2023, p. 239. Grifo nosso.

23 Idem, 2018, p. 150.

24 PÚCHKIN, 2023, p. 206.

25 Ibidem, p. 157.

торжествуя,"²⁶ gerou comentários indignados na revista literária moscovita *Ateneu*. Tudo isso porque Púchkin combinou a palavra *крестьянин* (camponês) com uma palavra do eslavão *торжествуя* (em júbilo, triunfante). Disseram que tal descrição não era fiel à realidade.²⁷ Mas Púchkin representa todas as realidades ao mesmo tempo e, em *Evguiêni Oniéguin*, como bem apontou o tradutor, "convivem, lado a lado, vocábulos antigos e novos, eruditos e populares, domésticos e estrangeiros, poéticos e prosaicos, nobres e plebeus, além de termos profissionais de várias técnicas e ofícios, e tudo isso num mesmo plano de valor, sem hierarquias".²⁸

No que concerne à forma dos versos, Rubens Figueiredo entrega um trabalho primoroso. No original, cada capítulo possui cerca de 50 estrofes, que ficaram conhecidas como "estrofes onieguianas" ou "soneto puchkiniano". Cada estrofe possui 14 versos iâmbicos de quatro pés, ou seja, são tetrâmetros iâmbicos, na nomenclatura da versificação greco-latina, sistema diferente do silábico que utilizamos em português. O esquema rimático é representado da seguinte maneira: aBaBccDDeF-FeGG – rimas cruzadas no primeiro quarteto, emparelhadas no segundo, interpoladas no terceiro e um dístico final –, no qual as minúsculas designam rimas femininas (paroxítonas) e as maiúsculas, masculinas (oxítonas). As únicas exceções são as cartas de Tatiana, de Oniéguin e o *Canto das Moças*. A estrofe é organizada de maneira antitética. De acordo com a análise de Iúri Tiniánov,²⁹ a primeira metade da estrofe é uma tese que contrasta com a segunda, a antítese, e o dístico, por sua vez, seria sua síntese. Haroldo de Campos observou que os dísticos são mais elusivos, ambíguos, do que conclusivos.³⁰ Acrescentamos também que são eles os maiores portadores de ironia, que contêm a recapitulação da estrofe ou sua resolução paródica, com elementos que discrepam de toda a

26 PÚCHKIN, 2018, p. 107.

27 *Ateneu*, Parte I. No. 4., 1828 apud LÓTMAN, 1995, pp. 646-647.

28 PÚCHKIN, 2023, p. 17.

29 TINIÁNOV, I. N. *Púchkin i ievó sovriemienniki*. Moskva: Naúka, 1968, pp. 157-158.

30 CAMPOS, 2004, p. 65.

estrofe anterior e quebram as expectativas do leitor. A primeira estrofe do primeiro capítulo já nos dá uma ideia disso. Depois de acompanharmos a descrição de como seria a rotina de Oniéguin com o tio doente, nos deparamos com o praguejamento no dístico final: “Dar suspiros e pensar, no fundo: / Que o diabo o leve logo do mundo”.³¹

Na transposição para o português, o tradutor optou, primordialmente, pelos versos eneassílabos, em vez de octossílabos, que seriam equivalentes aos tetrâmetros, para ganhar mais espaço para expressar o conteúdo dos versos. Também há a ocorrência de versos decassílabos e octossílabos. Para corrigir tal desvio na pronúncia dos versos, o tradutor se utilizou de possibilidades de “elisão, contração, sincope, apócope, hiato etc.”.³² As rimas seguem, extraordinariamente, o mesmo esquema do original, mas sem atentar para a questão das rimas masculinas e femininas. Na tradução, as rimas são, predominantemente, femininas.

Nessa forma perfeita, o romance, na verdade, não termina. Púchkin abandona seu Oniéguin. É um romance acabado em seu inacabamento. Afinal, não se trata de um simples romance. Mas um romance em versos. Uma diferença diabólica, como disse o próprio Púchkin.³³ O poeta tinha plena consciência de suas lacunas e contradições, pois elas fazem parte do próprio princípio construtivo do romance, cheio de estrofes substituídas por linhas pontilhadas.

Duzentos anos após o início da escrita de *Evguêni Oniéguin*, Rubens Figueiredo nos presenteia com uma tradução de linguagem fluida, com musicalidade. No geral, com a linguagem simples onde deve ser e rebuscada onde é necessária. O fantasma da intraduzibilidade pode finalmente descansar.

31 ПУЧКИН, 2023, p. 41. No original: “Вздохать и думать про себя: / Когда же черт возьмет тебя!»” (ПУЧКИН, 2018, p. 9).

32 ПУЧКИН, 2023, p. 18.

33 «[...] я теперь пишу не роман, а роман в стихах — дьявольская разница». ПУЧКИН, A. S. *Sobranie sotchiniénii v 10 tomákh*. Tom 9. Pis'ma 1815-1830. Moskva: GIKHL, 1959-1962, p. 77.

Referências bibliográficas

- BAKHTIN, M. *Teoria do romance I: A estilística*. Tradução, prefácio, notas e glossário de Paulo Bezerra. Organização da edição russa de Serguei Botcharov e Vadim Kójinov. São Paulo: Editora 34, 2015.
- BAKHTIN, M. *Teoria do romance III: O romance como gênero literário*. Tradução, prefácio, notas e glossário de Paulo Bezerra. Organização da edição russa de Serguei Botcharov e Vadim Kójinov. São Paulo: Editora 34, 2019.
- CAMPOS, H. Púchkin: A Poesia da Gramática. In: ANDRADE, H. F. et al. (org.). *Caderno de Literatura e Cultura Russa: Dossiê Púchkin*, 2004.
- CHKLÓVSKI, V. B. “Evguêni Oniéguin”: Púchkin i Stern. In: *Ótcherki po poétike Púchkina*. Berlin: Epókha, 1923.
- JAKOBSON, R. Notas à margem da lírica de Púchkin. In: ANDRADE, H. F. et al. (org.). *Caderno de Literatura e Cultura Russa: Dossiê Púchkin*. Tradução de Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.
- LÓTMAN, I. *Púchkin. Biográfia Pissáteliá. Stat’i i zamiétki, 1960-1990; “Evguênii Oniéguin”: Kommentarii*. Sankt-Peterburg: Iskusstvo, 1995.
- NABÓKOV, V. *Eugene Onegin, A Novel in Verse*. Commentary and Index. Bollingen Series LXXII, Vol. 2, New York: Princeton University Press, 1991.
- PÚCHKIN, A. *Evguiêni Oniéguin; Romance em versos*. Tradução, apresentação e notas de Rubens Figueiredo. 1ª ed. São Paulo: Penguin-Companhia das Letras, 2023.
- PÚCHKIN, A. *Evguiênii Oniéguin: Roman v stikhákh*. Sankt-Peterburg: Ázbuka, 2018.
- PÚCHKIN, A. S. *Sobranie sotchiniénii v 10 tomákh*. Tom 9. Pis’ma 1815-1830. Moskva: GIKHL, 1959-1962.
- SMIRNÓV-KUTATCHÉVSKI, A. M. Polnoglássie u Púchkina. In: *Stíl’ i iazík A. S. Púchkina: 1837-1937* Moskva: Utchpiédguiz, 1937.
- TINIÁNOV, I. N. *Púchkin i ievó sovriemienniki*. Moskva: Naúka, 1968.



REVISTA DE LITERATURA E CULTURA RUSSA

Vladimir S. Soloviov: poemas

Vladimir S. Soloviov: poems

Autora: Aurora F. Bernardini
Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil
Edição: RUS, Vol. 14. Nº 24
Publicação: Maio de 2023
Recebido em: 26/04/2023
Aceito em: /00/2023

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2023.211070>

BERNARDINI. Aurora F.
Vladimir S. Soloviov: poemas.

RUS, São Paulo, v. 14, n. 24, pp. 163-172, 2023.



Vladimir S. Solovióv: poemas

Aurora F. Bernardini*

Resumo: Este trabalho apresenta as traduções poéticas de cinco poemas do filósofo e poeta russo Vladimir Solovióv.

Abstract: This work presents the poetic translations of five poems by the russian philosopher and poet Vladimir Solovyov.

Palavras-chave: Vladimir Solovióv; Poesia Russa; Tradução
Key words: Vladimir Solovyov; Russian Poetry; Translation

* Universidade de São Paulo.
Professora de Pós-graduação em
Letras Estrangeiras e Tradução
(Russo) e Teoria Literária e
Literatura Comparada. Tradutora,
ensaísta e crítica literária.
<https://orcid.org/0000-0002-2559-7080>; <http://lattes.cnpq.br/0643870323205203>; ber-naur2@yahoo.com.br

Vladimir S. Solovióv (1853-1900), além de poeta, era filósofo por experiência e por formação, teólogo e, pela linha de pensamento que se revela nos comentários a seguir, no que diz respeito à vertente teológica de seus escritos, pode ser chamado de “místico cristão”. Amigo do poeta Afanási Sénsin-Fet e inspirador, como este, dos versos de Aleksánder Blok (1880-1921) e de Andréi Biéli (1880-1934), apesar de não se dizer “simbolista”, como seus grandes contemporâneos Dostoiévski e Tolstói, propunha encontrar o sentido do ser no amor para com a humanidade, mas o fazia de um modo muito peculiar, naquilo que ele chamou de *vsieedínstvo* (todo-união). Trata-se da união não fragmentada de cada um com o todo, em que conhecedor, conhecido e desconhecido não podem ser externos um ao outro: “Terra-soberana! A ti curvei a testa,/ E por toda tua olorosa veste/ Senti a chama de uma alma congénial,/ Ouvi o palpitar de uma vida universal./ (...) E no claro mistério de novo a união vem/ da alma terrena e do mundo do além”. Trata-se de uma cosmogonia acrescida de certa aura lírico-sensual.

Esse “desconhecido” pode ter a ver com o “divino”, com “o além”, com “o mundo transcendente”, e pode ser descortinado (desvelado, diz o poeta) através da arte, ligada à imaginação, que tem uma componente afetiva, mais do que à fantasia, que – de acordo com o poeta – é uma criação apenas mental. É escuso dizer que o sonho é um dos meios mais privilegiados e o

próprio “visível” é o símbolo de um mistério, o eco de recônditas harmonias. Consequentemente, a alegoria – etimologicamente, o ato de falar sobre uma outra coisa – é, para ele, mais importante do que o silogismo, visto como inferência baseada na dedução.

E ainda que Solovióv não se considere um simbolista, como dito acima, como não notar ecos de uma de suas mais marcantes alegorias, como no poema “O Eterno Feminino” (“Mas saibam: hoje o eterno feminino/ Em corpo incorpóreo na terra desceu./ Na luz perene da nova divindade/ Com o abismo das águas fundiu-se o céu.”), nos versos visceralmente simbolistas do ciclo de poemas sobre “a Bela Dama” de Aleksánder Blok? (aqui, na tradução de Haroldo de Campos e Boris Schnaiderman, na coletânea *Poesia Russa Moderna*, Brasiliense, 1985):

No templo de naves escuras,
Celebro um rito singelo.
Aguardo a Dama Formosura
À luz dos velários vermelhos.

À sombra das colunas altas,
Vacilo aos portais que se abrem.
E me contempla iluminada
Ela, seu sonho, sua imagem.

Acostumei-me a esta casula
Da majestosa Esposa Eterna.
Pelas cornijas vão em fuga
Delírios, sorrisos e lendas.

São meigos os círios, Sagrada!
Doce o teu rosto resplendente!
Não ouço nem som, nem palavra,
Mas sei, Dileta – estás presente.

(1902)¹

¹ CAMPOS, H.; CAMPOS, A.; SCHNAIDERMAN, B. *Poesia Russa Moderna*: nova antologia. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 34.

A memória (o resgate do passado), o sonho (a antecipação do eterno, do invisível), o amor (a obtenção das asas perdidas, a força redentora diante da qual o mal se torna impotente) e a ressurreição (que se tornará possível graças ao “Eterno feminino”, imagem terrena desse amor) são os grandes temas, revelados – em parte – por alguns dos seus poemas que traduzimos aqui.

Os poemas são numerados de acordo com a sétima edição dos *Poemas (Stikhotvoriênia)*, de 1921. (Cf. nota bibliográfica de Leone Pacini Savoj em *Vladimir S. Solov'ev – Poesie*, Fussi Editore, Firenze, 1949). Os textos aqui traduzidos a partir do original russo foram retirados dessa mesma publicação bilíngue (russo e italiano), sendo que a ordem dos poemas não obedece à cronologia, mas à apresentação dos temas tratados).

As principais obras de Vladímir Solovióv são: *Смысл любви* (O sentido do amor); *Оправдание добра* (A justificativa do bem); *Жизненная драма Платона* (O drama existencial de Platão); *Три разговора о войне, прогрессе, и конце всемирной истории* (Três diálogos sobre a guerra, o progresso e o fim da história mundial); *Три речи в память Достоевского* (Três discursos em memória de Dostoiévski); *Повесть об Антихристе* (A novela do Anticristo).

(XIV)

Бескрылый дух, землю полоненный,
Себя забывший и забытый бог...
Один лишь сон – и снова, окрыленный,
Ты мчишься ввысь от суетных тревог.

Неясный луч знакомого блистанья,
Чуть слышный отзвук песни неземной, –
И прежний мир в немеркнущем сияньи
Встает опять пред чуткою душой.

Один лишь сон – и в тяжком пробуждени
Ты будешь ждать с томительной тоской
Вновь отблеска нездешнего виденья,
Вновь отзвука гармонии святой.

[1883]

(XIV)*

Espírito áptero, da terra refém,
Deus esquecido e de si deslebrado...
Basta-te um sonho e novamente alado
Te alças no espaço, das ânsias além.

Um fraco reflexo da luz costumeira,
Da santa harmonia um perceptível som, --
E o mundo de antes no inextinguível sol
Da alma afiada se ergue à dianteira.

Um sonho te basta – e no grave acordar
Da celeste visão o esplendor renovado,
O eco, de novo, da harmonia primordial,
Com pena extenuante tu hás de esperar.

[1883]

(XXI)

Земля–владычица! К тебе чело склонил я,
И сквозь покров благоуханный твой
Родного сердца пламень ощутил я,
Услышал трепет жизни мировой.

В полуденных лучах такую негой жгучей
Сходила благодать сияющих небес,
И блеску тихому несли привет певучий
И вольная река, и многошумный лес.

И в явном таинстве вновь вижу сочетание
Земной души со светом неземным,
И от огня любви житейское страданье
Уносится, как мимолетный дым.

[1886]

(XXI)

Terra-soberana! A ti curvei a testa,
E por toda tua olorosa veste
Senti a chama de uma alma congenial,
Ouvi o palpitar de uma vida universal.

Nos raios quentes de tal satisfação
Dos céus luminosos descia a benção,
E um aceno ao esplendor silente
Traziam o rio caudal e a floresta
rugiente.

E no claro mistério de novo a união vem
da alma terrena e do mundo do além,
E do fogo do amor as dores da vida
Qual fumo fátuo se esvaem em seguida.

[Pustynka, 1886]

(XLVII)

О, что значат все слова и речи,
Этих чувств отлив или прибой
Перед тайною нездешней нашей
встречи,
Перед вечною, недвижною судьбой?

В этом мире лжи – о, как ты лжива!
Средь обманов ты живой обман.
Но ведь он со мной, он мой, тот миг
счастливый,
Что рассеет весь земной туман.

Пусть и ты не веришь этой встрече,
Всё равно, – не спорю я с тобой.
О, что значат все слова и речи
Перед вечною, недвижною судьбой?

[1892]

(XLVII)

Oh, do que valem palavras, sermões,
O fluxo ou refluxo dessas sensações
Diante do encontro secreto, encantado,
Diante do eterno, irremovível fado?

No mundo de enganos tu mentes sem
erro!
No meio de enganos, és o engano vivo,
Mas vê, eu o tenho, e o instante festivo
Dissipa a neblina que é própria da terra.

Em nosso encontro se queres não
acredite,
Não faz mal, não vou brigar contigo.
Oh, do que valem palavra e discurso
Diante do imóvel fado, o eterno curso?

[1892]

(CIII)

Les Revenants

Тайною тропинкою, скорбною и милою,
Вы к душе пробрались, и – спасибо вам!
Сладко мне приблизиться памятью унылою
К смерти занавешенным, тихим берегам.

Нитью непонятною сердце все привязано
К образам незначащим, к плачущим теням.
Что-то в слово просится, что-то недосказано,
Что-то совершается, но - ни здесь, ни там.

Бывшие мгновения поступью беззвучною
Подшли и сняли вдруг покрывала с глаз.
Видят что-то вечное, что-то неразлучное
И года минувшие, как единый час.

[1900]

(CIII)

Les Revenants²

Por uma senda oculta, triste e querida,
Entrastes furtivos n'alma – por isso, obrigado!
É doce aproximar-me na memória afligida
Àquelas margens quietas, pela morte veladas.

O coração está preso por imperscrutável fio
A imagens incorpóreas, a sombras a chorar.
Algo quer ser palavra, algo que não foi dito,
Mas nem aqui nem lá irá se realizar.

Os momentos passados, em silencioso andar
A desvendar o olhar chegaram de repente.
Veem algo de eterno, algo de inseparável
Veem os anos passados como um único instante.

[1900]

² Em francês, no original (Os que retornam). Trata-se do espírito de pessoas falecidas que retorna ao plano mortal como um fantasma visível.

Das Ewig-Weibliche³

.....

Помните ль вы, как у этого моря,
Там, где стоял Амафунт и Пафос,
Первое в жизни нежданное горе
Некогда вам испытать довелось?

Помните ль розы над пеною белой,
Пурпурный отблеск в лазурных волнах?
Помните ль образ прекрасного тела
Ваше смятенье, и трепет, и страх?

Та красота своей первою силой,
Черти, не долго была вам страшна;
Дикую злобу на миг укротила,
Но покорить не умела она.

В ту красоту, о коварные черти,
Путь себе тайный вы скоро нашли,
Адское семя растленья и смерти
В образ прекрасный вы сеять могли.

Знайτε же: вечная женственность ныне
В теле нетленном на землю идет.
В свете немеркнущем новой богини
Небо слилося с пучиною вод.

[1898]

Das Ewig-Weibliche⁴

.....

Lembram-se como, perto desse mar,
Lá onde se erguiam Amatunte e Pafos⁵
De sua vida o primeiro inesperado mal
Ocorreu-lhes sofrer um dia, sem igual?

Lembram-se da rosa, sobre a espuma alvar,
O purpúreo brilho nas ondas cor de anil?
Lembram-se da imagem do corpo estrutural,
Sua perturbação, seu trepidar sem brio?

Aquela beleza em sua força primordial,
Seus traços, não estranharam longamente;
Soube amansar o mal selvagem num momento,
Mas não soube domá-lo por mais tempo.

Naquela beleza, ó demônios insidiosos,
Souberam logo achar um secreto lugar,
E o sêmen infernal da morte e corrupção
Na vaga imagem puderam semear.

Mas saibam: hoje o eterno feminino
Em corpo incorpóreo na terra desceu.
Na luz perene da nova divindade
Com o abismo das águas fundiu-se o céu.

.....

[Arquipélago grego, 1898.]

3 Em Alemão, no original (O Eterno Feminino)

4 O Eterno Feminino (do original alemão).

5 Locais da ilha de Chipre relacionados com o culto da deusa Afrodite.

Referências Bibliográficas

CAMPOS, H.; CAMPOS, A.; SCHNAIDERMAN, B. *Poesia Russa Moderna: nova antologia*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PACINI SAVOJ, L. *Vladimir S. Solov'ëv - Poesie*. Fussi Editore: Florença, 1949.

SOLOV'ËV, V. S. *Stikhotvoriênia*. Moscou, 1921. In Leone Pacini Savoj . *Vladimir S. Solov'ëv – Poesie*, Fussi Editore, Florença, 1949.



REVISTA DE LITERATURA E CULTURA RUSSA

Serguei Iessiênin, primeiros poemas

Sergei Yesenin, first poems

Autor: André Nogueira
Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil
Edição: RUS, Vol. 14. Nº 24
Publicação: Maio de 2023
Recebido em: 25/04/2023
Aceito em: 10/05/2023

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2023.211027>

NOGUEIRA, André.
Serguei Iessiênin, primeiros poemas.

RUS, São Paulo, v. 14, n. 24, pp. 174-212, 2023.



Serguei Lessiênin, primeiros poemas

André Nogueira*

Resumo: Coletânea de 34 poemas juvenis de Serguei lessiênin, datados entre 1912 e princípios de 1917, traduzidos ao português. Este trabalho de tradução é apresentado pelo artigo precedente: “lessiênin de frente para trás”.

Abstract: Collection of 34 juvenile poems by Serguei lessiênin, dated between 1912 and early 1917, translated into portuguese. This translation work is introduced by the preceding article: “lessiênin from front to back”.

Palavras-chave: Serguei lessiênin; Coletânea; Poemas
Keyword: *Sergei Yesenin*; Collection; Poems

* Poeta, tradutor. Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Letras Orientais, Mestre em Literatura e Cultura Russa. Graduação no Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas. ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-2105-1216>; <http://lattes.cnpq.br/9852596031311751>; andrebaacciottinogueira@gmail.com

Tardezinha a fumar, cochila o gato no alparuz.
Alguém desfia sua prece: “meu Jesus”.

O sol desce, dourando a neblina,
A janela entalhada, a vermelha cortina.

A aranha no telhado sua teia desenrola.
Nalgum canto rói o rato na gaiola...

À clareira no bosque – montões de feno,
Os abetos se torcem, as nuvens fendendo.

E a mata orvalhada nas brumas incensa...
No peito só paz e potência.

1912¹

¹ Original disponível em: [https://ru.wikisource.org/wiki/Задымился_вечер,_дремлет_кот_на_брусе_\(Есенин\)](https://ru.wikisource.org/wiki/Задымился_вечер,_дремлет_кот_на_брусе_(Есенин))

Bétula

Branca esta bétula
Frente ao casebre,
De neve coberta,
Que prata recebe.

Uma faixa de neve
E os ramos embaixo.
Das franjas em breve
Despontam os cachos.

Da bétula à tarde
Seu branco é corado.
E nos flocos já arde
Algum fogo dourado.

E o dia partiu,
Para longe se aparta.
E aos ramos cobriu
Nova prata.

1913²

² Original disponível em: [https://ru.wikisource.org/wiki/Берёза_\(Есенин\)](https://ru.wikisource.org/wiki/Берёза_(Есенин))

Rincão meu amado! Alegra-me ver-te
Solar como em feno de oiro.
Quisera me perder pelos teus verdes
Tilintantes de sininhos e arroios.

Nos limites onde as sendas se entretecem
De trifólios a casula e resedá.
E faça o vento mansas preces
Os salgueiros como monjas segredar.

Com as nuvens já se incensa o arvoredo,
E o braseiro no celeste balancim.
Na minha alma guardarei este segredo
E desta terra nem que seja um pedacinho.

Vou de tudo ao encontro, a tudo eu recebo,
Feliz e contente esta sebe transponho.
Se caí neste rincão foi para cedo
Ir-me daqui como de um sonho.

1914³

³ Original disponível em: [https://ru.wikisource.org/wiki/Край_любимый!_Сердцу_снятся_\(Есенин\)](https://ru.wikisource.org/wiki/Край_любимый!_Сердцу_снятся_(Есенин))

Irei num solidéu, um monge humilde
Ou esmoler de olhos azuis.
Onde sob este céu para além dos limites
O leite de bétulas flui.

Eu quero da terra medir os confins,
Só confiar na estrela guia,
Que no sulco do centeio é dada a mim
Como a qualquer esta alegria.

Já o dia com mãos frescas de sereno
As maçãs do crepúsculo apanha.
Consigno escutar na colheita do feno
A canção das gadanhas.

Olhando esta sebe de pau tão estreita
Quis além ter viajado.
Feliz quem seus dias enfeita
Com saco de alforje e cajado.

Feliz quem sob a capa maltrapilha,
Sem amigo ou inimigo,
Vagueia a estrada tranquila
Às gavelas rezando e ao trigo.

1914-1922⁴

⁴ Original disponível em: [https://ru.wikisource.org/wiki/Пойду_в_скуфье_смирным_иноком_\(Есенин\)](https://ru.wikisource.org/wiki/Пойду_в_скуфье_смирным_иноком_(Есенин))

Na choupana

Cheira a torta de batata
E na soleira eis o kvass no canjirão.
Pelos buracos nas paredes as baratas
Escalam e entram detrás do fogão.

Passeiam pulgões em longas fileiras,
A fumaça serpenteia no telhado.
No banco, detrás do saleiro,
As cascas dos ovos quebrados.

Paciente atiçar outra vez o braseiro
Com a pá a mãe inclina,
E por debaixo o velho gato já se esgueira
Beber leite fresco da tina.

Cedo os galos garganteiam
Em solene ritual de manhãzinha,
Sobre a canga da charrua o dia inteiro
Cacarejam agitadas as galinhas.

Logo aquieta a gritaria no terreiro,
À noite voltam para o ninho.
No canto, debaixo do arreo,
Uma ninhada de peludos cachorrinhos.

1914⁵

1 Original disponível em: [https://ru.wikisource.org/wiki/В_хате_\(Есенин\)](https://ru.wikisource.org/wiki/В_хате_(Есенин))

As histórias de vovó

Caindo a tardinha invernal,
Nós como endiabrado bando
Dos montes de neve através do quintal
Para casa voltamos.
Já cansados do trenó,
Lado a lado sentamos ao longo
E escutamos as histórias de vovó
Sobre Ivan o louco.
E de escutar mal respiramos,
Avançam as horas.
Se dormir mamãe nos chama,
Os ouvidos entretidos ignoram.
Bem, já chega. Para a cama...
Mas, e como dormir agora?
E outra vez fazemos manha,
Conte só mais uma história!
Diz a vó meio sem jeito:
"E por acaso vocês vão virar a noite?"
Por nós, está feito –
Conte, vó, conte.

1913–1915⁶

⁶ Original disponível em: [https://ru.wikisource.org/wiki/Бабушкины_сказки_\(Есенин\)](https://ru.wikisource.org/wiki/Бабушкины_сказки_(Есенин))

Aô tu, Rus, pátria minha,
E os ícones na estante, e a choupana...
Não se vê nem limite nem fim –
Só o azul que nos olhos derrama.

Com o passo de um errante peregrino
Encosto junto à baixa cerca
Contemplar-te o amplo praino campesino,
De teus álamos ouvir as ramas secas.

De mel e maçã o perfume
Nas igrejas de teu manso Salvador.
Então atrás das paliçadas algo zune:
Lá nos campos o bailado começou.

Eu por veredas já pisadas corro agora
À vastidão dos verdes montes.
Retinindo com os brincos nas argolas
A brejeira rapariga ali me encontre.

Gritem-me os exércitos celestes:
"Larga a Rússia, vem viver no paraíso!"
Direi eu: "O paraíso já me destes,
Só da pátria é que eu preciso!"

1914⁷

⁷ Original disponível em: [https://ru.wikisource.org/wiki/Гой_ты,_Русь_моя_родная_\(Есенин\)](https://ru.wikisource.org/wiki/Гой_ты,_Русь_моя_родная_(Есенин))

Torrão, meu torrãozinho,
Tristonho pedaço de chão.
Só o bosque, e o sol já caindo,
A restinga de além ribeirão...

A velha igreja a muito custo
Estende às nuvens sua cruz.
De tristeza sequer voa o cuco,
Não quer encarar teus azuis.

Peregrinos que vêm no verão,
Com alforjes e bengalas ano a ano,
O suor no teu chão,
Torrãozinho, derramam.

Nas morenas, poeirentas suas testas,
Em seus corpos calejados se cravou
Um novo espinho a cada versta
E cada lágrima do manso Salvador.

1914⁸

⁸ Original disponível em: [https://ru.wikisource.org/wiki/Сторона_ль_моя,_сторонка_\(Есенин\)](https://ru.wikisource.org/wiki/Сторона_ль_моя,_сторонка_(Есенин))

Seca o terreno barrento,
Da umidade o cogumelo se nutriu.
Na pradaria baila o vento,
Alazão o burrinho num trote gentil.

Fragrância esta, inebriante de resina,
Respira o azul agitando o vimeiro.
No altar da floresta recita
O livro dos salmos o melro.

Das folhas do último ano uma letra
De cobre amanhã cai da copa.
E alguém numa rubra jaqueta
De lã no burrinho galopa.

Cachinhos ligeiros, novelo de linho,
Mas nubladas as pestanas.
Definham pinheiros, abetos definham
E gritam a ele: "Hosana!"

1914⁹

⁹ Original disponível em: [https://ru.wikisource.org/wiki/Сохнет_стаявшая_глина_\(Есенин\)](https://ru.wikisource.org/wiki/Сохнет_стаявшая_глина_(Есенин))

No campanário acorda o sino
E o sono a campina afugenta.
Para o sol está sorrindo
Nossa terra sonolenta.

E a voz da pancada
Aos celestes azuis
Em veloz disparada
Que estrídula flui.

Algures no córrego
A lua se esconda.
Pois rápido corre
A estrídula onda.

Desperta-se hoje
A campina já clara.
Na estrada bem longe
O estrídulo pára.

1914¹⁰

10 Original disponível em: [https://ru.wikisource.org/wiki/Колокол_дремавший_\(Есенин\)](https://ru.wikisource.org/wiki/Колокол_дремавший_(Есенин))

Outono

*para R. V. Ivánov **

O zimbreiro num sussurro já se inclina.
O outono – égua alazã – balança a crina.

Margeando o ribeirão, num véu de charco
Azul retine a ferradura de seus cascos.

Vento-monge, aonde vai no campo aberto
A folhagem pisando, com trote discreto,

Da sorveira beija o cacho rubro-vivo:
As chagas do Cristo invisível.

1914, public. 1917¹¹

¹¹ Original disponível em: [https://ru.wikisource.org/wiki/Осень_\(Есенин\)](https://ru.wikisource.org/wiki/Осень_(Есенин))

Pressinto a vinda do Senhor –
Não vivo em vão.
Eu venero a vereda ao redor
De joelhos no chão.

Coroado de bétula e pinho,
É de abeto o tronco esbelto.
Sob cachos e tranças de espinhos
Vejo Cristo ressurreto.

Ele me chama para o bosque
Como a seu celeste reino.
No brocado o mato enrosca,
Fios de orvalho lhe escorrendo.

E o espírito da pomba então desceu,
Como língua de fogo.
Nos meus lábios o clamor emudeceu
E o rogo afogou-o.

Doces sonhos da infância revivendo
O coração e a pupila se acendeu.
Eu creio desde o nascimento
Na intercessão da Mãe de Deus.

1914¹²

12 Original disponível em: [https://ru.wikisource.org/wiki/Чую_радуницу_Божью_\(Есенин\)](https://ru.wikisource.org/wiki/Чую_радуницу_Божью_(Есенин))

A debulha

Avô saiu de manhãzinha,
Ao eirado levou as gavelas:
"Vamos, vizinho,
Vem dar uma mão para o velho".

Dois montões cor de ouro,
Um na frente, outro atrás.
E começou no malhadouro
O soar dos manguais.

Avô dobra a espinha,
Revolve o montão:
"Damos, vizinho,
Uma sova no pão".

E as mãos fortes nele batem,
O grão enche a eira toda.
Aqui a farinha e o malte,
Aqui o vinho para a boda.

Depois da charrua a debulha,
Nada é dado de bandeja.
Hoje espiga seca e crua,
Borbulha amanhã a cerveja.

*1914-1916*¹³

¹³ Original disponível em: [https://ru.wikisource.org/wiki/Молотьба_\(Есенин\)](https://ru.wikisource.org/wiki/Молотьба_(Есенин))

A vaca

Sem dentes, a cara encolheu,
Pergaminho dos anos nos cornos.
Rude canga lhe bateu
Da moenda ao entorno.

Coração bate intranquilo,
Um rato rói alguma saca.
E lhe corta lembrar do novilho:
Eram branquinhas suas patas.

Não deram à mãe sua cria,
Emudeceu o tenro choro.
Pende atada na forquilha
Uma tira de couro.

Para em breve igual repouso
A velha vaca também parte.
Com um laço no pescoço
A levarão para o abate.

Descarnada, triste dor,
Espetará na terra o corno...
E a campina ela enxergou
De relva fresca e verde colmo.

*1915*⁴

14 Original disponível em: [https://ru.wikisource.org/wiki/Корова_\(Есенин\)](https://ru.wikisource.org/wiki/Корова_(Есенин))

Canção sobre o cão

De manhã no chiqueirinho,
Em palha seca e amarela,
A sete ruivos cachorrinhos
Pariu a cadela.

A tarde toda acarinhou
Os penteando com a língua.
E derreteu pelo calor
A neve embaixo da barriga.

De noite contudo
O patrão se vestiu num casaco,
Saiu carrancudo
E a todos os sete metendo num saco.

Atrás dele correu
Pelos montes de neve, afobada...
E tão longamente tremeu
A lagoa de águas geladas.

Se arrastou de volta à orla,
Mas nenhum livrou da morte.
E acima do rancho ela olha:
Na face da lua – um filhote.

Ao azul o sonoro ganido,
Para fora põe a língua de cachorro.
A lua míngua descaindo
Para o campo atrás do morro.
Como as pedras e as esmolas
Que arremessam para ela,
Da cadela os olhos rolam:
Pela neve o par de estrelas amarelas.

1915¹⁵

15 Original disponível em: [https://ru.wikisource.org/wiki/Песнь_о_собаке_\(Есенин\)](https://ru.wikisource.org/wiki/Песнь_о_собаке_(Есенин))

Breu ardente na celeste escuridão,
No horizonte derramou-se um fogo negro...
Aqui estou, meu campestre rincão,
Às tuas vésperas eu chego.

O balaio nas costas carrego de longe,
Do dia o azul nos meus olhos.
Pois eu sei que a terra-mãe é uma monja
E todos nós parentes próximos.

Carris nos separaram e lonjuras,
A asa azulada guardou nossas almas.
Mas a ver a luz da aurora nos conjura
A nós todos o verso do salmo.

De regresso nos conduz, jornada é longa
À verdade da cruz do arado.
Eu peço esta luz para o livro da Pomba:
Sacia com ela meus lábios.

1915¹⁶

16 Original disponível em: [https://ru.wikisource.org/wiki/Алый_мрак_в_небесной_черни_\(Есенин\)](https://ru.wikisource.org/wiki/Алый_мрак_в_небесной_черни_(Есенин))

As velhas

Eis que as velhas à janela tagarelam.
De tardinha no copé zune o pium.
Até a mosca foi voar de junto delas
Para ouvir qual é que é o zum-zum-zum.
As vovós olham o bosque sombreado,
Lá onde os relâmpagos brilham,
E reviram suas saias de bordados,
Arregalam suas pálpebras sem cílios.
"Vai chover, – fofocam elas, –
Pois o céu está nublado, o vento agita.
Não à toa que hoje deu numa tigela
O azedume de pintar da pituíta,
Não em vão do canjirão o leite fresco
No paiol deu de coalhar,
Moça casada há de domar pelo cabresto
E não é mole para o pobre respirar".
As velhas falam sobre a vinda do profeta
Que guia cavalos no céu fumarento.
E na granja de nuvens coberta
Lampeja de estralos a espora do vento.

1915¹⁷

17 Original disponível em: [https://ru.wikisource.org/wiki/Старухи_\(Есенин\)](https://ru.wikisource.org/wiki/Старухи_(Есенин))

A cidade

Guardando o preceito da fé de nascença —
Nutrindo ao pecado um pudico pudor,
Eu entrei na pedregosa gruta imensa
Como um monge resistindo ao tentador.
Como formigas fervilhavam as pessoas.
Curvados os corpos envoltos nas capas,
Lá a turba atravessando as pedras ocas
Lembrava um cardume agitado de carpas.
E na alma certa alarma repentina
Soou em cueiros de pedra e silício.
Era como se nas faixas das esquinas
Da sombra uma vaca mugisse.
As carruagens trepidavam como vidro
Que de longe o rosto sente a chicotada.
Nebuloso o céu ficou descolorido
Como o xale desgastado de uma *baba*.
Com um riso pecador e serpentíssimo
Invitou a rapariga a ir atrás,
Mas eu guardava o mandamento de batismo —
Cospe com a prece em Satanás.
Como que sobre o fio metálico da faca
Rasgaram-se as botas no piso de pedra.
E disse Deus à carne fraca:
“Esquece o que viste e arreda!”

1915¹⁸

18 Original disponível em: [https://ru.wikisource.org/wiki/Город_\(Есенин\)](https://ru.wikisource.org/wiki/Город_(Есенин))

Sou um pobre peregrino
Andarilhando à luz da vésper.
Dou louvor cantando hinos
Como os pássaros da estepe.

A folhagem caída dos ramos
É a seda para sonhos outonais.
Escutem, humanos,
O tremor dos tremedais.

Assim cantando nunciamos
Paraíso e primavera,
Assim aos álamos do campo
Dedicamos nossos versos.

Eu, um pobre peregrino,
Aos azuis me confesso.
De Deus me aproximo
De braços na relva.

Deito-me, úmido leito,
Entre continhas de sereno.
Lampião trago no peito e
Dentro dele – o Nazareno.

1915¹⁹

19 Original disponível em: [https://ru.wikisource.org/wiki/Я_странник_убогий_\(Есенин\)](https://ru.wikisource.org/wiki/Я_странник_убогий_(Есенин))

Rus

Para ti uma coroa tenho urdido,
Tuas sendas vou de pétalas regando
Pois te amo, pois em ti eu acredito,
Oh Rus, meu pacato recanto.
Observo a imensidade de lhanuras,
Tu inteira és distante e és próxima.
Íntimos meus são os gritos das guas
E não é estranho o atalho no bosque.
Em flor o pântano, a pia batismal,
O Kuga chama para a noite desfrutar.
E estrala o degelo por todo arraial,
Rocio fresco e salutar.
Um nevoeiro assim tão denso
Dissipar não poderiam ventos teus.
Tu inteira és a mirra e incenso
De antiga magia, e oculta no breu.

1915²⁰

20 Original disponível em: [https://ru.wikisource.org/wiki/Руси_\(Есенин\)](https://ru.wikisource.org/wiki/Руси_(Есенин))

O avô

Descendo ao campo de bardana,
Nos charcos a bota de feltro.
Em seu redor a mosquitama
Enquanto afofa o fresco esterco.

Avô assim curva a espinha,
Malhadouro o velho escova
Amontoando com ancinho
O restolho da última sova.

Aperta os olhos para o charco
A bardana apanhar pelo talo.
Onde a cheia deixou um buraco
Com a pá abre uma vala.

Fogo estrala nos cacos de louça,
Avô de novo assim se curva.
E um raio de sol leve pousa
E brinca em sua barba ruiva.

1915²¹

21 Original disponível em: [https://ru.wikisource.org/wiki/Дед_\(Есенин\)](https://ru.wikisource.org/wiki/Дед_(Есенин))

A lua desaparecida

A nuvem se aproxima
sacudindo como um rato
Seu enorme rabo cinza.
E a lua, detrás da colina,
um ovo quebrado, –
Desliza.

De manhã o solzinho, no poço do lago
Ele fita –
 não há lua...
Do outeiro suspenso por algo
Ele grita –
 não há lua.

Ao grito ouviu um pescador,
Ocorre a ele fazer graça.
E ao reflexo do solzinho
 que na água se enroscou
O velho abraça.

Agarrou. A orelha lhe pisou com o joelho
E com força no relho o atou.
Arrastou-se e no raio de ouro
As pálpebras dele
 pregou.

Para o céu ergue seus olhos
O solzinho:
 “Como é duro meu trabalho!”
De repente um murmurinho,
suas pálpebras contrai,
Olha atrás –
 e ei-la a lua no balaio.

Dos olhos do sol uma alegre faísca,
Um esquilo de luz –
 ele pula...
O raio partido o reflexo lhe fisga
 e um estrondo se produz:
Ele rolou aos pés da lua.

O solzinho assustou um bocado...
 Gargalhou o velho avô
E um trovão fez eco ao longe.
E acenou a luz da tarde,
 pomba azul em pleno vôo,
Com as asas do horizonte.

*1915*²²

22 Original disponível em: [https://ru.wikisource.org/wiki/Пропавший_месяц_\(Есенин\)](https://ru.wikisource.org/wiki/Пропавший_месяц_(Есенин))

Inabalável, sobre o bosque o céu azula,
Sobre copas de uma escura cabeleira.
Um cordeirinho cacheado – eis a lua
Crescente nos campos passeia.

Despontou o chifre dela, e cortou nos azuis
De uma lagoa adormecida o espargânio, –
Aqui a água como de outro mundo flui
A estas margens afagando.

Mas a estepe sob o manto verdejante
A fumegar com um odor de cerejeira,
Atrás dos vales, pela escarpa e adiante
O novo dia já acendeu sua caldeira.

Oh minha terra das campinas de capim,
Próximo estás ao coração da igualdade.
Mas se encerra igualmente em teus confins
A salgada saudade que a todos invade.

E tu, como eu, nalguma prece dolorosa,
Te esqueces, quem amigo ou inimigo,
E só suspiras pelo fogo desta rosa
Aonde teus pombinhos cingram.

Mas no vasto azul nos surge por detrás
A escuridão de tuas próprias intempéries:
A espinha corcunda dos montes Urais,
Os grilhões de tua Sibéria.

1916²³

23 Original disponível em: [https://ru.wikisource.org/wiki/За_тёмной_прядьё_перелесиц_\(Есенин\)](https://ru.wikisource.org/wiki/За_тёмной_прядьё_перелесиц_(Есенин))

Crescente, chifra a nuvem com seu corno
Se banhando na poeira azul – a lua.
Ninguém adivinha, na noite sem sono,
O porquê gritam as gruas.
Nessa noite enluarada
Desde o junco alguém correu ao ribeirão.
Loira madeixa sob a capa desatada
Com pálida mão.
Correu, olhou o curso d'água, se escorando no
Madeiro de uma árvore caída.
E seus olhos, foguinhos do pântano,
Logo murcharam que nem margaridas.
Nadou, foi embora, sumiu para longe
Na alvorada o nevoeiro onde flutua...
E a ela acenou, trás do monte,
E se banhava na poeira azul – a lua.

1916²⁴

24 Original disponível em: [https://ru.wikisource.org/wiki/Месяц_рогом_облако_бодает_\(Есенин\)](https://ru.wikisource.org/wiki/Месяц_рогом_облако_бодает_(Есенин))

Oh terra de chuva e mau-tempo,
Este silêncio das estradas.
Pão de ló no firmamento –
Tua lua esburacada.

No úmido beijam gotinhas de chuva
A vermelha potentilha.
Uma ameixa no galho da nuvem,
Estrela madura cintila.

Enquanto verstas eu caminho
Me esquecendo das desgraças,
Sinto aromas tremesinhos
Nos azuis de tuas águas.

Caminho e respiro, me alenta o ar fresco
E o pântano traga as pegadas.
De um sublime animalesco
Tuas flores são regadas.

1916–1917²⁵

²⁵ Original disponível em: [https://ru.wikisource.org/wiki/О_край_дождей_и_непогоды_\(Есенин\)](https://ru.wikisource.org/wiki/О_край_дождей_и_непогоды_(Есенин))

No vermelho a sorveira madura,
No azul o arroio se perde.
Esmorecido cavaleiro – eis a lua
Já deixou cair a rédea.

Ergue-se outra vez dos matagais
O cisne azul da escuridade.
Sobre as asas ele traz
Miraculosas potestades.

Minha terra, por que uiva,
Lavrador para quem roga,
Testa baixa, espinha curva
No espelho das águas do Volga?

Levanta, chegou teu consolo,
Visitou-te o Salvador.
De arco-íris o fundo do olho
Eis o canto do cisne inundou.

Do sol poente o sacrifício
Redimiui o teu pecado.
Novos ventos na nevada superfície
Assobiaram de teus prados.

O grão fermentando no âmago
Teu, meu torrão, enxerguei...
De ti vou lembrar no clarão do relâmpago
Eu, Iessiênin Serguei.

1916²⁶

26 Original disponível em: [https://ru.wikisource.org/wiki/Покраснела_рябина_\(Есенин\)](https://ru.wikisource.org/wiki/Покраснела_рябина_(Есенин))

É invisível tua voz, como a fumaça da isbá.
Por ti não cansa o coração de palpitar.

Com a imagem da aveia sobre o ícone do prato
Eu alimento meu espírito, e sou grato.

O minério do sol – só na luz se semeia:
Ao mistério do arrebol nome nenhum não se semelha.

O tempo é quem conta do sonho a areia.
Mas tu plantas – novos grãos na velha eira.

Nas campinas invisíveis crescerá tua palavra.
Pois coloca teu espírito na terra e nela lavra.

Nas mãos calejadas das gentes esteja
Edificada a badalada da igreja

E rejubile toda alma que pisou teu campo em flor,
Na neve fresca te as pegadas decifrou...

Mais bonito o esplendor na luz da alba e as
Baixadas – para o teu bater de asas – quentes pálpebras.

1916²⁷

27 Original disponível em: [https://ru.wikisource.org/wiki/Твой_глас_незримый,_как_дым_в_избе_\(Есенин\)](https://ru.wikisource.org/wiki/Твой_глас_незримый,_как_дым_в_избе_(Есенин))

Jesus menino

E juntou a Puríssima
Aves cruas e mejengras
Na palhoça.

“Passarinhos, rezem já
Para Deus que nos livre
Do mau!”

Então rezaram pela sina
Pecadora, ou seja –
A nossa.

E no colo da Mãe
O menino comia
Mingau.

Logo vem a mejengra
Brejeira aos pulinhos
Dizer:

“Para ti, Deus-menino, eu rezei!”
A grua vem também pousar
Na mesma árvore:

“Uma vez que nos criaste,
Dá-nos algo
De comer”.

Então o nosso bom menino
O mingau repartiu
Com as aves.



Na palhoça iluminada
A Mãe Divina não ouviu
Toda a parlenga.

E logo o filho tão petiz
No banquinho pediu
Um pãozinho.

E chamou a Puríssima
Aves gruas novamente
Aves mejengras:
"Passarinhos, tragam já
De pãozinho e painço
Um cadinho".

Mas as gruas e mejengras
Demoraram, predizendo
Um temporal.

E o menino impaciente
Quer mingau, sacode a Mãe
Pelo vestido.

A Mãe Divina aos campos foi
Além da cerca
Do arraial.

Mas só do vento pelos campos
Como trote de cavalos
O estridulo.

O menino chora até
Que já formou sob o banquinho
Uma lagoa.

Todinho encharcado!
E a cegonha ouve o chamado
Da criança.

Desce e pega com jeitinho
No bico vermelho
E avoa.



Na copa do abeto Ele agora
Sobre o ninho alegremente
Se balança.

De longe a Puríssima
Mãe *não avista*
No banco o filhote.

Com alforje a tiracolo
Vagará de balde até
Que o sol se ponha.

Andou, andou e não foi pouco,
Mas ao fim das contas eis
No bosque:

Passeando distraído
Nas costas da branca
Cegonha.

E chamou a Puríssima
Aves gruas novamente
Aves mejengras:

Para todo sempre juntem
De boa semente
Um cadinho.

E para a branca esta cegonha
Que o Altíssimo passeia
Pela senda

Tragam já de olhos azuis
Bem pequerruchos
Garotinhos”.

1916²⁸

28 Original disponível em: [https://ru.wikisource.org/wiki/Исус_младенец_\(Есенин\)](https://ru.wikisource.org/wiki/Исус_младенец_(Есенин))

Não as nuvens ao soprar de ventos frios
No moinho.

A mãe de Deus é quem amassa para o filho
Um pãozinho.

A crua massa com cevada e gergelim
Ela doura.
Assa silente, e colocando-o por fim
Na manjedoura.

Brincando alegre o Deus menino
Cai no sono.
Escapando da mão sai rolando o pãozinho
No colmo.

Portões afora e dos campos além ele rola
Ao centeio.
A alma cerúlea chora e a Virgem consola
Em seu seio.

Ela então um conselho lhe disse
Somente:
"Tu não chores nem por isso, meu cisne,
Lamentes.

Todos humanos na terra são filhos
Do pai.
Esse brinquedo de seus sonhos intranquilos
Os distrai.

É terrível nos bosques viver sob o grito
Das gruas.
Por isso chamei o pãozinho de –
Lua".

1916²⁹

29 Original disponível em: [https://ru.wikisource.org/wiki/То_не_тучи_бродят_за_овином_\(Есенин\)](https://ru.wikisource.org/wiki/То_не_тучи_бродят_за_овином_(Есенин))

A noite e o campo e o canto dos galos...
Desde as nuvens espiando, Sabaoth está acerca.
Os ventos agitam com lástima os galhos
Rolando maçãs destas árvores secas.

De repente todas elas acenaram
À tristeza setembrina da cegonha!
Deita-se dormir sobre o silente campanário
A casa paterna igualmente tristonha.

Aqui, tudo está como sempre estivera,
O mesmo regato e os mesmos rebanhos.
Os salgueiros andrajosos seu vestido de miséria
Balançando no sopé de uma montanha.

Alguém perdeu-se, alguém sumiu na escuridão,
Não mais farfalha para ele o arvoredo.
Na isbá familiar sonha pacífico o fogão
Estes ombros perdidos na escura vereda.

O pudim de natal, e seu último cisco
A lua amassou sobre o branco do prato...
Mas quebra o silêncio com guinchos ariscos
Atrás do fogão algum trêmulo rato.

1916–1922³⁰

30 Original disponível em: [https://ru.wikisource.org/wiki/Ночь_и_поле,_и_крик_петухов_\(Есенин\)](https://ru.wikisource.org/wiki/Ночь_и_поле,_и_крик_петухов_(Есенин))

Onde o mistério eternamente lá repousa
Outras campinas nos esperam.
Nas amplas florestas e rústicas chousas
O bater de asas aéreas.

Mas o infortúnio deste século é muito
E nublou a visão das celestes esferas.
Só um hóspede eu sou, um hóspede fortuito
Em tuas montanhas, oh terra.

Com teu beijo não selaste minha mão,
Não está a ti atado o meu destino.
Tu me mandas numa outra direção
Do poente ao levante ser um peregrino.

Desde o berço está escrito que meu rumo
É voar para a noite infinita.
No momento do adeus coisa nenhuma
Deixarei para quem fica.

Do aposento onde a tormenta descansou
À estrelada tua paz, abismo enorme.
Duas luas vão brilhar sob o ardor
Dos olhos meus que nunca dormem.

1917³¹

31 Original disponível em: [https://ru.wikisource.org/wiki/Там,_где_вечно_дремлет_тайна_\(Есенин\)](https://ru.wikisource.org/wiki/Там,_где_вечно_дремлет_тайна_(Есенин))

Escorre a neve, mel de abelhas,
Ao poente sob a sebe.
E o céu molha a barra da saia vermelha,
Um bezerro nos charcos a bebe.

Tudo quieto. Olor de pão que se avizinha,
Alguém já sonha com abril.
Tosse a velha avozinha,
O peito no xale cobriu.

Ruivo menino, seu neto
Apalpa as folhas de um livrinho.
Fino é seu porte e esbelto,
Mais brancas mãos que um pergaminho.

Agradece a avó pelo seu nascimento,
Uma coisa não imaginou apenas:
Que uma mente embriagada pelo vento
Resolve errado os problemas.

Olhar severo, muitas vezes ao bebê
Voltando da ordenha ela tenta
Dar-lhe o verbo de beber,
De Pentecoste a água benta.

Mais de perto o observe:
As cães no semblante sereno.
Desde o ícone os números escreve
O servo de Deus – Damasceno.

1917³²

32 Original disponível em: [https://ru.wikisource.org/wiki/Снег,_словно_мёд_ноздраватый_\(Есенин\)](https://ru.wikisource.org/wiki/Снег,_словно_мёд_ноздраватый_(Есенин))

Não de frio a sorveira tremula,
Não revolto pelo vento o mar ulula.

As claras neves de beber à terra dão,
Sonha o avô com as ribeiras do Jordão.

Vale de lagos vê, até o horizonte,
E sobre os lagos arqueadas umas pontes.

Pela pontezinha vem, ruço-amarelo seu cabelo,
Bom Jesus de São José o carpinteiro.

De manhã ao pôr do sol chama o menino
Pelos patos, pelos peixes pequeninos:

“Criaturas, vinde a mim, atrás da popa,
Me ensinai o que conversam as garopas”.

Pelas margens voçorocas e ribeiras,
Calmo corre seu colóquio corriqueiro.

Peixinho miúdo, surgido do lago,
Soa assim a sua voz de sob as águas:

“Ave tu, bendito sê, menino-Cristo,
Nós viemos ter contigo essa entrevista.

No deserto estudarás e no vergel:
Nosso segredo refletido está no céu”.

1917³³

33 Original disponível em: [https://ru.wikisource.org/wiki/Не_от_холода_рябинушка_дрожит_\(Есенин\)](https://ru.wikisource.org/wiki/Не_от_холода_рябинушка_дрожит_(Есенин))

À luz quente, ao portãozinho me atraí
Esse suspiro desde a casa de meu pai.

Vó e vô na varandinha esperam sós
A quem brincava entre o frescor dos girassóis.

Cabelos de mel, mãos macias, seu neto —
Uma bétula tal, tão branquinho e esbelto.

Somente que, amigo, na pobre cabana
Se afligem que sigo essa sina mundana.

A eles no escuro uma luz de alegria
Da canto do ícone a Virgem envia

E espia, com nos lábios um risinho,
E com nos braços o querido seu netinho.

1917³⁴

34 Original disponível em: [https://ru.wikisource.org/wiki/К_тёплым_свету,_на_отчий_порог_\(Есенин\)](https://ru.wikisource.org/wiki/К_тёплым_свету,_на_отчий_порог_(Есенин))

Referências bibliográficas

IESSIÊNIN, Serguei. *Pólnoie sobránie sotchiniénii v semi tomákh*. Tomo 1: Stikhotvoriénia. Moscou: Imli Ran, 2005.

IESSIÊNIN, Serguei. *Pólnoie sobránie sotchiniénii v semi tomákh*. Tomo 4: Stikhotvoriénia, ne vohédchie v "Sobránie stikhotvoriéni". Moscou: Imli Ran, 2005.



REVISTA DE LITERATURA E CULTURA RUSSA

As epígrafes de *As estações de Piotr Ilitch Tchaikovski*

Epigraphs of The seasons, by Pyotr Ilyitch Tchaikovsky

Autor: Alexander Zhebit
Universidade Federal do Rio de Janeiro,
Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil
Edição: RUS, Vol. 14. Nº 24
Publicação: Maio de 2023
Recebido em: 09/02/2023
Aceito em: 27/04/2023

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2023.207999>

ZHEBIT, Alexander.
As epígrafes de As estações de Piotr Ilitch Tchaikovski.

RUS, São Paulo, v. 14, n. 24, pp. 214-227, 2023.



As epígrafes de As estações de Piotr Ilitch Tchaikovski¹

Aleksander Zhebit*

Resumo: O presente artigo apresenta a tradução das epígrafes que acompanham as doze peças de *As Estações*, obra musical escrita pelo compositor russo Piotr Ilitch Tchaikóvski. Este trabalho de tradução tem dois objetivos. Um consiste em *aproximar a percepção artística musical de As Estações de suas imagens linguístico-emocionais no intuito de aprofundar a sensação musical associativa. O outro visa lançar luz dos estudiosos da literatura russa e, em particular, da poesia russa sobre poetas e poesias do século XIX, que são importantes referências poéticas da literatura contemporânea russa como um todo. A tradução das epígrafes para o português é original e está acompanhada de breves referências sobre autores, datas dos poemas e títulos das versões completas, de onde foram retiradas as epígrafes, bem como sobre as fontes das publicações das epígrafes traduzidas.*

Abstract: The present article deals with the translation of epigraphs, which accompany the twelve pieces of *The Seasons*, a musical composition, written by the Russian composer Pyotr Ilyitch Tchaikovsky. The translation work has two purposes. One is to bring closer a musical artistic perception of *The Seasons* to its linguistic-emotional image in order to deepen the associative musical sensation. The other is to throw light of scholars of the Russian literature and, in particular, of the Russian poetry upon poets and poems of the 19th century, constituting important poetic references of the Russian contemporary literature as a whole. The translation of the epigraphs into Portuguese is original and accompanied by brief references to the authors, the dates and the titles of complete versions of the poems, from which the epigraphs were extracted, as well as to the sources of the publications of the translated epigraphs.

Palavras-chave: *As Estações*; Piotr Ilitch Tchaikóvski; Epígrafes; Tradução do russo para o português

Keywords: *The Seasons*; Pyotr Ilyich Tchaikovsky; Epigraphs; Russian-Portuguese translation

* Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), professor associado, concursado para a área de Estudos de Relações Internacionais (CFCH/UFRJ). Doutor (1985) e livre-docente (1989) em História de Relações Internacionais e Política Externa pela Academia Diplomática do Ministério das Relações Exteriores da Rússia. Doutor em História pela Universidade de Brasília (2002). Bacharel em Letras (tradução Inglês - Português - Russo) pela Universidade Lingüística Estatal de Moscou (1973). <http://lattes.cnpq.br/2417472013381368>; <https://orcid.org/0000-0001-9321-2210>; alex@cfch.ufrj.br

As *Estações* (Opus 37b), do compositor russo Piotr Ilitch Tchaikóvski (1840-1893), é um ciclo de doze peças para piano, escritas por Tchaikóvski nos 1875 e 1876, no final do período de sua residência em Moscou. *As Estações* é uma das obras-primas do compositor russo e faz parte das composições musicais para piano, executadas por pianistas ao redor do mundo.

As Estações apresentam quadros musicais pitorescos da Rússia, por meio das imagens sonoras líricas, criadas por Tchaikovski e impregnadas do estilo romântico da música russa do século XIX. Refletindo sensações emocionais vividas pelo compositor, as peças transmitem as percepções musicais do compositor, referentes à mudança das estações e da natureza, às alegorias de costumes e de cenas típicas da vida urbana e rural da Rússia daqueles tempos. O impacto musical de *As Estações* traz à lembrança as *Quatro Estações* de Vivaldi, talvez, por causa da semelhança no título. Contudo, *As Estações* de Tchaikóvski difere daquela obra-prima do outro gênio de música pelo estilo de composição, pelo modo de execução e por se originar de tradições musicais distintas.

Esta obra de arte foi encomendada em 1875 por Nikolai Matvéievitch Bernard, editor da revista musical *Nuvellist*, edita-

1 O autor agradece a Cecília Guimaraes, Maria Helena de Andrade e Zoia Ribeiro Prestes pelas observações e sugestões, que orientaram e incentivaram o autor.

da em São Petersburgo. Ao ser publicada mensalmente, cada peça de *As Estações* correspondia a cada um dos doze meses do ano e era precedida de um breve título e de uma epígrafe poética.

As epígrafes, extraídas das poesias de reconhecidos poetas russos do século XIX, foram escolhidas previamente por Bernard, de modo que Tchaikóvski, ao compor cada uma das peças de *As Estações*, era movido na sua imaginação musical pela mensagem poética, emanada da epígrafe.

O objetivo principal deste trabalho consiste em traduzir as epígrafes do russo para o português, a fim de aproximar a percepção artística musical de *As Estações* de suas imagens linguístico-emocionais, possibilitando o aprofundamento da sensação emocional associativa da obra musical de Tchaikóvski. O trabalho tem também como finalidade aprofundar o conhecimento dos estudiosos da literatura e, em particular, da poesia russa de nomes e de poemas, embora por meio de trechos brevíssimos, da literatura russa do século XIX, guiando-os às obras poéticas, que são e seguem referências indispensáveis da poesia russa em seu conjunto.

A tradução poética constitui uma tarefa desafiadora a qualquer tradutor experiente, tanto do ponto de vista de tradução e de rima(ção), quanto no que se refere à transmissão da mensagem expressiva emocional dos poemas aos leitores. Contudo, a tradução de poesias do século XIX apresenta outras dificuldades complementares, como palavras fora de uso, acepções e conceitos, nascidos em contextos já passados, que, amiúde, podem ser superados, recorrendo a campos semânticos associativos ou a substituições analógicas de termos, sem prejuízo ao contexto e à compreensão.

Cada uma das epígrafes estará acompanhada por uma breve referência ao autor, ao ano e à versão completa do poema, de onde foi extraída a epígrafe, bem como à fonte de sua publicação. A tradução para o português é apresentada em quadros paralelos, com algumas notas explicativas do tradutor, referentes a alguns termos traduzidos.

As epígrafes traduzidas, que se seguem, referem-se aos meses de *As Estações*:

1. Janeiro. Junto à lareira
2. Fevereiro. Carnaval
3. Março. O canto da calhandra
4. Abril. Campainha-branca
5. Maio. Noites brancas
6. Junho. Barcarola
7. Julho. Canto do ceifador
8. Agosto. A safra
9. Setembro. A caça
10. Outubro. O canto de outono
11. Novembro. *A troika*
12. Dezembro. Festas natalinas

1. Январь. У камелька

И мирной неги уголок
Ночь сумраком одела,
В камине гаснет огонёк,
И свечка нагорела.
(Puchkin: 1959, p. 300)

Эпиграф из произведения
«Мечтатель» (По небу крадется
луна ...) (1815) Александра Сергеевича
Пушкина (1799-1837).

1. Janeiro. *Junto à lareira*

No sossegado canto lânguido
A noite se veste de crepúsculo,
O fogo na lareira é brando
E a vela se apaga em opúsculo.

Epígrafe retirada do poema “*O sonhador*” (*A Lua voa sorrateiramente no céu...*) (1815) de Aleksánder Serguéievich Púchkin (1799-1837)

2. Февраль. *Масленица*²

Скоро масленицы бойкой
Закипит широкий пир.
(Viázemski: 1853, p. 243-245)

Эпиграф взят из стихотворения
«*Масленица на чужой стороне*» (1853)
Пётра Андреевича Вяземского (1792-1878)

2. Fevereiro. *Carnaval*

Já vai, em breve vai pular,
O carnaval vai começar.

Epígrafe retirada do poema "*Maslenitsa em terra alheia*" (1853) de Piotr Andréevitch Viázemski (1792-1878).

3. Март. *Песнь жаворонка*

Поле зыблется цветами,
В небе льются света волны,
Вешних жаворонков пенья
Голубые бездны полны.
(Maikov: 1984)

Эпиграф взят из стихотворения
Аполлона Николаевича Майкова (1821-1897)
«*Поле зыблется цветами*» (1857)

Março. *O Canto da calhandra*³

As flores encrespam o campo,
O céu ondeia a luz,
As calhandras da primavera cantam e
Inundam os abismos azuis.

Epígrafe retirada do poema "*As flores encrespam o campo*" (1857) de Apollon Nikoláevitch Máikov (1821-1897)

² "Maslenitsa", é uma festa tradicional do Leste Europeu ortodoxo, que antecede o Quaresma e corresponde à festa do Carnaval no mundo cristão católico. Numa tradução poética, a transliteração e a explicação da denominação da festa não somente dificultariam a compreensão da frase, mas corromperiam a sonoridade, a rima e a associação imaginativa da festa, o que justifica a substituição associativa. (N. do T)

4. Апрель. Подснежник

Голубенький, чистый подснежник –
цветок,
А подле сквозистый последний
снежок.
Последние слёзы о горе былом
И первые грёзы о счастье ином.
(Maikov: 1984)

Эпиграф из стихотворения) Весна
(«Голубенький, чистый...») (1857)
Аполлона Николаевича Майкова (1821-1897)

5. Май. Белые ночи

Какая ночь! На всём какая нега!
Благодарю, родной полночный край!
Из царства льдов, из царства вьюг и
снега,
Как свеж и чист твой вылетает май!
(Fêt: 1857, p. 443)

Эпиграф из стихотворения «Ещё майская
ночь» (1857) Афанасия Афанасьевича Фета
(1820-1892)

4. Abril. Campainha-branca

A flor azul pura e clarinha,
Uma campainha-branca
Abre logo um furinho
Na última neve estanque.
As lágrimas derramadas pela mágoa
passada
E uma alma lavada com a felicidade so-
nhada.

Epígrafe retirada do poema “A Primavera (A flor azul clara e limpinha)” (1857) de Apollon Nikoláevitch Máikov (1821-1897)

5. Maio. Noites brancas⁴

Que noite! Que langor divino!
Te agradeço, pátria noturna minha!
Do reino do gelo e da nevasca saio
E vejo voando o frescor e a limpidez de
maio!

Epígrafe retirada do poema “Mais uma noite de maio” (1857) de Afanássii Afanássievitch Fêt (1820-1892)

³ Ave canora da família dos alaudídeos, que vive na Europa, Ásia e África e é semelhante à cotovia ou à sabiá. (N. do T)

⁴ Noites brancas são noites em que a luz do Sol continue iluminando a Terra após o pôr do sol, de maneira que uma noite não passa de um crepúsculo. O fenômeno é observado em latitudes temperadas e altas, no norte da Rússia e nos países do norte da Europa, nas semanas que antecedem e sucedem o solstício de verão. (N. do T)

6. Июнь. Баркарола

Выйдем на берег, там волны
Ноги нам будут лобзать,
Звёзды с таинственной грустью
Будут над нами сиять».
(Plestcheev: 1964)

Эпиграф из произведения Песня (*Выйдем на берег; там волны...*) (1845) Алексея Николаевича Плещеева (1825-1893)

6. Junho. *Barcarola*

Vamos à praia. As ondas
Irão beijar nossos pés,
Estrelas misteriosas e tristonhas
Irão nos brilhar dos céus.

Epígrafe retirada do poema "*Canção (Vamos à praia, as ondas ...)*" (1845)
de Alekséi Nikoláievitch Pleshtchéiev (1825-1893)

7. Июль. Песня косаря.

Раззудись, плечо,
Размахнись, рука!
Ты пахни в лицо,
Ветер с полудня!
(Koltsov: 1955)

Эпиграф из произведения «Косарь» (1836) Алексея Васильевича Кольцова (1809-1842)

7. Julho. *Canto do ceifador*

Desentorpece-te, meu ombro,
Abra-te, meu braço!
Sopra-me no meu rosto,
O vento meridiano!

Epígrafe retirada do poema "*Ceifador*" de Alekséi Vassílievitch Koltsov (1809-1842)

8. Август. Жатва

Люди семьями принялися жать,
Косить под корень рожь высокую!
В копны частые снопы сложены,
От возов всю ночь скрипит музыка
(Koltsov: 1955)

Эпиграф из произведения «Урожай»
(Красным полымем...) (1835)
Алексея Васильевича Кольцова (1809-1842)

9. Сентябрь. Охота

Пора, пора! Рога трубят;
Псари в охотничьих уборах
Чем свет уж на конях сидят;
Борзые прыгают на сворах.
(Puchkin: 1977-1979)

Эпиграф из произведения «Граф Нулин»
(1825) Александра Сергеевича Пушкина (1799-
1837)

8. Agosto. Colheita

As famílias inteiras foram à colheita,
Cortando até a raiz o centeio da safra!
Em gavelas amarram feixes por atilhos,
E das carroças rangem músicas de trilhos.

Epígrafe retirada do poema “Safra (A chama vermelha ...)” (1835) de Alekséi Vassílievitch Koltsov (1809-1842)

9. Setembro. A Caça

É hora, hora! Os berrantes soam;
Os guias de cães em trajes de caça
Cedinho seus cavalos montam;
E a matilha canina pula em raiva.

Epígrafe retirada do poema “Conde Nulin” (1825) de Aleksáedr Serguéievich Púchkin (1799-1837)

10. Октябрь. *Осенняя песнь*

Осень, обсыпается весь наш бедный сад,
Листья пожелтелые по ветру летят.
(Tolstoi: 1981)

Эпиграф из произведения «Осень. Обсыпается весь наш бедный сад...» (1858) Алексея Константиновича Толстого (1817-1875)

10. Outubro. *Canto de outono*

É outono, nosso pobre jardim vai se desfolhando,
As folhas amarelas, levadas pelo vento, dispersam-se voando ...

Epígrafe retirada do poema “É outono. O nosso pobre jardim vai se desfolhando” (1858) de Alekséi Konstantínovitch Tolstói (1817-1875)

11. Ноябрь. *Тройка*

Не гляди же с тоской на дорогу
И за тройкой вослед не спеши,
И тоскливую в сердце тревогу
Поскорей навсегда заглуши!
(Nekrássov: 1981, p. 43)

Эпиграф из произведения «Тройка» (1846) Николая Алексеевича Некрасова (1821-1878)

11. Novembro. *A Troika*⁵

Não corra atrás da *troika* em vão,
Não olhe o caminho com tristeza,
Alivie a angústia no coração,
E mate a saudade em reza.

Epígrafe retirada do poema “Troika” (1846) de Nikolai Alekséevitch Nekrássov (1821-1878)

⁵ Carroça ou trenó, rodado ou arrastado por três cavalos, atrelados em linha, que surgiu na Rússia no século XVIII. (*N. do T*)

12. Декабрь. *Святки*⁶

Раз в крещенский вечерок
Девушки гадали:
За ворота башмачок,
Сняв с ноги, бросали...
(Jukovski: 1959)

Эпиграф из произведения
«Светлана (А. А. Воейковой) (1808-1812)»
Василия Андреевича Жуковского (1783-1852)

12. Dezembro. *Festas natalinas*

Numa noitinha natalina
Moças vaticinavam:
Tiravam sapatilhas
E atrás do portão jogavam...

Epígrafe da poesia "*Svetlana (para A.A. iVoiéikova)*"
(1808-1812) de Vassíli Andréievitch Jukóvski (1783-
1852)

À guisa de conclusão, há de acrescentar que, no dia 28 de setembro de 2022, a pianista carioca Fernanda Cruz tocou, exclusivamente, as peças de *As Estações* no Centro Cultural Banco do Brasil, no contexto das comemorações do Bicentenário da Independência do Brasil. O evento foi realizado no âmbito do programa – Música no Museu – em colaboração com o Instituto Cultural Brasil-Rússia Mikhail Lermontov, dirigido pela pianista e professora aposentada de piano da Escola de Música da UFRJ Maria Helena de Andrade. Foi um raríssimo, senão único, recital no país do ciclo completo das doze peças famosas de Tchaikóvski, executadas por Fernanda Cruz, professora de piano e artista plástica. A apresentação do recital contou com contribuições artísticas próprias da pianista, que fez pinturas a óleo para cada mês de *As Estações* e que foram expostas em painel da sala de concertos. Este recital foi acom-

⁶ Sviátki (traduzido como festas natalinas), conjunto de festas folclóricas eslavas de duração de doze dias, começando na noite do Natal e durando até o dia do Batismo de Cristo no Rio Jordão. (*N. do T*)

panhado pela primeira vez pela apresentação das epígrafes para As Estações, traduzidas pelo autor e narradas pela professora de música Cecília Guimarães. Este evento de música erudita, em que se fundiram a arte musical, a poesia e a pintura, ganhou uma grata apreciação do público e dos amantes da música russa.



ENTRADA GRATUITA

Música no Museu
NAS COMEMORAÇÕES DOS
200
ANOS
DA INDEPENDÊNCIA DO BRASIL

FERNANDA CRUZ
PIANO

"As Estações" - 12 peças do compositor Piotr Tchaikowsky para piano, raramente tocadas integralmente no Brasil.

Cada uma retrata os meses do ano, de acordo com o sentimento, inspiração ou evocação de situações vividas pelo autor.

28 SETEMBRO | 12H30

CCBB - CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL
Rua Primeiro de Março, 66 - Centro

(Cartaz do recital de Fernanda Cruz)



P. TCHAIKOWSKY

(1840-1893)

AS ESTAÇÕES OP.37BIS

ARTISTA PLÁSTICA: FERNANDA CRUZ



JANEIRO



FEVEREIRO



MARÇO



ABRIL



MADO



JUNHO



JULHO



AGOSTO



SETEMBRO



OUTUBRO



NOVEMBRO



DEZEMBRO

(Cartaz com pinturas de As Estações)

Referências bibliográficas

- ASSÁFIEV, Boris Vladímirovitch. B.F. Assafiev o musique Tchaikovskogo. Izbrannoie. Leningrad: Músika, 1972.
- FÊT, Afanássii Afanássievitch. *Russki vestnik*, 1857, vol. 12, Nº 11 (novembro), livro 2.
- JUKÓVSKI, Vassíli Andreevitch. Sobránie sotchinenii v 4-kh tomakh. [Coleção de obras em 4 volumes]. Vol. 2. Moscou: Goslitzdat, 1959.
- KOLTSÓV, Aleksei Vassílievitch. Sotchiniênia. [Obras escolhidas]. Moscou: Khudojestvennaia literatura, 1955.
- МАЙКОВ, Apollon Nikoláievitch. Sotchiniênia. [Obras escolhidas]. Vol. 1. Moscou: Pravda, 1984.
- NEKRÁSSOV, Nikolai Alekséievitch. Polnoie sobránie sotchinenii v 15-ti tomakh. [Coleção completa de obras e de cartas em 15 volumes]. Vol 1. Leningrad: Naúka, 1981.
- PLECHTCHÉIEV, Alekséi Nikoláievitch. Stikhtvorenia 1873. Polnoie sobranie stikhtvorenii. Biblioteka poeta. Bolchaia seria. [Poemas. 1873. Coleção completa de poemas. Biblioteca do poeta. Grande série]. Moscou, Leningrad: Sovetski Pissatel, 1964.
- POZNANSKY, Alexander. Piotr Tchaikovsky: biografia. Rio de Janeiro: G. Ermakoff, 2012.
- PÚCHKIN, Aleksánder Serguéievitch. Sobranie sotchine-nii v dessiati tomakh. T. 1. Stikhtvorenia 1814-1822. Rannie stikhtvorenia, nezaverchionnoie, otryvki, nabroski. [Obras escolhidas em dez volumes. Vol. 1. Poemas 1814-1822. Primeiros poemas, inacabados, fragmentos, rascunhos]. Moscou: Gossudarstvennoie Izdatelstvo Khudojestvennoi Literatury, 1959. Disponível em: A.C. Пушкин. Собрание сочинений в десяти томах. Том 1. Содержание (rvb.ru) Acesso em 14 de dezembro de 2022.
- PÚCHKIN, Aleksánder Serguéievitch. Polnoie sobránie sotchinenii: v 10 t. AN SSSR, Institut Russkoi Literatury (Puchkin dom), 4-e izdanie. [Obras completas: em 10 volumes. Academia de Ciências da URSS, Instituto da Literatura Russa (Casa de Puchkin), 4ª edição. Leningrad: Naúka, Leningradskoie otделение, 1977-1979. Disponível em: Русская виртуальная

библиотека Acesso em 18 de dezembro de 2022.

ТЧАЙКÓVSKI, Piotr. Vremena goda. Originalnaia versii, otredaktirovannaia avtorom v 1891 godu. [Piotr Tchaikovski, As Estações. Versão original, redigida pelo autor em 1891]. Les Saisons, 12 morceaux caractéristiques pour piano de P. Tschaikowsky, opus 37bis. Moskva: P. Jurgenson, 1891-1901. Disponível em: Времена года, Чайковский - Старинные русские ноты золотого века фортепиано - Antique Russian Piano Sheet Music Collection (starinnye-noty.ru) Acesso em 12 de dezembro de 2022.

TOLSTÓI, Alekséi Konstantínovitch. Sotchiniênia v 2 t. T. 1. Stikhtvorenia. [Obras escolhidas em dois volumes. Vol. 1. Poemas.]. Moscou.: Khudojestvennaia Literatura, 1981. Disponível em: Lib.ru/Классика: Толстой Алексей Константинович. Лирические стихотворения Acesso em 18 de dezembro de 2022.

VAIDMAN, Polina Efímovna. Fortepianni tsikl “Vremena goda”. Biografia Tchaikovskogo. “Vremena goda” [Ciclo para o piano “Estações do ano”. Biografia de Tchaikovski. “Estações do ano”]. Disponível em: Чайковский | Фортепианный цикл «Времена года» (tchaikov.ru) Acesso em 13 de janeiro de 2023.

VÍAZEMSKI, Piotr Andréevitch. *Otetchestvennyie zapiski*, 1853, vol. LXXXVIII, N° 5/6. Moskva, 1854.



REVISTA DE LITERATURA E CULTURA RUSSA

Entrevista com Viatchesláv Kupriyánov

Interview with Viacheslav Kupriyanov

Entrevistadora: Liubóv Beriozkina
União dos escritores do Século XXI, Rússia
Edição: RUS, Vol. 14. Nº 24
Publicação: Maio de 2023
Recebido em: 09/05/2023
Aceito em: 23/05/2023

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2023.211772>

BERIOZKINA, Liubóv.
Entrevista com Viatchesláv Kupriyánov.

RUS, São Paulo, v. 14, n. 24, pp. 229-254, 2023.



Entrevista com Viatchesláv Kupriyánov¹

Liubóv Beriozkina*

Resumo: Trata-se da tradução de uma entrevista (2022) realizada por Liubóv Beriozkina com o poeta Viatchesláv Kupriyánov (1939) sobre o desenvolvimento do verso livre (*verlibr*) na Rússia, a definição do gênero e a sua recepção no meio literário.

Abstract: The text is a translation of an interview (2022) conducted by Liubov Beriozkina with the poet Viacheslav Kupriyanov (1939) about the development of free verse (*verlibr*) in Russia, the definition of the genre and its reception in the literary context.

Palavras-chave: Poesia russa; Poesia contemporânea; Verso livre, União Soviética
Keywords: Russian poetry; Contemporary poetry; Free verse; Soviet Union

Sobre o autor

* Membro da União dos escritores do Século XXI, da Rússia.

O poeta e escritor Viatchesláv Kupriyánov (1939) nasceu em Novosibirsk, na Sibéria, e mora há muitos anos em Moscou. Conhecido como tradutor – formado na Faculdade de Tradução do Instituto de Línguas Estrangeiras (Moscou) – e como um dos precursores do verso livre (*verlibr*) na Rússia, ao lado dos poetas Vladímir Búritch (1932–1994), Arvo Mest (1937–1997) e Guennádi Alekséiev (1932–1987). Além de literato atuante em seu país, Kupriyánov é autor muito traduzido – tem obras vertidas para o alemão, armênio, búlgaro, cingalês, croata, flamengo, francês, holandês, indiano, inglês, polonês, português, romeno e sérvio – e premiado – Prêmio da Rádio SWR/*Bestenliste*, Prêmio do Ministério de Cultura e Educação da Áustria, Prêmio Internacional Branko Radičević e Prêmio Maiakóvski de Literatura Russa, entre outros.

Liubóv Beriozkina: **Viatchesláv Glébovitch, obrigado por ter concordado em dar uma entrevista para o “Oráculo de Delfos”. Você já é conhecido, por isso nossa conversa de hoje vai se centrar não tanto em sua trajetória pessoal, mas na história do verso livre russo, ao qual você dedicou sua vida. Primeira questão: dê, por favor, sua definição do *verlibr*.**

Viatchesláv Kupriyánov: Eu considero o verso livre, o *verlibr*, um gênero literário “simétrico à poesia em relação à prosa”. É uma definição figurada que destaca a natureza tríplice, a trindade da literatura. Como a prosa, o verso livre não se apoia na contagem de sílabas e na rima. Como a poesia, o verso livre é mais alegórico que narrativo e, em seu interior, pode ocultar uma música. A prosa é um discurso “linear”; a poesia um discurso “curvilíneo”, que faz girar, e, para esse “rotacionar”, esse “giro” do texto, a rima não é necessária. O acadêmico Iú. V. Ro-

1 Publicada originalmente em 17-11-2022, em Поэзия.ру. *Oráculo de Delfos*. <https://poezia.ru/works/171239>

jdiéstvenski disse que o verso livre é um “verbete”, isto é, há um tipo de criação de conceitos dentro do texto, mas de acordo com regras artísticas e associativas. Ele também escreve em seu livro *Teoria da retórica*: “(...) o *verlibr* se situa no centro do sistema de gêneros pelo qual se determinam a prosa e a poesia”.² Historicamente, esse gênero literário pode se basear em textos “canônicos”, sagrados (Salmos), nos quais estão cifrados os códigos morais básicos da cultura. Com o verso livre se relaciona minha “*experiência de combinar palavras por meio de seu sentido*”, frase que se tornou o subtítulo de meu livro *Contradições* (2019).

L.B.: Depois de conhecer sua biografia, pode-se presumir que sua paixão pelo verso livre tenha surgido em seu processo de tradução da poesia da Europa Ocidental. De fato foi assim?

V.K.: Não exatamente. No começo, havia uma ideia vaga de me afastar da monotonia do sistema sílabo-tônico em direção a uma composição musical livre, a um poema-concerto. No entanto, ao lidar com traduções, os exemplos estrangeiros do *verlibr* me ajudaram a criar algo análogo em minha língua nativa. Depois, a observação de meus colegas de ofício, Avro Mets, Vladímir Búritch. Então, a busca de exemplos na poesia nacional de um passado recente, Nikolai Konstantínovitch Rérikh, Velimir Khlébnikov. E, não menos importantes, os versos de preces, os Salmos. Dos alemães, Heinz Kahlau (discípulo de Brecht), que conheci pessoalmente, Hans Magnus Enzensberger, Erich Fried. Dos clássicos, Hölderlin, Rilke. Cada um deles me ensinou alguma coisa. Eu e Heinz Kahlau até compusemos (originalmente em alemão) um *verlibr* em parceria:

мир
поумнел.
Какой дурак
допустил это?

Parece,
o mundo
tomou juízo.
Quem foi o tolo
que deixou?

² ROJDIÉSTVENSKI, 1997, p. 555.

L.B.: Durante a época soviética, você foi obrigado a “abrir uma janela” na literatura nacional, bastante conservadora, para o verso livre. Fale sobre isso mais detalhadamente (das dificuldades que teve que superar, se foi chamado para depor na Lubianka, etc.).

V.K.: Não fui chamado para comparecer à Lubianka,³ nem Búritch, à diferença de Olga Sedakova, que foi convocada, segundo suas memórias, por causa da publicação de um livro na França, mas as queixas contra ela não tinham sentido. E não estavam relacionadas com o *verlibr*. Nossas dificuldades vinham da mentalidade coletiva da comunidade de escritores. No tempo soviético, seria estranho referir-se à literatura eslava religiosa e sagrada que fora adaptada à língua russa. A própria tradição nacional foi silenciada (esquecida!), representada em poucos exemplos.

E havia certa confusão filológica nascida da filosofia da linguagem de Potebniá: A. A. Potebniá considerava a prosa uma “poesia degenerada”, por essa razão excluiu inteiramente do repertório da cultura russa a literatura eslava religiosa. Toda a literatura poética se originou do folclore. E nosso crítico literário de hoje vem armado com uma concepção unilateral da tradição nacional: “Uma língua resiste ao que não lhe é característico; assim, a língua russa, com sua larga tradição secular do verso rimado folclórico, resiste ao *verlibr*, apesar dos esforços convulsivos de seus adeptos (V. Kupriyánov, por exemplo) na poesia contemporânea”.⁴ Mas o folclore não se limita a “versos rimados”! Existem parêmiás, provérbios, ditados, adivinhas, que podem ser rimados ou sem rimas. E contos maravilhosos, ditos cômicos, palavras mágicas. Em todas as línguas, tanto a prosa quanto o *verlibr* remontam a essas formas desprovidas de rimas, além dos cânones escritos (textos sagrados).

E a maioria dos escritores passou a expressar sua opinião no linguajar oficioso de Boris Slútski: não existiam versos livres

³ Lubianka, nome coloquial tanto da sede do KGB como da prisão, situados num prédio na praça Lubianka, em Moscou. (N. da T.)

⁴ GONTCHARÓV, 1999, p. 189.

entre nossos clássicos, quer dizer que eles também não devem existir entre nós! Essa polêmica ocorreu em 1972 no número 2 da *Questões de literatura*. David Samóilov se manifestou em relação ao tema de maneira mais contida – por um lado, ofendeu a mim e a Búritch; por outro, delineou uma perspectiva um tanto favorável (1989):

Поздно учиться играть на скрипке,
Надо учиться писать без рифмы.
С рифмой номер как будто отыгран.
Надо учиться писать верлибром...
Как Крутоямов или как Вздорич,
С рифмою не брататься, а вздорить.
Может, без рифмы и без размера
Станут и мысли иного размера.

É tarde para dedilhar o violino,
É tempo de aprender o verso sem rima.
Com uma rima o número está perdido.
É tempo de aprender o *verlibr*...
Como Krutoiamov ou Vzdoritch,⁵
Com uma rima não se brinca, se luta.
Talvez sem rima e sem medida
Ideias ganhem diferente medida.

Talvez seja a “medida da ideia” que atrapalhe a aceitação do *verlibr*? Ainda hoje, muitos acreditam nas palavras que Púchkin escreveu de passagem: “a poesia (...) precisa ser um tanto tola (...)”.⁶

O livro *Em primeira pessoa*, que eu só consegui publicar quando estava com 42 anos, tinha dois ciclos de poemas em *verlibr*, no início, o primeiro foi censurado, mas a redação o salvou e o chamou de “Caderno nunca visto”, para que minhas

5 Krutoiamov refere-se a Kupriyánov e Vzdoritch (de *vzdorit*, “brigar”) a Búritch. (N. do T.)

6 A frase aparece em uma carta Púchkin de 1826 ao príncipe Piotr Viázemski (1792–1878): “(...) Seus poemas para sua Bela Imaginária (desculpe, para sua Felizarda) são muito inteligentes. A poesia, Deus me perdoe, precisa ser um tanto tola (...)”. (N. da T.)

parábolas, que começavam por “Era uma vez um mundo”, se dirigissem “não a nosso mundo”. Há uma passagem que diz: “Temos a liberdade de consciência, / então agora vamos colocar a consciência / à venda!” – exigiam a substituição da “liberdade de consciência” pela “liberdade de mercado”. A história alcança e ultrapassa a poesia, hoje a “liberdade de mercado” é uma realidade também para nós, embora a venda da consciência não mude muita coisa. O livro *A vida continua* (1982), por fim, foi inteiramente composto em versos livres. Aconteceu um milagre: o editor Guerman Flórov me disse sem rodeios: “Eu não compreendi nada do livro, com posso revisá-lo?”. “Então não revise”, sugeri eu. E ele concordou!

Mas o editor foi também seu primeiro censor. Depois, o livro foi liberado para a impressão pelo espirituoso vice-chefe, Mikhail Tchislóv, que tinha o hábito de cortar ao acaso três ou quatro textos, sem ler o restante, e assim ele fez com meu manuscrito. Quando o livro saiu da gráfica, Guerman Flórov pediu: “Dê um exemplar para mim, vou ler agora mesmo”. Contudo, não apareceu nenhuma resenha de *A vida continua* nas revistas importantes. Talvez, na época, não houvesse a quem escrever sobre o *verlibr*. Dmítri Ilin, um crítico, andou por todas as principais redações de Moscou com uma resenha, mas não a aceitaram em lugar nenhum, destacando o fato de que meu livro anterior, de um ano atrás, tinha tido bastante repercussão e que não se podia mencioná-lo com tanta frequência, pois havia tal ordem. Ilin publicou sua resenha na *Armênia literária*, ali eu era conhecido como tradutor de poetas armênios.

L.B.: É possível dizer que seu trabalho é mais procurado no exterior do que na Rússia?

V.K.: Tenho dez livros de poesia publicados na Rússia e mais de quarenta no exterior. Mas foram traduções de obras que já tinham saído aqui. Há exceções: minha prosa saiu inicialmente em alemão (o romance *O sapato de Empédocles*, a coletânea de contos *No centro secreto*, as miniaturas *Os desenhos de um tapete de bambu*) ou em húngaro (*A lenda da morte de Moscou*). Nos anos 1970, quando o *verlibr* era assimilado

com dificuldade, as traduções superaram os originais, meus poemas saíam antes em letão, polonês ou alemão, pois nessas tradições o verso livre não despertava desconfiança. Em todo caso, o interesse no exterior não passa do reconhecimento de minha relevância na Rússia. Admiro meus tradutores, que, em geral, não eram remunerados. Traduziam e traduzem de boa vontade. Por sinal, hoje em dia um poeta também não recebe nenhuma remuneração, e eu, como aposentado, segundo nossas leis, não tenho direito a um honorário – se isso de repente ocorrer por apenas um mês, pode-se deixar de receber por um ano o acréscimo que faz a aposentadoria atingir o mínimo necessário para a sobrevivência. Assim, o trabalho criativo na Rússia, a partir de certa idade, é uma atitude repreensível ou mesmo criminosa. E você me pergunta sobre a Lubianka.

L.B.: Quais são as perspectivas do *verlibr* em nosso meio poético diante da indiscutível preponderância da versificação sílabo-tônica, em que os versos são puramente silábicos ou tônicos, enquanto aquele é recebido pelo público sem especial entusiasmo?

V.K.: Depende do público. Às vezes, embora nem sempre, “nosso meio poético” recebe o *verlibr* não apenas sem entusiasmo, como também sem compreender o que é bom e o que é ruim. Mas não tenho nada a me queixar do público que vai às minhas leituras. Nem do estrangeiro. Na Alemanha, não vai muita gente, mas os estudantes, que se reúnem por serem obrigados pela escola, em sua maioria reagem bem. Na Rússia, os poetas não costumam ir às escolas, os alunos ficam sobrecarregados com os experimentos do Ministério da Educação e da Ciência, ou seja, lá como essa monstruosidade se chama.

Já na China, nos festivais, as pessoas se reúnem em massa! Mas voltemos ao nosso público. O público “profissional” se habituou e se habitua lentamente ao verso livre. É mais fácil convencer os amadores ingênuos da poesia, não corrompidos pelo meio literário. As perspectivas do *verlibr* não se diferenciam muito das perspectivas da poesia em geral. O *verlibr* já

está completamente adaptado ao cenário poético, mas, hoje em dia, os poetas são segregados em um gueto isolado, para onde seus contemporâneos raramente olham.

L.B.: Muitos criticam os versos livres pela ausência do milagre poético. Alguns acham que o *verlibr* não passa de um texto em prosa disposto numa coluna. O que você diria a eles?

V.K.: O efeito da disseminação da rima é calculado naqueles que estão parados à espera de um milagre. Alguns escrevem realmente prosa em forma de coluna, outros dispõem “versos” em prosa, e os dois casos são graficamente possíveis. O filólogo M. Buzogly escreveu certeira em sua dissertação: “O conteúdo do *verlibr* é o significado ético-filosófico e analítico do texto. No entanto, distingue-se da prosa pela revelação reflexiva e figurada artística de seu conteúdo, o que o aproxima da poesia”. Isto é, não há imagem nem indício de “milagre”. E, por contraste, o “significado analítico” não vai parar no hemisfério esperado do cérebro, e o crítico cai para trás.

Qualquer poema demonstra a si mesmo. Qualquer crítico é interessante em função de suas demonstrações. Os mais lamentáveis são os críticos-poetas convictos de que suas experiências poéticas rimadas são os únicos modelos a serem reproduzidos.

L.B.: Quais são seus critérios de um bom *verlibr*?

V.K.: “E viu Deus que era bom.”⁷ E não se aprofundou nos critérios. Nós não somos deuses. Mas todo autor que publica algo está convencido de que é algo “bom”. Depois, ele conquista um nome, que começa a ganhar credibilidade. Seus poemas são tomados como exemplo. Portanto, toda criação é digna de seu criador. E o *verlibr* não é uma exceção.

Um critério da completude do pensamento é a demonstração figurada de uma verdade não banal. Por vezes, a argúcia, a ironia como procedimento poético.

⁷ Gênesis 1: 10. (N. da T.)

Um bom poema, além de seguir as regras da poética escolhida, deve ser dotado de uma novidade. Deve expressar algo novo, e talvez não compreensível de imediato. Ao mesmo tempo, deve possuir algum grau de inteligibilidade, de clareza artística. Verifica-se que oscila entre o novo e o acessível. Talvez seja aqui que se oculte um milagre. Lembremos a sensação de se estar “no limiar como numa existência dupla” de Tiútchev.⁸ Ou ao menos o simples movimento da ficção (da experiência de imaginar), sob as asas do “sentido figurado” ou da metáfora. Duplicar as coordenadas de um texto em prosa dispondo-o em uma coluna não acrescenta a ele nenhum significado intrínseco.

L.B.: Como o *verlibr* russo se diferencia da prática ocidental do verso livre? Nosso *verlibr* tem seu próprio caminho ou é mais provável que imite exemplos ocidentais e perca suas particularidades?

V.K.: Nós não copiávamos mais os modelos ocidentais; uma fonte evidente para alguns é o haicai japonês, para Avro Mets e, em parte, para Djanguírov, embora o verso livre japonês tenha surgido como um afastamento dessa tradição.

A especificidade do *verlibr* russo consiste em ser escrito na língua russa. E temos nossa própria história. Em cada novo texto, está a língua russa do futuro, que deve ser conservada e multiplicada. As particularidades do *verlibr* russo se destacam justamente em uma tradução, elas podem se tornar fatos de reconhecimento e influência – do contrário, de que adiantaria traduzir para o inglês, digamos, uma imitação russa dos *beatniks* americanos?

No acervo da língua russa (incluindo o *verlibr*), sua fraseologia não coincide com nenhuma outra, seu repertório eslavo religioso de textos se difere do repertório latino ocidental e, finalmente, seus clássicos são próprios. Sem mencionar as peculiaridades da vida russa.

⁸ Versos do poema “Ó minha alma profética” (1855), de Fiódor Tiútchev (1803–1873). (N. da T.)

Lomonóssov transformou o sistema sílabo-tônico alemão em russo, Sumarókov e Púchkin o aprimoraram, só que não seguiram “modelos”, mas fundaram uma poética nacional. Dessa maneira, temos nosso próprio caminho e também a probabilidade de perdê-lo, diante do possível embrutecimento geral da cultura.

L.B.: Você aprecia muito o trabalho de Búritch e Djanguírov. E como se relaciona com o verlibr de Aigui⁹? Qual é o limite entre um aforismo e um verlibr curto? Deve haver música no verlibr?

V.K.: Sim, Djanguírov morreu há pouco tempo. Ele fez muita coisa para promover o *verlibr* russo, com suas próprias minia-turas (era um defensor do minimalismo poético) e antologias – *O quadrado branco* (1998), *O tempo X* (1989) – e, por fim, com a ampla *Antologia do verlibr russo* (1991).

Aigui. Iúri Orlítski dedicou a ele um capítulo separado em sua obra *A novíssima versificação da poesia russa* (2020), no qual ele logo observou que em Aigui não havia *verlibr*, mas um “triunfo do heteromorfismo”. Ou seja, algumas “formas mistas”. Aigui tinha um inquestionável talento poético. Tinha *insights* imagéticos como este: “Garatujas do filho de Deus...”. Mas, com frequência, seu intuito não corresponde a uma expressividade oral, o que leva a certa incompreensão do verso. Isso deu origem à sua tradição não de todo compreendida na prática de hoje. Léon Robel, poeta e tradutor francês, na recomendação de Aigui para o prêmio Nobel, escreveu que ele foi o “único capaz de encontrar a forma-pensamento poética que responde o mais plenamente possível às necessidades essenciais da humanidade (...)”. Essa forma-pensamento foi constituída “na antiga cultura chuvache, na vanguarda russa e na poesia francesa do século XX”. Uma estranha combinação de momentos dificilmente compatíveis. As necessidades essenciais da humanidade são atendidas... pela antiga cultura chuvache! Aigui assegurou a Léon Robel que, se ele não recebesse o Nobel, o povo chuvache iria desaparecer. Essa paixão do poeta é dig-

9 Guennádi Aigui (1934–2005), poeta e tradutor de origem chuvache. Em português, foi traduzido por Boris Schnaiderman e Jerusa Pires Ferreira: *Guenádi Aigui: silêncio e clamor* (2010). (N. da T.)

na de respeito. Deve-se notar que, na própria Chuváchia, Aigui é valorizado também por suas traduções da poesia russa (de Tvardóvski) para a língua chuvache. Como poeta russo, ele é celebrado, em sua terra natal, pelos poetas-aiguistas de origem russa, como eles mesmos se denominam. E, entre eles, há vários bons poetas que escrevem versos livres. Assim, a influência de Aigui na poesia, em geral, é bastante positiva, pois alguém sempre pode se sentir conectado e se livrar de uma solidão cultural. No meu artigo sobre Aigui, basicamente descrevi a campanha dos “aiguistas” internacionais, que mais insistiam em seu “caráter sagrado”, acreditando que ele fosse um xamã de linhagem ancestral, do que mergulhavam em sua poética.

Quanto ao aforismo, ele remonta aos provérbios folclóricos – o aforismo e o *verlibr* têm origens comuns. E há aforismos de todo tipo, os de meu amado Heráclito, que deram origem à filosofia antiga; os de Pascal e sua relação com o livre-pensamento francês; os de Vassíli Rózanov e o ceticismo paradoxal russo. Sem mencionar o humor russo das expressões de Kozmá Prutkóv.¹⁰

Uma vez, o crítico Mikhail Siniélnikov escreveu que na minha obra não há poemas, mas aforismos, ou seja, não são exatamente poemas. Siniávski, crítico polonês, confirmou: “Os poemas de Kupriánov são puramente aforísticos, um pouco no estilo, no passado, de Leopold Staff e, na atualidade, de Tadeusz Rózewicz, porém mais universais, mais cosmogônicos, pode-se dizer”, ou seja, são, ainda assim, poemas. Significa que o *verlibr* também é admissível como uma “cadeia” de aforismos. Aqui a escrita em “coluna” é justificada pela necessidade de enfatizar o choque (a paradoxalidade) de sentidos. Búritch:

Письма
бумажные цветы
на могиле любви

Cartas
flores de papel
no túmulo do amor

¹⁰ Kozmá Prutkóv, autor fictício criado por Aleksei K. Tolstói e os irmãos Aleksei, Vladímir e Aleksándr Jemtchújnikov. Os versos satíricos e os aforismos assinados por Kozmá Prutkóv saíram principalmente na revista *O contemporâneo* nos anos 1850 e 1860. (N. da T.)

Búritch distinguiu seus monósticos/*udeterony*¹¹ de seus versos livres. “Será possível dizer a uma flor que ela é feia?”

Quanto à música, decidir isso cabe aos músicos. Sobre um *verlibr* meu Olga Maguidenko, discípula de Khatchaturian que hoje vive na Alemanha, compôs a “Sinfonia para violino, soprano e duas cadeiras”. O compositor Andrei Zelénski escreveu algo baseado em meus textos. Mas uma suíte incrível foi executada por um grupo chinês em Guangzhou – cantaram em russo e depois em chinês. Não esperava que este *verlibr* se encaixasse tão bem em uma música (pena que a gravação em chinês do Youtube foi perdida):

ЛУНА

Луна
см. на обороте
луна

медаль
см. на обороте
сердце

сердце
см. на обороте
кровь

кровь
см. на обороте
вода

вода
см. на обороте
слезы

¹¹ *Udeteron*, termo de Búritch para definir um texto minimalista que não é prosa nem poesia. (N. da. T.)

слезы
смех
на обороте

жизнь смерть
на обороте
жизнь

не оборачивайся
см.
все сначала

LUA

lua
olhe do avesso
lua

medalha
olhe do avesso
coração

coração
olhe do avesso
sangue

sangue
olhe do avesso
água

água
olhe do avesso
lágrimas

lágrimas
riso
do avesso

vida morte
do avesso
vida

não se vire
olhe
tudo outra vez

L.B.: Seu empenho em popularizar o verso livre é uma tentativa de destacar-se dos literatos nacionais ou é um passo revolucionário com o intuito de enriquecer a literatura russa, ou são as duas coisas?

V.K.: A tentativa de se destacar muitas vezes gera o esquecimento rápido. Por quê? Porque é antes uma tentativa de “infiltrar-se” na literatura. Sobre um “passo revolucionário” diante do “inimigo vigilante”, deixe que os historiadores da literatura julguem isso, mas eu escrevo para o dia de hoje. Meu avô, o professor de literatura Vassili Timoféievitch, escreveu em sua autobiografia, dos anos 1930, que ele fora forçado a deixar sua família, pois ela interferia em suas “atividades revolucionárias”. Em minha infância Pioneira,¹² essa atitude me impressionava, mas, com o tempo, passei a temer qualquer atividade revolucionária. Comecei a confiar mais em minha avó, que, quando eu tinha dez anos, me bateu com uma vassoura por eu ter desrespeitado o retrato do camarada Stálin ao chamá-lo de Ioska.¹³ Atrevo-me a desejar que olhem para meus experimentos poéticos como um jogo prazeroso para mim, mas também contagiante para os outros. Ao mesmo tempo, não como um jogo inócuo. Valorizo (em mim e no leitor) o senso de humor que por vezes transborda de sátira e sarcasmo. O enriquecimento pode estar no fato de o *verlibr* ser capaz de resolver com êxito problemas criativos contemporâneos, que se diferem dos esforços comerciais do folclore musical.

12 Refere-se à Organização de Pioneiros de Toda a União “Vladimir Ilitch Lênin” (*Vssesoiúznaja pioníerskaia organizátzia ímeni V. I. Lénina*), para crianças de 9 a 14 anos. (N. da T.)

13 Diminutivo informal de Ióssif. (N. da T.)

L.B.: Você é editor-chefe da revista *Ponte flutuante*, que ganhou popularidade muito rapidamente. Como sua publicação se diferencia das outras revistas “grossas” existentes? Você tem a intenção de criar uma revista para o *verlibr* russo contemporâneo?

V.K.: Eu sou apenas um dos editores. Procuo publicar bons autores, não importa em que gênero, o principal é ser autêntico em seu gênero. A *Ponte flutuante* se diferencia porque posso exercer influência no conteúdo, o que dificilmente é possível nas demais revistas “grossas”. Não vejo necessidade de uma revista exclusiva para o *verlibr*. Embora eu tenha definido o *verlibr* como um “terceiro gênero”, não vejo sentido em isolá-lo. Sou a favor da união e da completude da literatura e, sem o *verlibr*, a literatura “não está completa”. Antes do *verlibr*, eu escrevia poemas líricos tradicionais e os escrevo ainda hoje. A propósito, os autores de versos livres transitam com tranquilidade para o poema “convencional” e raramente o repreendem, enquanto os poetas “convencionais” volta e meia insistem na posição secundária, marginal do *verlibr*.

L.B.: Na internet, há poucos sites especializados em versos livres e poucos concursos. Na sua opinião, existe preconceito sobre o *verlibr*? Como superá-lo? É preciso lidar com isso ou é uma questão de tempo?

V.K.: Repito, não vale a pena isolá-lo. O preconceito existe e deve ser superado por meio de debates, que continuam nas condições imperfeitas (de pouca elaboração) da educação humanitária contemporânea, é uma tendência mundial a “redução” da pessoa artística, que é substituída pela “criativa”, ou seja, alguém capaz de delinear uma existência confortável na realidade do mercado. Sou a favor de popularizarem o *verlibr* na escola, ideia da qual riu a influente poeta e filóloga Marina Kudímová. Escrevi sobre as origens do *verlibr* nos textos sagrados, o que não significa reivindicar um “caráter sagrado” para o verso livre contemporâneo. Kudímová, por sua vez, acredita na “santidade” herdada pelo sistema sílabo-tônico

rimado russo, pela poesia verdadeiramente popular, em que o leitor russo entende muito bem quem é o “príncipe” (os príncipes rimam!) e quem é o “miserável”. Com essa abordagem clássica não é preciso discutir. A questão do tempo vai ser resolvida por si só com o desaparecimento dos miseráveis.

L.B.: Viatchesláv Glébovitch, além de tradutor profissional e poeta de *verlibr*, você encontra tempo para se dedicar à prosa e à crítica. Como você vê o futuro literário na Rússia? Quais tendências prevalecem entre poetas? A que devemos aspirar e a que devemos recusar?

V.K.: Se a Rússia tiver um futuro, haverá lugar para um futuro literário. A literatura está se espalhando pelas ferramentas, que se multiplicam, de armazenamento e transmissão tanto de ideias com significado como desprovidas de significação. Essas ferramentas tentam de alguma forma se regularizar para reduzir o acesso de *fake news*, de desinformação, como uma tentação perigosa fundamentada na ciência. É preciso introduzir novas formas de censura para proteger o consumidor da informação de mensagens que desorientam e deprimem. Há alguma divergência entre a literatura impressa e a virtual. A impressa ainda é preferível, mas a virtual está cada vez mais aberta e, portanto, não trabalha necessariamente pela cultura. A cultura não é simplesmente um amontoado de piadas da rede.

Há algum tempo, o cientista político Mikhéiev conversou na rádio sobre as tendências poéticas com Serguei Arutiónov, poeta e professor do Instituto Górkí de Literatura, que garantiu que todas as desgraças vêm do “*verlibr* obsceno”. Ao mesmo tempo, na recente coleção “A estante de livros de Vadim Levental” (2019) apareceu um título apresentado pela editora como uma “revelação”: “Você tem em mãos uma antologia que reúne poetas que, pela primeira vez, dão um caráter nacional ao *verlibr*. Diante de nós está o início de uma nova e poderosa tradição na literatura russa...”. Pelo visto, o “caráter nacional” é indicado em uma nota de rodapé: “(...) contém linguagem obs-

cena". Mas foi esse todo o gasto em propaganda, não basta publicar, é preciso convencer o leitor, da forma mais abrangente possível, de que a leitura se tornará prazerosa por meio de algum esforço mental e emocional. Não deixa de ser curioso o empenho da editora em começar uma "verdadeira tradição" com seus novos autores. Alguém também escreveu que agora Búritch é considerado "anacrônico". Ou seja, há um desejo de existir na literatura através do esquecimento dos predecessores. Búritch, aliás, está sendo publicado com sucesso no exterior, assim como Mets e Guennádi Alekséiev.

A que devemos aspirar? A mentir menos. Distinguir o autêntico do não autêntico. Não ludibriar na crítica. Amar no leitor o ser humano do futuro. Não sou um poeta do *verlibri*, sou antes um antropólogo amador (do ser humano). Eu me preocupo com o fenômeno do ser humano na terra e com o princípio antrópico no universo.

L.B.: Seu conhecido verso livre "Aula de canto" foi traduzido para diversas línguas. É uma espécie de evangelho que você deseja transmitir para todos os povos?

V.K.:

УРОК ПЕНИЯ

Человек
изобрел клетку
прежде
чем крылья

В клетках
поют крылатые
о свободе
полета

Перед клетками
поют бескрылые
о справедливости
клеток

AULA DE CANTO

O homem
inventou a gaiola
antes
de inventar as asas

Nas gaiolas
cantam as aves
a liberdade
do voo

Frente às gaiolas
cantam os implumes
o direito
às grades

1 KUPRIYÁNOV, 2016, p. 31. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini.

Eu me animei com uma experiência feita em um site internacional em que os autores, além dos originais, apresentaram traduções para diversas línguas.¹⁴ No caso desse meu poema, são 73 idiomas, mas alguns não foram incluídos, não constavam na memória deste site alemão – são sobretudo línguas de povos da Rússia, kómi, yukaghir, shor, even, entre outras. Eu conheci muitos poetas em festivais internacionais, da Europa à Índia, China e América do Sul. Nós lemos juntos e depois surgiram as traduções, a maioria feita do original, algumas do inglês ou do espanhol, mas bastante precisas. Eu não vou transmitir esse texto, que atende especialmente aos meus critérios de *verlibr*, a todos os povos, mas vou tentar publicar um livro com 100 traduções dele assim que as reunir. Dessa maneira, surgem alguns escólios. Por exemplo, *spravedlivost* [justiça], em russo, está relacionado com *pravda* [verdade] e *právednost* [retidão], enquanto o *justice* inglês com justiça, lei. Algumas línguas da Rússia estão desaparecendo, então queria chamar a atenção para elas. Na língua shor dos caçadores, não existe o conceito de “gaiola”, que é traduzido como “armadilha” ou “cilada”. Na língua dos khantys, “alados” é traduzido como “espíritos”. Em algumas línguas – turcas, caucasianas –, esse texto foi traduzido com rimas! Você nunca sabe o que vai encontrar ao olhar mais de perto.

L.B.: Você escreve de maneira particularmente contida e “fechada”. Quem e o que a rima atrapalha? Que possibilidades se abrem com sua ausência?

V.K.: Vladímir Búritch escreveu de forma convincente sobre as falhas da rima, que, supostamente, desfigura o sentido original do autor. Não quero lembrar o ditado sobre o que atrapalha um mau dançarino.¹⁵ A rima não me atrapalha. Eu escrevo em rima quando se deve escrever em rima. A ausência

¹⁴ Disponível em: <<https://www.lyrikline.org/ru/stihotvoreniya/urok-peniya-10635>>. Acesso em: 2 mai.23.

¹⁵ Trata-se literalmente de “Até o ovo atrapalha um mau dançarino” (sobre ovos era feita uma dança de Páscoa), expressão de significado semelhante a “um mau trabalhador sempre culpa suas ferramentas”. (N. da T.)

da rima em si não abre nenhuma possibilidade. A orientação do *verlibr* é apenas diferente, outra nuvem de inspiração; há poetas que usam rimas em seus versos livres – quem desaprovava? –, um poema heteromórfico, como nos mostrou o professor Iúri Orlítski. Aqui está, provavelmente, meu primeiro não de todo *verlibr*, datado de 1961:

Ах, этот глобус,
мой маленький!
Ах, как он вел себя,
Когда его вели
На расстрел:
Он пел!
И при том
Он взял
И почесал
Свою лысину,
Свой полюс
Северный!
И сразу полетели
Во все концы
Льдинки-снежинки...
И сразу закричали
все:
– Ага, мы говорили,
Что все равно
Он закатил бы нам
Еще одно
Очередное
Оледененье!

Ah, meu globo,
meu pequeno!
Ah, como se conduziu
Quando o conduziram
Para o fuzilamento:
Ele cantou!
Além disso
Ele pegou
E coçou
Seu crânio calvo,
Seu polo
Norte!
E num instante voou
Para todos os extremos
Neve-gelo...
E num instante gritamos todos:
– Ahá, nós falamos,
Que tanto faz
Ele nos traria
Mais uma
Habitual
Era glacial!

L.B.: O que você acha da tendência de omitir sinais de pontuação no poema, principalmente no *verlibr*? Qual é o motivo disso e qual é a vantagem destes textos sobre os tradicionais? É possível considerar isso uma mistificação, um truque?

V.K.: Às vezes vejo uma quebra de linha (pausa) como pontuação suficiente. Mas, no meio da linha, é melhor seguir a pontuação se não pretende confundir deliberadamente o lei-

tor. Nem sempre o verso é “pontuado” no ponto em que a vírgula é colocada. Mas isso já é um “truque”.

L.B.: Vamos pegar uma pequena passagem do conto “Os ceifadores”, de I. Búnin, e escrevê-lo em uma coluna:

V.K.:

Прелесть ее была в откликах,
в звучности березового леса.
Прелесть ее была в том, что никак
не была она сама по себе:
она была связана со всем, что видели,
чувствовали и мы, и они,
эти рязанские косцы.

Прелесть была в том
несознаваемом,
но кровном родстве,
которое было между ими и нами –
и между ими, нами и
этим хлебородным полем, что окружало нас,
этим полевым воздухом, которым дышали
и они, и мы с детства,
этим предвечерним временем,
этими облаками на уже розовеющем западе,
этим свежим, молодым лесом,
полным медвяных трав по пояс,
диких несметных цветов и ягод,
которые они поминутно срывали и ели,
и этой большой дорогой, ее простором
и заповедной далью.

Прелесть была в том, что все мы
были дети своей родины и были все вместе
и всем нам было хорошо,
спокойно и любовно

без ясного понимания своих чувств,
ибо их и не надо,
не должно понимать,
когда они есть.

И еще в том была
(уже совсем не сознаваемая нами тогда) прелесть,
что эта родина, этот наш общий дом была –
Россия, и что только ее душа
могла петь так, как пели косцы
в этом откликающемся на каждый их вздох
березовом лесу.

O encanto dela estava nos ecos,
no soar da floresta de bétulas.
O encanto dela estava no fato de nada
ser em si mesma:
ela estava ligada a tudo que víamos
e sentíamos, nós e eles,
os ceifadores de Riazán.

O encanto estava
no irrefletido
elo de sangue
que havia entre nós e eles –
entre nós, eles e
esse campo de cereais que nos rodeava,
esse ar do campo que respirávamos,
desde a infância, nós e eles,
esse cair da tarde,
essas nuvens no oeste já rosado,
essa floresta jovem e fresca,
cheia de ervas perfumadas até a cintura,
de inumeráveis flores e frutos silvestres,
que eles colhiam e comiam a cada instante,
e esse imenso caminho, sua vastidão

e lonjura intocada.

O encanto estava no fato de todos nós
sermos filhos de nossa terra e de estarmos todos juntos
e todos bem,
com sossego e amor,
sem bem entender os sentimentos,
pois não se precisa,
não se deve entendê-los
quando eles existem.

E também havia
o encanto (então completamente ignorado por nós)
de essa terra, essa nossa casa comum,
ser a Rússia, e de apenas seu âmago
poder cantar como cantavam os ceifadores,
a cada suspiro, nessa sonante
floresta de bétulas.

L.B.: Resultou disso um *verlibr*? Se sim, qual é a diferença entre ele e a prosa? Se não, por que motivo?

V.K.: O autor não concebeu essa passagem lírica como um *verlibr*. O primeiro passo para o *verlibr* é a nossa divisão de versos e estrofes de acordo com a entonação. Também se aproxima do *verlibr* o procedimento do autor de “rotacionar” a palavra “encanto”, que é reduzida à imagem-conceito da pátria, da Rússia, ao seu âmago cantante. Este procedimento revela que o *verlibr* pode ser perfeitamente encontrado na prosa quando o escritor tem como intento a poesia. Mas é absolutamente desnecessário escrever esse texto em forma de coluna, pois a alternância de pausas permanece a da prosa e não acrescenta sentido poético, que já é suficiente no registro do autor. Ou seja, é possível dizer que um texto em prosa é (em tal ponto) poesia. Mas só é possível dizer que um *verlibr* ruim é prosa no sentido de ela não ser boa o suficiente. A justificação da pausa, ou seja, dos limites da linha, é muito importante. Eis

a PAUSA NO VERSO LIVRE.

Что бы не говорилось, но главное
Происходит уже не в речи
А в паузе –
В паузе поэт переводит дыхание
В паузе у читателя должно перехватить дыхание
Иначе напрасно движение речи поэта
И недаром сказал о соловье Соколов Владимир –
«Как удивительно в паузах
Воздух поет за него» -
Так за поэта
В паузе думает воздух

Пусть в поэзии что-то не ладится
Но черновик всегда можно поправить
Неверно заполненная пауза непоправима
Послушайте как ее заполняют смехом
Чужим смехом записанным на диктофон
И запускают в глупой телепрограмме
Чтобы вы знали где надо смеяться
И вот вы смеетесь как только услышите паузу
А времени думать и понимать не остается
Ибо думать человеку затруднительно
Но если вам сказать об этом
А на забытого вами академика Павлова

Но я-то хотел сказать всего лишь
О паузе в свободном стихе
Который возможно стихом не является
Если в паузе вам не о чем подумать
И в этом может быть виноват
Или сам поэт или академик Павлов
Или собака Павлова если она зарыта
Где-то между первым и последним словом

Que importa o que se diga, o principal
Não acontece na fala
Mas na pausa —
Na pausa o poeta toma fôlego
Na pausa o leitor deve perder o fôlego
Ou em vão é o ímpeto da voz do poeta
E não foi em vão o dizer de Vladímir Sokolóv sobre o rouxinol
—

“Como é magnífico que nas pausas
O ar cante a ele” —
Assim ao poeta
O ar na pausa pondera

Deixe um tropeço na poesia
O rascunho sempre se pode reparar
Mal preenchida uma pausa é irreparável
Ouça-a encher-se de risos
O riso de um estranho no gravador
E vão a um teleprograma idiota
Para que você saiba onde rir
E você ri ao ouvir a pausa
Sem tempo para pensar e entender
Porque pensar é embaraçoso ao homem
Mas se lhe falam isso
Não é consigo que você se ofende
Mas com o acadêmico Pávlov de quem se esqueceu

E eu que queria falar
Da pausa no verso livre
Que pode não virar verso
Se a pausa não faz você pensar
E a culpa é quem sabe
Do próprio poeta ou do acadêmico Pávlov
Ou da cachorra do Pávlov enterrada
Num canto entre a primeira e a última palavra

[Poema de Viatchesláv Kupriyánov.]

L.B.: Você tem um poema do qual se pode depreender que alguém que encontrou o sentido da vida torna-se sem falta uma vítima da multidão, que destrói tudo que lhe é incompreensível ou estranho, aí, no fim, as pessoas abandonaram a busca por esse sentido e preferiram viver como as árvores, os pássaros e os ursos. Como você lida com o sentido da vida e ele estaria escondido em seus poemas?

V.K.: Você só pode esconder algo nos poemas se tem a esperança de que alguém o encontre. Às vezes dizem que a poesia é o sentido da vida dos poetas. É como uma cobra mordendo o próprio rabo. Em seus cadernos de anotações, Búritch afirmou que a vida não tem um sentido, mas um propósito. Simplificou a vida. Talvez eu esteja me excedendo no uso do termo “sentido”. Em um texto meu em prosa (na novela *Salto em queda livre*, na passagem da “tortura”), fala-se do sentido: “(...) os dois que restaram trocaram olhares de cumplicidade e depois se dirigiram a ele, mas não ao mesmo tempo, e o mais jovem agarrou-o pela atadura enrolada no peito e começou a sacudir violentamente seu corpo indefeso, tentando bater sua nuca na mesa. – Responda quando perguntam algo – gritou sem fôlego, mas ainda batendo a cabeça dele na mesa: – Responda! Mas era embaraçoso responder naquela posição e também a pergunta em si não tinha sido formulada, e o mais velho, entendendo primeiro, afastou o mais novo pelo ombro, tirou a faixa da boca do infeliz, deixou que ele voltasse a si e, já mais calmo, perguntou: – Responda quando perguntam: para que você vive? Qual é o sentido da vida? (...)”. Sobre coisas sérias é preciso escrever com ironia, ou podem tomá-lo por um esquisito, na melhor das hipóteses. Algumas vezes, se o poema incorpora algum sentido, mesmo que não leve ao “sentido da vida”, é o bastante. Uma oração sobre o “sentido” aparece no Salmo 118 (19): “Um forasteiro eu sou na terra, não me esconde Teus mandamentos”, ou na reprodução russa: “Sou um andari-lho na terra; não esconda de mim Seus mandamentos”.

L.B.: Faz 15 anos que você administra uma página na Poezia.ru. Quais as suas impressões sobre o portal?

V.K.: Valorizo o portal pela possibilidade de conservar o texto e de disponibilizá-lo aos curiosos. O Poezia.ru é mais do que um portal intelectual, tem um sistema sensato de seleção de autores. É possível ter uma troca produtiva de opiniões, principalmente entre tradutores, sempre fico feliz em conversar com o germanista Viatchesláv Marinin. É curioso o fato de os tradutores aqui se interessarem principalmente pelos clássicos universais – raramente notam e traduzem autores contemporâneos.

L.B.: E, finalmente, pergunto nas palavras de Friedrich Hölderlin: “Para que poetas em tempo de escassez?”

V.K.: Eu responderia: por que tempo de escassez quando ainda existe a poesia?

Referências bibliográficas

GONTCHARÓV, B. *Linguagem poética (Stikhotvórnaia rietch)*. Moscou: IMLI, 1999.

AIGUI, G. *Guenádi Aigui: silêncio e clamor*. Organização e tradução de Boris Schnaiderman e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Perspectiva, 2010.

KUPRIYÁNOV, V. *Luminescência: antologia poética*. Organização e tradução de Aurora Fornoni Bernardini. Apresentação de Daniela Mountian. São Paulo: Kalinka, 2016.

ROJDIÉSTVENSKI, Iú. *Teoria da Retórica (Teoria ritórikí)*. Moscou: Dobrosviet, 1997.

Tradução de Daniela Mountian^{16*}

^{16*} Universidade de São Paulo. Pós-doutorado pelo Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada (FFLCH/USP), com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP, processo 2017/24139-9). Editora.. <http://lattes.cnpq.br/7976832995103458>; <https://orcid.org/0000-0001-6313-6050>; editora@kalinka.com.br



REVISTA DE LITERATURA E CULTURA RUSSA

A vida como texto: Lotman numa casca de noz

Life as text: Lotman in a nutshell

Autor: Igor Pilshchikov
University of California, Los Angeles, California, Estados Unidos
Edição: RUS Vol. 14. Nº 24
Publicação: Maio de 2023
Recebido em: 22/02/2023
Aceito em: 27/04/2023

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2023.208444>

Igor Pilshchikov.
A vida como texto: Lotman numa casca de noz.
RUS, São Paulo, v. 14, n. 24, pp. 256-290, 2023.



A vida como texto: Lotman numa casca de noz¹

Igor Pishchikov*

Resumo: Este artigo fornece uma visão geral da biografia intelectual de Lúri Lotman. Ele aborda suas contribuições como historiador da literatura russa e teórico literário, fundador da Escola de Semiótica Tártu-Moscou, estudioso da vida e da obra de Púchkin, teórico da biografia literária, semiótico, teórico cultural e iluminista.

Abstract: This paper provides an overview of the intellectual biography of Yuri Lotman. It addresses his contributions as a literary historian and theorist, founder of the Tartu-Moscow School of Semiotics, a scholar of Pushkin's life and work, literary biography theorist, semiotician, cultural theorist, and Kulturträger.

Palavras-chave: Lotman; Biografia intelectual; História literária russa; Teoria literária; Estruturalismo; Semiótica cultural

Keywords: Lotman; Intellectual biography; Russian literary history; Literary theory; Structuralism; Cultural semiotics

Anos iniciais

* Professor e Chefe do Department of Slavic, East European and Eurasian Languages and Cultures, University of California, Los Angeles (UCLA), USA; e professor pesquisador do Humanitaarteaduste instituut, Tallinna Ülikool, Eesti. <https://orcid.org/0000-0003-0153-6598>; pilshch@tlu.ee

Iúri Lotman nasceu em 1922 em Petrogrado. Ele decidiu seguir a carreira dos estudos literários por influência de sua irmã mais velha, Lídia (1917–2011) – que estudou na Universidade de Leningrado de 1934 a 1939 e mais tarde começou a trabalhar na Casa de Púchkin (no Instituto de Literatura Russa), onde acabou permanecendo por toda a vida –, e de seus colegas de universidade. Em 1939, ele entrou para a Universidade de Leningrado, onde começou a estudar folclore no seminário de Vladimir Propp e a frequentar as aulas de Grigóri Gukóvski sobre literatura russa do século 18. Em 1940, Lotman foi convocado pelo exército e serviu durante toda a guerra como sinaleiro de artilharia, terminando seu percurso como oficial em Berlim com duas ordens militares e seis medalhas.² Em 1946, ele retomou seus estudos universitários, frequentando desta vez as aulas de Víktor Jirmúnski, Bóris Tomachévski, Bóris Eikhenbaum e outros proeminentes professores da geração pré-guerra. Paralelamente a isso, ele escrevia sua tese de graduação sob a supervisão de Nikolai Mordóvchenko, veio a se graduar em meio a uma campanha antissemita que impediu que um brilhante calouro e um recém

1 Este trabalho recebeu o apoio do Eesti Teadusagentuur (grant nr PRG319). Uma versão resumida dele foi publicada em russo como “Zhizn’ kak tekst: chto sdelał Lotman”, na plataforma Polka.academy, no dia do centenário de Lotman (28 de fevereiro de 2022). URL: <https://polka.academy/materials/845>

2 Ver M. LOTMAN, 2022b.

soldado da linha de frente continuasse seus estudos de pós-graduação e encontrasse emprego em Leningrado. Ele teve que partir; foi assim que Lotman foi parar em Tártu, a principal cidade universitária da Estônia e da região do Báltico como um todo. Algum tempo depois, Lotman chefiou o Departamento de Literatura Russa na Universidade de Tártu,³ onde nos anos finais de sua vida fundou o Departamento de Semiótica.

Lotman como historiador da literatura

Lotman começou sua carreira acadêmica como historiador das ideias sociais. Um ano e meio após a graduação, defendeu sua tese de doutorado em Letras sobre as posições socio-políticas e estéticas de dois escritores do final do século 18 e do início do 19 bem diferentes entre si: o radical crítico social Aleksandr Radíshchev e o iluminista conservador Nikolai Karamzin.⁴ Lotman estava interessado na relação entre estética e ética bem como nas visões políticas daqueles que, à época, eram chamados de representantes da “nobreza revolucionária” e em seus oponentes. O começo do “longo século 19” na história da literatura russa (1789–1825) foi marcado pela transição do período Karamzin para o período Púchkin e, na história do pensamento antimonarquista russo, pela evolução dos Radíshchev para os Dezembristas.⁵ Do ponto de vista da crítica literária russa tradicional, a primeira mudança foi mais importante; na visão da ciência social soviética oficial, a segunda. Mas, na realidade, os dois processos ocorreram simultaneamente, e este fato exigiu um exame teórico sério. Contrariamente ao que postula a teoria marxista ortodoxa, a transição do período Karamzin para o período Púchkin não foi um reflexo direto da transição de Radíshchev para os dezembristas. Além disso a passagem também não foi nada simples.

3 Ver KISSELIÓVA, 2003b.

4 Capítulos II.2 (“O conteúdo ideológico de *Jornada de São Petersburgo a Moscou*, de Radíshchev”) e IV (“Radíshchev nos primeiros anos do século 19”) foram publicados postumamente, ver I. LOTMAN, 2000, p. 387–424).

5 Participantes da revolta anti-autocrática em dezembro de 1825.

A reconstrução da lógica histórica dessa transição levou Lotman a estudar a “Sociedade Literária Amiga” (Дружеское литературное общество), que funcionou durante 1801 em Moscou. Numa monografia dedicada a um de seus participantes, o futuro professor da Universidade de Tártu (à época chamada Dorpat) Andrei Kaisarov, Lotman mostrou como uma associação efêmera e aparentemente marginal convergiu, como se esse fosse seu objetivo, para o que ele chamou de “três tendências líderes da literatura pré-Púchkin”:⁶ Romantismo (Vasili Jukóvski), Iluminismo tardio (Aleksi Merzliakóv, e em parte Aleksandr Voiéikov) e Pré-decembristas (Kaisarov e Andrei Turguêniev, o precocemente falecido irmão mais velho de Aleksandr Turguêniev e Nikolai Turguêniev.) Todos esses nomes são bem conhecidos dos estudiosos da biografia de Aleksandr Púchkin e da história dos Dezembristas. O papel da “Sociedade Literária Amiga” na história cultural russa (uma consolidação de curto prazo de líderes literários e de forças intelectuais que tiveram um impacto significativo no desenvolvimento cultural subsequente) revelou-se semilar ao papel que desempenharia uma década e meia mais tarde a Sociedade Literária “Arzámas” (a sociedade de jovens Karamzinistas fundada por Jukóvski que, de acordo com Iúri Tyniánov, foi o fator principal para a formação do jovem Púchkin no final dos anos de 1810).⁷

Lotman não estava interessado na ideologia ou nos estudos literários enquanto tais, mas em suas relações. Essa abordagem foi incluída nos comentários e nos prefácios nos volumes exemplarmente editados da série de livros da coleção Biblioteca do Poeta (Библиотека поэта): *Poemas*, de Merzliakóv (1958), a antologia *Poetas do início do século 19* (série Biblioteca do Poeta, em formato de bolso, de 1961), *Poemas completos*, de Karamzin; e a antologia *Poetas dos anos 1790 a 1810* (de 1971, coeditado com Mark Altchúller). Entre os textos recuperados e postos em ativa circulação cultural nessa última edição, encontramos obras-primas esquecidas como

6 I. LOTMAN, 1958, p. 25.

7 I. TYNIÁNOV, 1929.

“Elegia”, de Andrei Turguêniev (“Угрюмой Осени мертвящая рука...”, 1802), o épico satírico de Aleksandr Púchkin “Um vizinho perigoso” (“Опасный сосед”, de 1811; Vasili Púchkin era tio de Aleksandr Púchkin), a sátira literária perversamente espirituosa de Voiéikov “O hospício” (“Дом сумасшедших”, 1814-1830), assim como as elegias e sátiras de Mikhail Milonov e poemas de autores que Tyniánov descreveu como os “arcaístas” (os principais rivais dos Karamzinistas).

Lotman como teórico literário

Em 1964, Lotman publicou *Palestras sobre poética estrutural*,⁸ que foi imediatamente percebido como sendo um manifesto do estruturalismo literário “soviético”⁹ com base no pressuposto de que os elementos linguísticos e, por analogia, os elementos da estrutura artística são determinados não por suas propriedades substantivas, mas por suas relações e por suas funções no sistema como um todo. Daí a dialética da similaridade e da diferença: “quanto mais elementos de semelhança, ... mais peso estrutural é dado aos elementos da diferença”. O conceito de similaridade em arte é dialeticamente complexo, ele é composto de similaridade e de dissimilaridade; semelhança inclui contraste”. Um exemplo disso é a versificação, cuja estrutura inclui a ambos: “a repetição cíclica de elementos diferentes em posições idênticas com o objetivo de igualar o desigual ou revelar a similaridade na diferença” (padrão métrico) e “a repetição do idêntico com o objetivo de revelar o caráter ilusório dessa identidade, de estabelecer as diferenças na similaridade” (o ritmo real).¹⁰

8 I. LOTMAN, 1964.

9 Uso aspas aqui porque a Escola Semiótica de Moscou (que logo se tornaria Escola de Semiótica Tártu-Moscou) nunca foi totalmente aceita pelas autoridades acadêmicas oficiais e permaneceu como um movimento semioficial (embora não proibida completamente) das humanidades na URSS.

10 I. LOTMAN, 1964, p. 21, 23, 67. No original russo: “Чем больше элементов сходства ..., тем ... бóльшую структурную весомость получают элементы различия” (21). “Понятие сходства в искусстве диалектически-сложно, составлено из сходства и несходства; уподобление включает в себя и противопоставление” (23). “Ритмичность стиха – цикличное повторение разных элементов в одинаковых позициях с тем, чтобы

O texto não é autônomo, mas sim um elemento de um sistema mais complexo: uma obra de arte “consiste de um texto (um sistema de relações intratextuais)” e de “relações extratextuais”, i.e. da relação do texto com uma realidade extratextual e com outros textos, assim como com normas literárias e tradições que compõem a expectativa do leitor.¹¹ Portanto, para a estrutura do texto, não apenas as particularidades que o texto tem são significantes, mas também as que ele não tem (Lotman chama essa ausência de “processo-menos”, минус-прием). A ausência de rima na poesia greco-romana clássica (onde ainda não havia rima) ou na cultura do *vers libre* (onde a rima não é mais usada) não é um elemento artisticamente significante, mas sua ausência em “Mais uma vez visitei...” (“Вновь я посетил...”, 1835), de Púchkin, criado contra os preceitos da tradição poética de Vasili Jukóvski e Konstantin Bátiuchkov – preceitos esses que aceitavam o verso branco (sem rima) apenas em uma variedade de gêneros estritamente definidos (em primeiro lugar aqueles que estavam diretamente ligados à antiguidade clássica, mas não a todos eles) – quebra a expectativa do leitor e atinge seu “prosaísmo” deliberado. Por sua analogia com o processo-menos, Lotman chama esse procedimento de rima-menos (минус-рифма).¹²

Nos dois livros seguintes, Lotman discute o mesmo conjunto de ideias, refinando e adaptando-as a novos propósitos. Em *A estrutura do texto artístico* (1970), os fundamentos da estética estruturalista são reforçados por elementos originários da teoria da informação.¹³ Em *A análise do texto poético* (1972),¹⁴ uma

приравнять неравное и раскрыть сходство в различном, или повторение одинакового с тем, чтобы раскрыть мнимый характер этой одинаковости, установить отличие в сходном” (68). A última definição está reproduzida em I. LOTMAN, 1972, p. 45. Ver M. LOTMAN, 1998.

11 I. LOTMAN, 1964, p. 165. No original russo: “Реальная плоть художественного произведения состоит из текста (системы внутритекстовых отношений) в его отношении к внетекстовой реальности – действительности, литературным нормам, традиции, представлениям”.

12 LOTMAN, 1964, p. 44, 51–52; 1970b, p. 121–122 (em português: LOTMAN, 1978a, p. 165); 1972, p. 24.

13 LOTMAN, 1970b.

14 LOTMAN, 1972.

descrição concisa dos objetivos e métodos de uma análise estrutural do verso¹⁵ é seguida de exemplos de análises específicas de poemas de Bátiuchkov, Púchkin, Liérmontov, Tiútchev, Niekrasov, Alekséi K. Tolstói, Blok, Tsvetáieva, Maiakóvski e Zabolotski.

Para Lotman, o principal vício da crítica literária tradicional é a incapacidade de compreender dialeticamente a relação entre forma e conteúdo. Os estudiosos de literatura estudam as “ideias” do escritor separadas de sua obra. Mas qual a razão de se ler um extenso romance ou um longo poema narrativo se as ideias contidas neles podem ser sumarizadas em duas páginas de um livro didático? Lotman gostava de citar uma carta de Lev Tolstói a Nikolai Strakhov datada de 23 de abril de 1876 sobre o seu romance *Anna Karenina*: é impossível recontar ou resumir o romance adequadamente; para fazer isso você teria que escrevê-lo de novo com as mesmas palavras. O “labirinto de inumeráveis ligações”, entre os elementos do texto, que, de acordo com Tolstói, constituem a “essência da arte”, é a estrutura artística.¹⁶

Entre 1963 e 1967, uma discussão sobre o estruturalismo nos estudos literários se desenrolou nas páginas da revista *Vopróssy literatury* (Questões de literatura), a qual culminou no artigo de Lotman “Os estudos literários devem ser uma ciência” (o título foi dado pelos editores da revista, mas descreve corretamente a mensagem do artigo). Lotman se opõe com rigor acadêmico (“cientificidade”) ao dogmatismo oficial e à crítica literária impressionista e define como deve ser “o novo estudioso de literatura”: ele/ela “deve combinar um amplo domínio de evidências empíricas reunidas de forma autossuficiente com as habilidades de pensamento dedutivo relativos às ciências exatas”; “preferencialmente”, ele/ela “deve

15 O livro inclui seção como: “A língua como material da literatura”, “Poesia e prosa”, “O ritmo como base estrutural do verso”, “Ritmo e metro”, “O problema da rima”, “Repetições no nível fonético”, “O nível morfológico e elementos gramaticais”, “O nível lexical do verso”, “O conceito de paralelismo”, “O problema da trama poética”, “A palavra de outrem’ no texto poético”, “O texto como um todo. A composição do poema” etc.

16 LOTMAN, 1964, p. 63; 1970b, p. 18 (em português: LOTMAN, 1978a, p. 39–40); 1972, p. 36–37.

combinar um crítico literário, um linguista e um matemático” numa única pessoa.¹⁷ Hoje, na era digital, essa declaração é mais relevante do que nunca.

Lotman como organizador da Escola Semiótica Tártu-Moscou

Em 1962, o linguista moscovita Viachesláv Ivánov e Vladímir Toporóv organizaram o Simpósio Moscovita sobre a Análise Estrutural de Sistemas de Signos. Esse evento é geralmente considerado como o nascimento simbólico da semiótica “soviética”. O simpósio buscou desenvolver de forma consistente uma abordagem semiótica unificada para diferentes disciplinas no âmbito das humanidades. Para os marxistas ortodoxos de então, o simpósio foi tão despojado e incomum em seus métodos que o establishment acadêmico em Moscou reagiu com severidade imprevista. A pesquisa semiótica foi perseguida e amplamente suprimida, devido a isso os encontros regulares dos semioticistas foram transferidos para a Estônia.

Lotman e Ivánov se conheceram em 1963.¹⁸ Em 1964, Lotman publicou seu primeiro livro importante de teoria literária, o anteriormente mencionado *Palestras sobre poética estrutural*. Esse volume constituiu o primeiro número do periódico da Universidade de Tártu *Trudy po znakovym sistemam* (*Trabalhos sobre sistemas de signos*; atualmente chamado *Sign Systems Studies*), hoje considerada a revista de semiótica mais antiga do mundo.¹⁹ De 1964 em diante, Ivánov, Toporóv e vários outros semioticistas de Moscou tornaram-se participantes regulares da atualmente celebrada Escola Semiótica de Verão que ocorre periodicamente em Kääriku próximo a

17 LOTMAN, 1967a, p. 100. No original russo: “Литературовед нового типа – это исследователь, которому необходимо соединить широкое владение самостоятельно добытым эмпирическим материалом с навыками дедуктивного мышления, вырабатываемого точными науками. Он должен ... – в идеале – совместить в себе литературоведа, лингвиста и математика”. Ver PILSHCHIKOV, POSIELIÁGUIN, TRUNIN, 2018.

18 IVÁNOV, 1995, p. 173.

19 A revista teve início como uma série interna no âmbito da *Acta universitatis tartuensis* e tornou-se uma revista internacional independente em 1998.

Tártu.²⁰ Ivánov se juntou ao corpo editorial da *Trudy po znakovym sistemam*, formou-se então uma associação semi-oficial, a qual viria a ser conhecida como Escola de Semiótica Tártu-Moscú ou Escola de Semiótica Moscú-Tártu.

A Escola teve uma existência precária às margens das pesquisas oficiais em humanidades, embora seus representantes estivessem entre as mentes mais brilhantes do período. Os integrantes da Escola estavam separados no espaço, mas unidos pelos mesmos ideais, eles se encontravam, se correspondiam e publicavam seus trabalhos na revista *Trudy po znakovym sistemam* e em outras edições de Tártu.²¹ Esses estudiosos não tinham apenas filiações culturais e linguísticas diferentes; eles também vinham de comunidades acadêmicas distintas. A Escola não foi uma instituição homogênea, mas uma associação transdisciplinar e transinstitucional, também conhecida como “uma faculdade invisível”, como Igor Chernóv e Peeter Torop sugeriram,²² usando a expressão “*invisible college*” introduzida por Diana Crane.²³ O consenso geral foi que o segmento de Tártu fosse liderado por Lotman, enquanto o de Moscú ficaria a cargo de Ivánov and Toporóv.²⁴

Lotman, o puchkinista

Depois que Lotman obteve o grau de livre-docente em Letras por sua tese “Formas de Desenvolvimento da Literatura Russa do Período Pré-Dezembrista” (Пути развития русской

20 Os encontros da Escola de Verão aconteceram em Kääriku em 1964, 1966, 1968 e 1970 (ver VOLKOVA AMÉRICO 2015). A próxima escola seria realizada em Yerevan, Armênia, em 1972 ou em Kääriku, em 1973, mas foi cancelada e apenas uma *Coletânea de Ensaios sobre Sistemas Modelizantes secundários* foi publicada (Сборник статей по вторичным моделирующим системам, Tartu, 1973). No inverno de 1974, o Simpósio de Toda a União Soviética para o Estudo dos Sistemas Modelizantes Secundários ocorreu em Tártu. Todos esses encontros foram seguidos das publicações dos *Sinópses* (Тезисы) ou *Materiais* (Материалы). A próxima e última Escola de Verão do período soviético ocorreu em Kääriku em 1986.

21 Ver NIEKLIÍÚDOV, 1998.

22 CHERNOV, 1988, p. 8; TOROP, 1992, p. 14–15 (em português em: MACHADO, 2003, p. 92).

23 CRANE, 1972.

24 Ver TODD, 1998; PILSHCHIKOV, TRUNIN, 2016; RICKBERG, SALUPERE, 2022.

литературы преддекабристского периода, 1961), ele deu o passo seguinte de sua pesquisa – em direção à era de Púchkin, Lérmontov and Gógol. Rejeitando a separação entre ideologia e poética, ele focou sua pesquisa na estrutura textual – uma unidade de relações complexamente organizada entre todos os elementos textuais e o texto como um todo, a qual cria seu sentido. Daí os títulos das primeiras séries de estudos de Lotman sobre Púchkin: “A estrutura das ideias em *A filha do capitão*, de Púchkin”, “A estrutura artística de *Ievguêni Oniéguin*”, “A estrutura das ideias no poema *Ângelo*, de Púchkin”, e outros mais.²⁵

Uma vez que a estrutura é um sistema de relações, cuja concretização é o texto, a análise do texto literário deve estar baseada na análise das oposições binárias que o organizam. Sendo assim, na composição do “romance em verso” *Ievguêni Oniéguin* é essencial que “seus capítulos estejam organizados de acordo com o sistema de oposições binárias”: Oniéguin vs. sociedade petersburguense; Oniéguin vs. o autor; Oniéguin vs. Liénski; Oniéguin vs. proprietários locais de terra; Oniéguin vs. Tatiana” e assim por diante. Além disso, “Tatiana tem um paradigma de oposições que não é inferior ao de Oniéguin: Tatiana vs. Olga; Tatiana vs. a família de Lárin; Tatiana vs. suas amigas; Tatiana vs. a babá; Tatiana vs. Oniéguin” e assim por diante.²⁶ Outros níveis do texto estão também organizados por meio de contrastes similares.

Essa abordagem permitiu a Lotman explicar por que o romance oferece respostas diferentes e muitas vezes mutuamente exclusivas a todas as questões suscitadas por ele: essas respostas refletem a pluralidade de pontos de vista das personagens opostas e justapostas (incluindo o próprio narrador) e uma justaposição estereoscópica de contradições que surge quando visões diferentes do mesmo assunto se chocam. “Atrás dessa construção textual está a noção de que a vida não cabe na literatura”, enquanto que o final aberto do romance

25 I. LOTMAN, 1962, 1966 (uma versão estendida foi publicada na forma de livro: I. LOTMAN, 1975a), 1973b.

26 I. LOTMAN, 1975a, p. 77; 1988a, p. 83–84.

simboliza “a inesgotabilidade de possibilidades e a variabilidade infinita da realidade”.²⁷

Lotman é o autor do mais famoso comentário monográfico sobre *Ievguêni Oniéguin* (1980). Esse livro consiste de duas partes mutuamente complementares. A primeira é “Uma síntese da vida cotidiana da nobreza no tempo de Oniéguin” (“Очерк дворянского быта онегинской поры”).²⁸ Trata-se de uma apresentação sistemática das normas e regras que regulavam a visão de mundo e do comportamento diário da nobreza da era de Púchkin. A segunda parte comenta *Ievguêni Oniéguin* capítulo por capítulo, estrofe por estrofe. Além de explicar as palavras obsoletas e realia, Lotman chama a atenção para várias citações e polêmicas literárias que permeiam o romance e interpreta o comportamento das personagens, revelando um choque dramático de pontos de vista e de normas comportamentais em suas falas e ações. Assim, Lotman mostra que a celebrada conversa entre Tatiana, a protagonista do romance, e sua antiga babá é um cômico *quid pro quo*, em que as interlocutoras pertencentes a dois grupos socioculturais (nobreza e campesinato) usam as palavras *amor* e *paixão* em sentido completamente diferente (para a babá, “amor” é adultério; para Tatiana, um sentimento romântico).²⁹

Outro exemplo. O comentarista demonstra de maneira convincente que, de acordo com a intenção do autor, Oniéguin – em uma bem famosa cena de duelo – mata Liénski sem querer, e os leitores familiarizados com a prática de duelos entenderam isso a partir de detalhes da história. Se Oniéguin tivesse desejado atirar em seu amigo, ele teria escolhido uma estratégia de duelo completamente diferente (Lotman nos diz qual seria essa estratégia). Portanto, em seu comentário sobre os capítulos de duelo, Lotman define e atinge um duplo objetivo: primeiro ele descreve o duelo como sendo uma instituição

27 I. LOTMAN, 1988a, p. 17; 1989, p. 327. No original russo: “За таким построением текста лежало представление о принципиальной неместимости жизни в литературу, о неисчерпаемости возможностей и бесконечной вариативности действительности”. Ver também MORETTI, 2020, p. 75–76.

28 I. LOTMAN, 1980a, p. 35–110.

29 *Ibidem*, p. 218–220.

sociocultural; em segundo, ele chama a atenção para detalhes que não são explicados no texto, mas são bastante claros para os leitores que estavam familiarizados com o duelo como um mecanismo sócio-cultural, com textos sobre duelos e com histórias reais sobre essa prática.³⁰

Outro feito dos estudos de Lotman sobre Púchkin foi o livro *Aleksandr Serguéievitch Púchkin: Biografia de um escritor* (1981), cujo propósito foi, de acordo com os pesquisadores, conceitualizar “a personalidade criativa como uma combinação complexa de mecanismos sociopsicológicos.”³¹ Durante toda a sua vida, Púchkin esteve envolvido “em três situações específicas: 1) O poeta e a literatura; 2) O poeta e a vida política; 3) O poeta e o mundo da vida cotidiana”.³² Nenhuma delas tem prioridade sobre a outra, “e somente de sua totalidade surge a verdadeira face biográfica de Púchkin.”³³ Traçando a evolução de Púchkin ao longo dessas três linhas, observamos a transformação gradual do poeta aristocrata e libertino, que pratica o livre pensamento ético, político e religioso, em um escritor e jornalista profissional, um iluminista conservador, um homem de família e um arrimo de família. Em uma situação desesperadora que ameaça seu projeto de vida, Púchkin escolhe o duelo e morre. O biógrafo faz uma ressalva essencial: “Não se deve imaginar a ‘construção da personalidade’ como um processo árido e racional: tal como na arte, o plano concebido coexiste aqui com descobertas intuitivas e insights momentâneos que sugerem soluções. Posto junto, isso forma a mistura do consciente e do inconsciente, processo característico de toda criatividade.”³⁴ David Bethea explicou: “Lotman está

30 *Ibidem*, p. 98–105, 293–294, 302–305.

31 I. LOTMAN, 1981, p. 64. No original russo: “представление о творческой личности как сложном сочетании социопсихологических механизмов”.

32 *Ibidem*. No original: “Сознавая себя поэтом, Пушкин тем самым оказывался включенным, по крайней мере, в три специфические ситуации: 1) Поэт и литература; 2) Поэт и политическая жизнь; 3) Поэт и мир ежедневного быта”.

33 *Ibidem*. No original: “И лишь из их совокупности возникает подлинное лицо Пушкина в жизни”.

34 *Ibidem*, p. 86. No original: “Неправильно представлять себе ‘строительство личности’ как сухо рациональный процесс: как и в искусстве, здесь задуманный план соседствует с интуитивными находками и мгновенными озарениями,

sugerindo que o tipo de personalidade [de Púchkin] tem uma orientação especial para o texto de sua vida. Ele encontra uma maneira de usar os códigos e as normas comportamentais em seu benefício próprio, como um artista trabalha com seu meio. [...] Isto é, eu diria, um dos insights mais profundos de Lotman. Para a criatividade genuína, o 'código' existe só como pré-condição, como uma base firme da qual deve-se partir, mas que, depois disso, deve ser superada. [...] Não se trata de um modelo totalizante a ser seguido."³⁵

Lotman como um teórico da biografia literária

A questão da metodologia da pesquisa biográfica, em oposição a uma abordagem puramente empírica da biografia de um escritor, raramente tem sido abordada nos estudos literários russos. Na década de 1920, essa questão foi despertada pelos formalistas russos, mas todas as abordagens que desviavam do marxismo-leninismo-stalinismo ortodoxo foram rapidamente suprimidas pelos órgãos do poder. Só algumas décadas mais tarde, a teoria da biografia tornou-se a pedra de toque nos trabalhos histórico-culturológicos de Lotman e de alguns outros estudiosos da Escola de Semiótica Tártu-Moscou, que se consideravam ao mesmo tempo seguidores e críticos do legado deixado pelo Formalismo Russo.

No prefácio ao volume da coleção *A Biblioteca do Poeta* dedicado à poesia russa de 1790 a 1810, Lotman escreveu: "A principal criatividade cultural dessa época se manifestou na criação de um *tipo humano* [particular]. O homem russo culto do início do século 19 é um dos fenômenos mais notáveis e interessantes da história russa."³⁶ Lotman deu a descrição de um subtipo desse homem (ou melhor, de seu comportamento) no

подсказывающими решение. Вместе это образует ту смесь сознательного и бессознательного, которая характерна для всякого творчества".

35 ВЕТНЕА, 1997, p. 8.

36 I. LOTMAN, 1971, p. 10. No original: "Основное культурное творчество этой эпохи проявилось в создании человеческого типа. Культурный человек России начала XIX века — одно из самых замечательных и интересных явлений русской истории".

artigo “O dezanbrista na vida diária”, que tem como subtítulo: “O comportamento cotidiano como uma categoria histórico-psicológico” (1975).

Um dos traços mais característicos da nobreza culta daquele tempo era a combinação entre liberalismo político, libertinagem religiosa e liberdade erótica (tanto linguística quanto comportamental). No entanto, o libertino nunca demonstra suas propensões em público, mascara-as com um comportamento brincalhão e ambivalente. Os dezanbristas radicalizaram a *libertinage d'ésprit*, mas negaram a *libertinage des mœurs* e “cultivaram a seriedade como uma norma comportamental”.³⁷ Daí a rejeição nutrida por eles do entretenimento secular e o desejo de “chamar as coisas pelos seus próprios nomes, evitando os eufemismos convencionais da linguagem secular.”³⁸ A preferência por ações a palavras “leva a um papel exagerado do gesto no comportamento diário”³⁹ e à teatralização deste último. Cada ato se torna significativo (semantizado) e significante (axiologizado), “digno de lembrança pelas gerações futuras, digno da atenção dos historiadores, assumindo assim um significado superior.”⁴⁰ O texto comportamental da vida tinha que ter uma conclusão louvável – daí a prontidão dos dezanbristas em morrer e não apenas morrer, mas morrer pelas suas causas, preferencialmente por uma morte “exemplar” diante de seus companheiros de armas.

Uma análise estrutural-semiótica do comportamento leva em conta não apenas as ações de uma pessoa, mas também as interpretações dessas ações por outros indivíduos. A relação do programa de comportamento que diz respeito a ações específicas é idêntica à relação da *langage* (um fenômeno social)

37 I. LOTMAN, 1975b, p. 32. No original: “Декабристы культивировали серьезность как норму поведения”.

38 *Ibidem*, p. 30. No original: “называть вещи своими именами, избегая эфемистических условностей светских формулировок”.

39 *Ibidem*, p. 34. No original: “приводит к увеличению роли жеста в бытовом поведении”.

40 *Ibidem*, p. 69. No original: “Это заставляло *каждый* поступок рассматривать как имеющий значение, достойный памяти потомков, внимания историков, имеющий высший смысл”.

com a *parole* (um fenômeno individual) no modelo linguístico de Ferdinand de Saussure. Seguindo Roman Jakobson, Lotman reconhece a dicotomia língua-fala como equivalente à dicotomia código-mensagem.⁴¹ Assim como uma sequência de enunciados se alinha a uma mensagem/texto (oral ou escrito), uma sequência de ações se coaduna em um “texto comportamental”, “escrito” na linguagem particular de uma cultura ou subcultura. Quando a sociedade “lê” o comportamento de um indivíduo, um processo de decodificação, ou tradução de uma linguagem cultural a outra, ocorre. Esse processo comunicativo é bidirecional: de acordo com Lotman, “ao interpretar um comportamento de um indivíduo, a sociedade simplifica ou tipifica-o de acordo com seus próprios códigos sociais. Ao mesmo tempo, o indivíduo contribui para a auto-organização, ao assimilar a visão da sociedade.”⁴²

Nas culturas semioticamente permeadas (ou seja, culturas cujas características tendem a procurar signos na natureza e na vida cotidiana para imaginá-los como portadores de sentidos adicionais, extrínsecos), a atitude de alguém em relação ao próprio comportamento torna-se consciente e o próprio comportamento torna-se enfaticamente semiótico e “teatral”, alinhando em uma mesma trama comportamental e expressando sentidos “extra-rotineiros”. Eis o porquê da tendência de Lotman, ao contrário de Grigori Vinokúr, em atribuir uma função estética a práticas de *jiznetvórtchestvo* (autocriação),⁴³ que não é referida em termos gerais da “semiótica do comportamento cotidiano”, mas em termos mais específicos de sua poética.⁴⁴

41 Ver JAKOBSON, 1953, p. 14; I. LOTMAN, 1970b, p. 20–21 (em português: 1978a, p. 42–43); 1972, p. 20.

42 I. LOTMAN, 1975b, p. 26. No original: “...общество, осмысляя поведение отдельной личности, упрощает и типизирует его в соответствии со своими социальными кодами. Одновременно личность как бы доорганизовывает себя, усваивая себе этот взгляд общества”.

43 “*Jiznetvórtchestvo*” (autocriação, literalmente “vida-criação”) é um termo de Lídia Ginzburg.

44 No livro de Vinokúr *Biografia e cultura* (1927), biografia é considerado um tipo específico de criatividade. De acordo com o autor, a autocriação não é necessariamente definida como uma *estetização* da vida: o aspecto estético de uma biografia é apenas um dentre os vários possíveis, tal como o aspecto religioso, o ético etc. No entanto, as formas típicas de

O artigo “A poética do comportamento cotidiano na cultura russa do século 18” (1977) descreve a evolução da autocriação biográfica e da auto-apresentação na Rússia. Lotman atribui os primeiros anos da formação dessa tendência à época de Pedro, o Grande, e ao período no qual ela floresceu pela primeira vez, qual seja na virada do século 18 para o 19. Nesse período, o papel do escritor secular na sociedade secularizante aumentou, particularmente na época do Romantismo (1810-1840), com “sua tendência a fundir os textos da vida com os textos da arte.”⁴⁵ De acordo com Lotman, a lenda quase-biográfica envolvendo a personalidade do autor recompensou a tendência romântica à fragmentação: no gênero lírico, a biografia literária desempenhou o mesmo papel que o enredo exerceu no gênero épico. Na época do Realismo, a “poética do comportamento” foi desafiadoramente excluída da agenda cultural, só sendo “revivida nas décadas de 1890 e 1900 nas biografias dos simbolistas, [no conceito de] ‘construção de vida’ [jiznestroítelstvo], ‘no teatro para o próprio autor’, no teatro da vida e em outros fenômenos da cultura do século 20.”⁴⁶

O título do artigo definitivo de Lotman sobre esse tópico, “O direito a uma biografia” [Право на биографию], foi substituído no periódico *Acta universitatis tartuensis [Utchionye zapiski Tártuskogo universiteta]* (1986), quando o trabalho foi publicado como “Biografia literária no contexto histórico-cultural”.⁴⁷ Usando a dicotomia do “escritor com e sem uma bio-

comportamento “adquirem o significado das formas *estilísticas*” (“приобретают значение форм *стилистических*” VINOKÚR, 1927, p. 48). Há estilo no comportamento, da mesma forma que há estilo narrativo num texto literário. O estilo individual de um autor pode ser observado tanto no estilo artístico como no estilo de comportamento; onde há estilo, a estilização também é possível. Eis como o comportamento se torna um fato cultural e histórico. O livro de Vinokúr foi escrito em diálogo e em polêmica com as ideias de Bóris Tomachévski (Ver a nota 48 a seguir). Ver ZÉNKIN, 2020 para uma comparação entre as teorias da biografia de LOTMAN e de Vinokúr.

45 I. LOTMAN, 1977c, p. 88. No original russo: “стремление, свойственное эпохе романтизма, слить жизненные и художественные тексты воедино”.

46 *Ibidem*, p. 89. No original russo: “Однако исчезновение поэтики поведения не будет длительным. Исчезнув с последними романтиками в 1840-е гг., она воскреснет в 1890–1900-е гг. в биографиях символистов, ‘жизнестроительстве’, ‘театре для одного актера’, ‘театре жизни’ и других явлениях культуры XX в.”

47 O título original foi restaurado nas traduções do artigo para o italiano (1985) e para o

grafia”, proposto por Bóris Tomachévski,⁴⁸ Lotman a reelabora de uma perspectiva tipológica: “Nem todo mundo que vive de fato em uma dada sociedade tem direito a uma biografia. Cada tipo de cultura desenvolve seus próprios modelos de “pessoas sem uma biografia” e “pessoas com uma biografia”.⁴⁹ Lotman argumenta que a biografia é uma narrativa construída que permeia “a aleatoriedade dos eventos reais através dos códigos culturais da época”, que “não só seleciona os fatos relevantes de um amplo conjunto de ações realizadas durante a vida, mas que também se torna um programa para o comportamento futuro.”⁵⁰

Mais adiante, Lotman chama a atenção para um traço específico da cultura russa, que às vezes é referido como “literaturocentrismo”. Esse traço também se manifesta no fato de que na cultura russa o “direito do escritor a uma biografia” surge muito mais cedo do que para outras figuras culturais, tais como artistas ou compositores: na cultura russa pós-petrina, o escritor assumiu o lugar que o período anterior havia dedicado

estoniano (1990).

48 O artigo pioneiro de Tomachévski “Literatura e biografia” (1923) apresenta em linhas gerais uma nova abordagem da biografia cultural – a qual começou a ser compreendida como um problema de pesquisa, em vez de uma simples coleção de anedotas ou uma factografia abrangente. Tomachévski (1923) faz uma distinção entre dois tipos de escritores: “escritores *sem* uma biografia” (exemplos: Shakespeare, Afanási Fiet) e “escritores *com* uma biografia,” para quem “suas biografias eram necessariamente um pano de fundo constante para suas obras literárias (exemplos: Voltaire, Púchkin, Lev Tolstói) (TOMACHÉVSKI, 1923, p. 6). O conceito de Tomachévski influenciou diretamente o famoso artigo de Iúri Tyniánov “Sobre a evolução literária” (1927) – particularmente suas onze teses dedicadas à “questão da expansão reversa da literatura na vida cotidiana”. Essa expansão resulta na criação de uma “personalidade literária” que pode estar longe de um autor biograficamente autêntico. Exemplos de escritores com “personalidade literária”: Byron, Heine, Púchkin, Lev Tolstói, Blok, Maiakóvski, Yesenin; exemplos de escritores sem “personalidade literária”: Leskov, Ivan Turguêniev, Fiet, Apollón Máikov (TYNIÁNOV, 1929, p. 44).

49 I. LOTMAN, 1986a, p. 106. No original russo: “Далеко не каждый реально живущий в данном обществе человек имеет право на биографию. Каждый тип культуры вырабатывает свои модели ‘людей без биографии’ и ‘людей с биографией’”.

50 *Ibidem*, p. 114. No original russo: “Отличие ‘внебиографической’ жизни от ‘биографической’ заключается в том, что вторая пропускает случайность реальных событий сквозь культурные коды эпохи... При этом культурные коды не только отбирают релевантные факты из всей массы жизненных поступков, но и становятся программой будущего поведения”.

ao santo – a um pregador, asceta e mártir.⁵¹ Ao traçar a evolução do “direito a uma biografia”, Lotman conclui: “Todo esse complexo trabalho cultural culminaria na criação de duas grandes biografias: a de Tolstói e a de Dostoiévski, biografias sem as quais são inconcebíveis tanto a percepção da *oeuvre* desses dois escritores quanto a cultura do séc. 19 em geral.”⁵²

No mesmo artigo, Lotman sintetizou o papel de Púchkin na evolução das formas culturais do biografismo: na Rússia do início do séc. 19, “a biografia de um escritor é formada no embate entre um histórico de serviços prestados e uma anedota. Púchkin... apresentaria um princípio inteiramente diferente: a biografia como ato criativo.”⁵³ Uma redação semelhante – “Biografia como criatividade” – foi usada no título da crítica de Vadim Vatsuro à biografia de Púchkin escrita por Lotman.⁵⁴ Nos últimos anos de vida, Lotman se referia a esta fórmula em alguns outros trabalhos e a fundamentou com mais detalhes. Em 1990, ele publicou uma coletânea de artigos traduzidos para o estoniano intitulada *Semiótica da Cultura* [Kultuurisemiootika]. A coletânea apresenta, em particular, o artigo “A biografia de um escritor como ato criativo” [Kirjaniku biograafia kui loomeakt], que examina as condições para o surgimento do interesse dos leitores pela vida dos escritores e as mudanças no conjunto de fatos básicos selecionados para a biografia de um escritor dependendo da narrativa dominante da época.⁵⁵ No período de 1984-1985, Lotman escreveu uma proposta de uma coletânea de suas obras em russo, intitulada

51 *Ibidem*, p. 118. No original russo: “...в культуре послепетровской России писатель занял то место, которое предшествующий этап отводил святому – проповеднику, подвижнику и мученику”.

52 *Ibidem*, p. 120. No original russo: “Вся эта сложная культурная работа завершится созданием двух великих биографий: Толстого и Достоевского, биографий, без которых не мыслимо ни восприятие творчества этих писателей, ни вообще культура XIX в.”.

53 *Ibidem*, p. 117. No original russo: “Биография писателя складывается в борьбе послужного списка и анекдота. Пушкин ... выдвинет совершенно иной принцип: биография как творческое деяние”.

54 VATSURO, 1982. Ele observou a “inconciliabilidade da ideia cultural e biográfica” [непримиримость культурно-биографической идеи] na obra em análise. (*Ibidem*, p. 5).

55 I. LOTMAN, 1990a. O original russo do artigo parece ter se perdido.

Biografia como criatividade ou *Biografia como arte*.⁵⁶ A publicação não aconteceu – só o prefácio ao livro sobreviveu, o qual foi publicado recentemente, por ocasião do centenário de nascimento de Lotman.⁵⁷

As biografias de Púchkin e Karamzin constituem as aplicações práticas dos estudos de Lotman sobre a teoria da biografia e sobre a semiótica do comportamento.⁵⁸

Lotman como semioticista e cientista cultural

A semiótica (o estudo dos signos e dos sistemas de signos) atraiu Lotman enquanto uma disciplina que revela os padrões mais gerais em literatura e, mais amplamente, na arte e na cultural em geral. Na abordagem literária, os métodos da linguística estrutural podem ser complementados pelos métodos semiótico-estruturais, e uma análise sincrônica de um texto pode ser complementada por uma análise diacrônica de seu funcionamento em um contexto histórico em mudança. De acordo com Lotman, apenas fenômenos semióticos elementares podem ser estudados de maneira puramente sincrônica, enquanto os complexos requerem uma análise diacrônica, uma vez que tais sistemas contêm sua própria história e uma memória constantemente em transformação de seus estados prévios. É por isso que o estruturalista não poder se limitar à sincronicidade, ele é “forçado a se transformar em um historiador.”⁵⁹

A tese da diacronicidade interna de qualquer sincronicidade foi inicialmente formulada em 1928 por Iúri Tyniánov e Roman

56 No inventário de arquivo de LOTMAN na Biblioteca da Universidade de Tártu, o livro é chamado de *Biografia como criatividade* (Биография как творчество), enquanto no artigo introdutório sobrevivente a ele, LOTMAN chama seu futuro livro de *Biografia como arte* (Биография как искусство).

57 I. LOTMAN, 2022.

58 I. LOTMAN, 1981 (discutido anteriormente) e 1987.

59 I. LOTMAN, 1967b, p. 123. No texto italiano: “*deve farsene lo storico*”. O original russo desta parte do artigo se perdeu.

Jakobson.⁶⁰ Lotman tira conclusões de longo alcance desse estudo, o que lhe permitiu revisar⁶¹ o esquema de comunicação proposto por Jakobson em seu seminal artigo “Linguística e Poética” (1960), que destacou seis “fatores constitutivos” do ato comunicativo. De acordo com Jakobson, para que um *emissor* envie uma *mensagem* (texto) ao *receptor*, é preciso que o referente (*contexto*) seja comum a ambos, que a linguagem (*código*) seja conhecida por ambos e que o canal da comunicação (*contato*) seja compartilhado por eles.⁶² No entanto, Lotman faz uma objeção, “a linguagem contém não apenas o código, mas também a história do código”⁶³ (incluindo a história individual: cada um de nós tem a sua versão própria e única da língua nacional formada no curso do desenvolvimento pessoal: um idioleto). Por essa razão, e também devido à diferença entre a gramática do falante e a gramática do ouvinte, a língua do emissor e a língua do receptor não coincidem completamente.⁶⁴ Um ato comunicativo torna-se um ato de tradução da linguagem do falante para a linguagem do ouvinte. Mas qualquer tradução transforma o sentido original, então o sentido da mensagem (texto) acaba sendo auto-desigual, sendo incessantemente transformando no processo de significação e resignificação (semiose). De acordo com Jakobson, os sistemas semióticos são caracterizados por uma translatabilidade mútua e completa, ao passo que para Lotman, a translatabilidade desses sistemas é incompleta em princípio, ele vê nisso um mecanismo produtivo da cultura.⁶⁵

A abordagem semiótica possibilitou a Lotman comparar sistemas de signos artísticos com não-artísticos e quase-artísticos, tais como o comportamento cotidiano estetizado ou ideologicamente impregnado. Dessa forma, ele foi levado a

60 TYNIÁNOV, JAKOBSON 1928, p. 36.

61 I. LOTMAN, 1977a, p. 7–8. Ver M. LOTMAN, 1995, p. 218–219; PILSHCHIKOV, 2021.

62 JAKOBSON, 1960, p. 353 (em português: JAKOBSON, 1969, p. 123).

63 I. LOTMAN, 1964, p. 48 (no original russo: “язык заключает в себе не только код, но и историю кода”); compare I. LOTMAN, 1992, p. 13 (“Язык это код плюс его история”).

64 I. LOTMAN, 1970b, p. 21 (em português: I. LOTMAN, 1978a, p. 43).

65 AVTONÓMOVA, 2009, p. 256–268; 2015; SALUPERE, 2008; MONTICELLI, 2017; 2019.

interpretar todos os fenômenos culturais como fundamentalmente “textuais”: um texto literário é comparável a um texto teatral, a um texto visual, a um texto não-ficcional, a um repertório de citações anônimas, a um conjunto de fatos geralmente conhecidos em uma dada cultura, formas de comportamento (textos comportamentais) e assim por diante. Os interesses de Lotman inclui tópicos cuja diversidade pode ser julgada antecipadamente pelos títulos de seus livros e artigos: *Semiótica do cinema e problemas de estética fílmica*,⁶⁶ “O tema das cartas e do jogo de cartas na literatura russa do início do século 19”,⁶⁷ a semiótica do tão-falado *lubok* (“A natureza artística das pinturas folclóricas russas”),⁶⁸ a semiótica do espaço teatral (“Semiótica do palco”)⁶⁹ e do espaço pictórico (“Natureza morta na perspectiva semiótica”).⁷⁰ Outras series de estudos são dedicadas à semiótica do espaço artístico nos textos medievais russos, na prosa de Gógol, Ivan Turguêniev, Dostoiévski, Mikhail Bulgákov e na *Divina Comedia* de Dante.⁷¹

A semiótica da cultura leva em consideração os fenômenos ideológicos, estéticos e da vida cotidiana em sua unidade estrutural e funcional. Essa unidade está na cultura como “a memória não-hereditária do coletivo”⁷² – um sistema de signos para gerar, armazenar e transmitir um “corpus de informação não-herdada”⁷³ da humanidade como um todo ou

66 I. LOTMAN, 1973a. Ver EAGLE, 1976; KIRCHOF, 2010; VOLKOVA AMÉRICO, 2014. Sobre a semiótica do cinema, ver também os artigos “O lugar da cinematografia no mecanismo da cultura” e “Sobre a linguagem dos filmes animados” (I. LOTMAN, 1977b, 1978b).

67 I. LOTMAN, 1975c.

68 I. LOTMAN, 1976.

69 I. LOTMAN, 1980b; ver ALVES DO NASCIMENTO, 2019.

70 I. LOTMAN, 1986b.

71 “Sobre o conceito de espaço geográfico nos textos medievais russos” (I. LOTMAN, 1965); “O problema do espaço artístico na prosa de Gógol” (I. LOTMAN, 1968); “A prosa de Turguêniev e o espaço da trama no romance russo do século 19” (I. LOTMAN, 1986c); “Notas sobre o espaço artístico” em Dante e Bulgákov (I. LOTMAN, 1986d).

72 I. LOTMAN, USPIÉNSKI, 1971, p. 147. No original russo: “ненаследственная память коллектива”.

73 I. LOTMAN, 1970a, p. 5, 12. No original russo: “совокупность ненаследственной информации”.

de seus grupos particulares.⁷⁴ Mas a cultura humana não é o mecanismo semiótico abrangente. Para denotar o espaço total da semiose e em analogia com o conceito de biosfera e de noosfera introduzidos pelo geoquímico Vladimir Vernadski, Lotman apresentou o conceito de semiosfera, propondo assim uma plataforma conceitual comum tanto para a semiótica da cultura quanto para a biossemiótica.⁷⁵ Os trabalhos deste ciclo compuseram um livro, o qual foi publicado postumamente sob o título de *Dentro de mundos pensantes* (Внутри мыслящих миров),⁷⁶ mas antes disso, ainda em vida, foi publicado em tradução inglesa como *Universe of the mind* [O universo da mente], que leva o subtítulo *A semiotic theory of culture* [Uma teoria semiótica da cultura].⁷⁷

O fato de ser primeiramente publicado no estrangeiro (e, além disso, em um país “capitalista”) era bastante incomum entre os estudiosos soviéticos, mas menos comum talvez no caso de Lotman. Nas décadas de 1970 e 1980, ele foi provavelmente o estudioso das humanidades traduzido com mais frequência na URSS. O seu livro de maior sucesso foi *Semiótica do cinema* (1973), que foi vertido para o eslovaco (1975), para o servo e para o inglês (ambos em 1976), para o francês, alemão, húngaro e sueco (todos em 1977), português europeu (1978), espanhol e italiano (ambos em 1979), grego moderno (1981), polonês (1983), turco (1986), japonês (1987), finlandês (1989) e estoniano (2004). O segundo da lista foi *A estrutura do texto artístico* (1970), traduzido para o italiano (1972), alemão (duas traduções diferentes, 1972 e 1973, ambas na Alemanha Ocidental), francês (1973), servo (1976), inglês (1977), japonês, português e espanhol (todos em 1978), polonês (1984), eslovaco (1990), coreano (1991), estoniano (2006) e esloveno (2010). *Análise do texto poético* (1972) foi traduzido para sueco (1974), alemão (1975), inglês (1976) e búlgaro (parcialmente, em 1990),

74 Ver TOROP, 1999; 2015; ŻYŁKO, 2001; MACHADO, 2003; TAMM, 2019, p. 5–8; M. LOTMAN, 2022a.

75 I. LOTMAN, 1984. Ver TOROP, 2005, e KULL, 2005 (ambos em português em: MACHADO, 2007, p. 45–56 e 69–80); MACHADO, 2007 (o resto do livro).

76 I. LOTMAN, 1996.

77 I. LOTMAN, 1990b.

e a biografia de Púchkin de Lotman (1981) para o estoniano (1986), tcheco e húngaro (ambos em 1987), alemão (1989), italiano e polonês (ambos em 1990), búlgaro (1992) e lituano (1996). Várias coletâneas com seus artigos também foram traduzidas para muitas línguas.⁷⁸

Lotman como um iluminista

Lotman foi um palestrante excepcional.⁷⁹ Muitos de seus ex-alunos e aprendizes (incluindo o autor deste artigo) podem testemunhar isso. Suas palestras na Universidade de Tártu atraíam estudantes e ouvintes de todos os níveis e departamentos. Como sabemos por suas próprias histórias sobre seus mentores, ele dispunha de dois exemplos alternativos diante dos olhos quando ainda era um estudante (ambos os nomes são mencionados anteriormente na primeira seção deste artigo).⁸⁰

O primeiro deles foi Grigóri Gukóvski, um brilhante orador, que elaborava suas palestras sobre o princípio associativo sem preparação prévia. Se ele dispusesse de folhas de papel na sua frente no púlpito, essas estavam frequentemente em branco, elas estavam ali só para mostrar que ele havia preparado a aula. Podia-se ouvir do corredor que algum tipo de performance teatral estava acontecendo no auditório, e alguns colegas desaprovavam essa prática.

Um modelo alternativo para Lotman foi Nikolai Mordóvchenko, um empirista puro, muito honesto e atento a detalhes. Ele preparava suas apresentações com muito cuidado e, de acordo com as anotações de Lotman, uma vez cancelou uma aula porque havia esquecido suas anotações em casa. Lotman sempre pontuou que ele escolheu Mordóvchenko como seu orientador acadêmico e que considerava Gukóvski em alta conta. Dessa forma, para Lotman, a dedicação à

78 Ver, em particular, as referências CÁCERES SÁNCHEZ, 1995; CÁCERES SÁNCHEZ, KISSELIÓVA, 2000; KULL, 2011; KULL, GRAMIGNA, 2014; GRAMIGNA, 2022.

79 Ver KISSELIÓVA, 2003a, p. 602–603.

80 Ver I. LOTMAN, 1995a, p. 34–35; 1995b, p. 59–61; KISSELIÓVA, 2003a, p. 601.

precisão científica e empírica foram mais importantes que a dedicação às dimensões subjetivas da arte. No entanto, ambos os polos dessa oposição se concretizaram tanto nos seus artigos quanto em suas palestras. Lotman foi um palestrante do tipo de Gukóvski: em suas palestras, digressões, movimento por associação e retorno ao tópico principal ocuparam um lugar significativo. Essa é a estrutura típica de suas palestras: fazer um círculo, retornar ao ponto de partida e seguir adiante. Na educação de hoje, cada vez mais orientada a um tipo de aluno não preparado, isso não funciona muito bem: os estudantes preferem uma apresentação estritamente sequencial de um tópico em vez de uma demonstração do contexto, enquanto que para os estudantes na Universidade de Tártu das décadas de 1970 e 1980 (Eu estudei em Tártu de 1986 a 1991.), esse tipo de explicação contextual era importante. Ela nos ajudava a compreender que em cultura tudo está conectado com tudo.

O mesmo interesse vivo foi despertado pelas palestras de Lotman em Moscou, Leningrado e outros lugares. Cada novo artigo ou livro do professor de Tártu era tido como evento significativo pela comunidade humanística. Mas o que tornou Lotman realmente famoso foi *Conversas sobre Cultura Russa* (Беседы о русской культуре), cinco temporadas de transmissões televisivas (35 episódios-palestras ao todo), transmitidas entre 1986-1992), primeiro no sistema televisivo estoniano, depois em toda a União Soviética. Postumamente, foi publicada uma transcrição destas palestras⁸¹ e um livro educacional epônimo com o subtítulo de *O dia a dia e as tradições da nobreza russa (Séc. 18 e início do 19)*. Esse livro só se sobrepõe parcialmente ao conteúdo das conferências televisivas. Ele sintetiza de forma fascinante os tópicos que interessaram a Lotman enquanto pesquisador: “pessoas e posições sociais”, “baile”, “duelo”, “Arranjo. Casamento. Separação”, “dandismo russo”, “jogo de cartas” entre outros.⁸²

A esta época também pertencem os dois últimos livros de Lotman dedicados a questões gerais de história intelectual e

81 I. LOTMAN, 2003.

82 I. LOTMAN, 1994.

cultural, *Os mecanismos imprevisíveis da cultura e Cultura e explosão* (ambos concluídos em 1991).⁸³ Eles apresentam, na forma de ensaio, uma concepção indeterminista de história.⁸⁴ De acordo com Lotman, ocorrem situações periodicamente na história humana que podem ser descritas como trilhas que se bifurcam, quando eventos podem tomar dois (ou mais) caminhos radicalmente diferentes.⁸⁵ Uma “explosão” de possíveis oportunidades emerge, das quais apenas algumas são realizadas. Os eventos se alinham em cadeias de relações de causa-e-efeito apenas retrospectivamente, quando o potencial já tiver sido transformado em facto. No entanto, as possibilidades não realizadas não são menos importantes para o historiador cultural que as realizadas.

A Perestroika, seguida do colapso da URSS e da restauração da independência estoniana, tornou esse um período de “explosão cultural” para Lotman. Ele interpretava esses eventos como o resultado de “processos explosivos criativos”, capazes de tirar a cultura russa do eterno binarismo da estagnação e da catástrofe e deu a ela a oportunidade de se transformar/passar de uma cultura de tipo “binário” para uma de tipo “ternária” europeia moderna. Em relação à sua pátria adotiva, a Estônia, Lotman assumiu a posição de apoio incondicional à sua soberania política, cultural e linguística. Ele morreu em 1993 em Tártu, permanecendo na memória de duas nações como uma figura da cultura russa, um estudioso russo e estoniano e um cidadão estoniano.

83 I. LOTMAN, 1992a; 2010.

84 Compare I. LOTMAN, 1988b; 1992b; Ver M. LOTMAN, 2013; ZOLYAN, 2013; BOYKO, 2015; TRUNIN, 2017; TAMM, 2019, p. 15–20.

85 Esse termo LOTMAN o tomou emprestado do físico-químico e prêmio Nobel Ilya Prigogine.

Referências bibliográficas

- AMÉRICO, Ekaterina V. "A semiótica de Iúri Lotman e a linguagem do cinema". *Kinoruss* 5, 2014, p. 129–151.
- AMÉRICO, Ekaterina V. "Iúri Lotman e a Escola de Tártu-Moscov". *Galáxia* 15, no 29, 2015, p. 123–140.
- AVTONÓMOVA, Natalia. "Лотман и Якобсон: между 'уроком' и 'экзаменом'". *Вестник РГГУ. Серия: Литературоведение. Языкознание. Культурология* 7, 2015, p. 11–27.
- AVTONÓMOVA, Natalia. *Otkrýtaia struktura: Jakobson – Bakhtin – Lotman – Gasparov*. Moscou: ROSSPEN, 2009.
- BETHEA, David. "Bakhtinian Prosaics versus Lotmanian 'Poetic Thinking': The Code and Its Relation to Literary Biography". *Slavic and East European Journal* 41.1, 1997, p. 1–15.
- BOYKO, Taras. "Describing the past: Tartu-Moscow School ideas on history, historiography, and the historian's craft". *Sign Systems Studies* 43.2/3, 2015, p. 269–280.
- CHERNOV, Igor. "Historical Survey of Tartu-Moscow Semiotic School". In: Henri Broms, Rebekka Kaufmann (eds.). *Semiotics of Culture: Proceedings of the 25th Symposium of the Tartu-Moscow School of Semiotics, Imatra, Finland 27th–29th July, 1987*. Edited by Henri Broms, Rebecca Kaufmann. Helsinki: Arator, 1988, p. 7–16.
- CRANE, Diana. *Invisible colleges: Diffusion of Knowledge in Scientific Communities*. Chicago, London: University of Chicago Press, 1972.
- EAGLE, Herbert J. "The Semiotics of the Cinema: Lotman and Metz". *Dispositio* 1.3, 1976, p. 303–314.
- GRAMIGNA, Remo. "Juri Lotman in English: A Bibliography". In: *The Companion to Juri Lotman: A Semiotic Theory of Culture*. Ed. por by Marek Tamm e Peeter Torop. Londres: Bloomsbury, 2022, p. 489–516.
- IVÁNOV, Viatcheslav V. "Голубой зверь: Воспоминания. 3".

Звезда, no 3, 1995, p. 155–196.

JAKOBSON, Roman. "From the Point of View of Linguistics". In: *Results of the Conference of Anthropologists and Linguists (Indiana University Publications in Anthropology, Memoir 8; Supplement to International Journal of American Linguistics 19, no. 2)*. Bloomington, IN: Indiana University Linguistics Club, p. 11–21. [Republicado sob o título "Results of a Joint Conference of Anthropologists and Linguists". In: JAKOBSON, Roman. *Selected Writings*. Vol. II: *Word and Language*. The Hague, Paris: Mouton, 1971, p. 554–567.]

JAKOBSON, Roman. "Lingüística e poética". In: JAKOBSON, Roman. *Lingüística e comunicação*. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1969, p. 118–162.

JAKOBSON, Roman. "Linguistics and Poetics". In: Thomas A. Sebeok (ed.). *Style in Language*. Cambridge, MA: The M.I.T. Press, 1960, p. 350–377.

KIRCHOF, Edgar Roberto. "Yuri Lotman e semiótica da cultura". *Prâksis* 2, 2010, p. 63–72.

KISSELIÓVA, Liubov. "Ю. М. Лотман – заведующий кафедрой русской литературы Тартуского университета". *Slavica Tartuensia V: 200 лет русско-славянской филологии в Тарту*, 2003b, p. 336–349.

KISSELIÓVA, Liubov. "Ю. М. Лотман – собеседник: общение как воспитание". In: LOTMAN, Iuri. *Воспитание души*. Ed. por Liubov Kisselióva. São Petersburgo: Iskusstvo-SPB, 2003a, p. 598–611.

KULL, Kalevi. "Juri Lotman in English: Bibliography". *Sign Systems Studies* 39.2/4, 2011, p. 343–356.

KULL, Kalevi. 2005. "Semiosphere and a dual ecology: Paradoxes of communication". *Sign Systems Studies* 33.1, 2005, p. 175–189.

KULL, Kalevi; GRAMIGNA, Remo. "Juri Lotman in English: Updates to bibliography". *Sign Systems Studies* 42.4, 2014, p. 549–552.

LOTMAN, Iuri. "Metodi esatti nella scienza letteraria sovie-

tica". Traduzido por Vittorio Strada. *Strumenti critici*, no 2, 1967b, p. 107–127.

LOTMAN, Iuri. "Беседы о русской культуре (Телевизионные лекции)". In: _____. *Воспитание души*. Ed. por Liubov Kisselióva. São Petersburgo: Iskusstvo-SPB, 2003, p. 348–597.

LOTMAN, Iuri. "Биография как искусство". Ed. com notas por Igor Pilshchikov e Mikhail Trunin. Artigo introdutório de Igor Pilshchikov. *Арзамас: Спецпроект: История Юрия Лотмана*. Data de publicação: 28.02.2022. URL: arzamas.academy/materials/2388

LOTMAN, Iuri. "Двойной портрет". In: Permiakov, Ievguéni (ed.). *Лотмановский сборник 1*. Moscou: ИЦ-Гарант, 1995b, p. 54–71.

LOTMAN, Iuri. "Декабрист в повседневной жизни (Бытовое поведение как историко-психологическая категория)". In: Василий Базанов, Вадим Вацуро (eds.). *Литературное наследие декабристов*. Leningrado: Naúka, 1975b, p. 25–74.

LOTMAN, Iuri. "Заметки о художественном пространстве: 1. Путешествие Улисса в 'Божественной комедии' Данте; 2. Дом в 'Мастере и Маргарите'." *Utchionye zapiski Tártuskogo gosudárstvennogo universiteta 720 (Trudy ro znákovym sistemam XIX: Семиотика пространства и пространство семиотики)*. Tartu: Universidade de Tartu, 1986d, p. 25–43.

LOTMAN, Iuri. "Идейная структура 'Капитанской дочки'". In: *Пушкинский сборник*. Pskov: Instituto Pedagógico Estadual de Pskov, 1962, p. 3–20.

LOTMAN, Iuri. "Идейная структура поэмы Пушкина «Анджело»". In: Вера Голицына (ed.). *Пушкинский сборник*. Pskov: Instituto Pedagógico Estadual de Pskov, 1973b, p. 3–23.

LOTMAN, Iuri. "Клио на распутье". *Наше наследие*, no 5, 1988b, p. 1–4.

LOTMAN, Iuri. "Литературная биография в историко-

-культурном контексте (К типологическому соотношению текста и личности автора)". *Utchionye zapiski Tártuskogo gosudárstvennogo universitieta 683*. Tartu: Universidade de Tartu, 1986a, p. 106–121.

LOTMAN, Iuri. "Литературоведение должно быть наукой". *Вопросы литературы*, no 1, 1967a, p. 90–100.

LOTMAN, Iuri. "Место киноискусства в механизме культуры". *Utchionye zapiski Tártuskogo gosudárstvennogo universitieta 411 (Trudy po znákovym sistemam VIII)*. Tartu: Universidade de Tartu, 1977b, p. 138–150.

LOTMAN, Iuri. "Натюрморт в перспективе семиотики". In: Ирина Данилова (ed.), *Вещь в искусстве: Материалы научной конференции ([Випперовские чтения] 1984)*, vol. 17. Moscou: Museu Estatal Pushkin de Belas Artes, 1986b, p. 6–14.

LOTMAN, Iuri. "Не-мемуары". In: Permiakov, Ievguéni (ed.). *Лотмановский сборник 1*. Moscou: ИЦ-Гарант, 1995a, p. 5–53.

LOTMAN, Iuri. "О динамике культуры". *Utchionye zapiski Tártuskogo gosudárstvennogo universitieta 936 (Trudy po znákovym sistemam XXV: Семиотика и история)*. Tartu: Universidade de Tartu, 1992b, p. 5–22.

LOTMAN, Iuri. "О понятии географического пространства в русских средневековых текстах". *Utchionye zapiski Tártuskogo gosudárstvennogo universitieta 181 (Trudy po znákovym sistemam II)*. Tartu: Universidade de Tartu, 1965, p. 210–216.

LOTMAN, Iuri. "О семиосфере". *Utchionye zapiski Tártuskogo gosudárstvennogo universitieta 641 (Trudy po znákovym sistemam XVII: Структура диалога как принцип работы семиотического механизма)*. Tartu: Universidade de Tartu, 1984, p. 5–23.

LOTMAN, Iuri. "Поэтика бытового поведения в русской культуре XVIII века". *Utchionye zapiski Tártuskogo gosudárstvennogo universitieta 411 (Trudy po znákovym sistemam VIII)*. Tartu: Universidade de Tartu, 1977c, p. 65–89.

LOTMAN, Iuri. "Поэты 1790–1810-х годов". In: *Поэты 1790-1810-х годов*. Organizado e editado por Iuri Lotman e Mark Altchüller. Leningrado: Советский писатель, 1971, p. 5–62.

LOTMAN, Iuri. "Проблема художественного пространства в прозе Гоголя". *Utchionye zapiski Tártuskogo gosudárstvennogo universitieta 209 (Труды по русской и славянской филологии XI: Литературоведение)*. Tartu: Universidade de Tartu, 1968, p. 5–50.

LOTMAN, Iuri. "Проза Тургенева и сюжетное пространство русского романа XIX столетия". *Annales Instituti Philologiae Slavicae Universitatis Debreceniensis de Ludovico Kossuth Nominatae* 23, 1986с, p. 5–24.

LOTMAN, Iuri. "Пушкин". In: *История всемирной литературы*. Т. 6. Москва: Наука, 1989, с. 321–338.

LOTMAN, Iuri. "Семиотика сцены". *Театр*, no 1, 1980b, p. 89–99.

LOTMAN, Iuri. "Тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX в.". *Utchionye zapiski Tártuskogo gosudárstvennogo universitieta 365 (Trudy po znákovym sistemam VII)*. Tartu: Universidade de Tartu, 1975с, p. 120–142.

LOTMAN, Iuri. "Художественная природа русских народных картинок". In: Ирина Данилова (ed.), *Народная гравюра и фольклор в России XVII-XIX вв. (К 150-летию со дня рождения Д. А. Ровинского): Материалы научной конференции (1975)*. Moscou: Советский художник, 1976, p. 247–267.

LOTMAN, Iuri. "Художественная структура 'Евгения Онегина'". *Utchionye zapiski Tártuskogo gosudárstvennogo universitieta 184 (Труды по русской и славянской филологии IX: Литературоведение)*. Tartu: Universidade de Tartu, 1966, p. 5–32.

LOTMAN, Iuri. 1978b. "О языке мультипликационных фильмов". *Utchionye zapiski Tártuskogo gosudárstvennogo universitieta 464 (Trudy po znákovym sistemam XX: Семиотика культуры)*. Tartu: Universidade de Tartu, p. 141–144.

- LOTMAN, Iuri. 1987. *Сотворение Карамзина*. Москва: Книга, 1987.
- LOTMAN, Iuri. 1996. *Внутри мыслящих миров: Человек – текст – семиосфера – история*. Moscou: Iazyki rússkoi kultury, 1996.
- LOTMAN, Iuri . 2010. Непредсказуемые механизмы культуры. Ed. com notas por Татьяна Кузовкина e Ольга Утроф. Prólogo de Viatcheslav Vsévolodovitch Ivánov. Posfácio de Борис Егоров, Talim: TLU Press.
- LOTMAN, Iuri . *A estrutura do texto artístico*. Tradução por Maria do Carmo Vieira Raposo e Alberto Raposo. Lisboa: Estampa, 1978a.
- LOTMAN, Iuri. Kirjaniku biograafia kui loomeakt. Tradução de I. Soms. In: _____. *Kultuurisemiootika: Tekst – kirjandus – kultuur*. Traduzido do russo por Pärt Lias, Inta Soms e Rein Veidemann. Talim: Olion, 1990a, p. 327–342.
- LOTMAN, Iuri. *Struktura khudójestvennogo tieksta*. Moscou: Iskusstvo, 1970b.
- LOTMAN, Iuri. *Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture*. Translated by Ann Shukman. Introduction by Umberto Eco. Londres, Nova Iorque: I. B. Tauris, 1990b.
- LOTMAN, Iuri. *Александр Сергеевич Пушкин (Биография писателя)*. Ленинград: Просвещение, 1981.
- LOTMAN, Iuri. *Анализ поэтического текста: Структура стиха*. Leningrado: Просвещение, 1972.
- LOTMAN, Iuri. *Андрей Сергеевич Кайсаров и литературно-общественная борьба его времени. (Utchionye zapiski Tartuskogo gosudárstvennogo universiteta 63)*. Tartu: Universidade de Tartu, 1958.
- LOTMAN, Iuri. *Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века)*. São Petersburgo: Iskusstvo-SPB, 1994.
- LOTMAN, Iuri. *В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь*. Москва: Просвещение, 1988a.
- LOTMAN, Iuri . *Культура и взрыв*. Москва: Гнозис, 1992a.

LOTMAN, Iuri. *Культура как коллективный интеллект и проблемы искусственного разума*. Moscou: Научный совет по комплексной проблеме «Кибернетика» Академии наук СССР. Предварительные публикации, 1977а.

LOTMAN, Iuri. *Лекции по структуральной поэтике. Вып. 1: (Введение, теория стиха)*. (*Utchionye zapiski Tártuskogo gosudárstvennogo universitieta 160: Trudy po znákovym sistemam I*). Tartu: Universidade de Tartu, 1964.

LOTMAN, Iuri. *Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий: Пособие для учителя*. Ленинград: Просвещение, 1980а.

LOTMAN, Iuri. *Роман в стихах Пушкина «Евгений Онегин»: Спецкурс: Вводные лекции в изучение текста*. Тарту: Тартуский государственный университет, 1975а.

LOTMAN, Iuri. *Русская литература и культура Просвещения*. 2ª edição, revisada. Moscou: OGI, 2000.

LOTMAN, Iuri. *Семиотика кино и проблемы киноэстетики*. Talim: Eesti raamat, 1973а.

LOTMAN, Iuri. *Статьи по типологии культуры (Материалы к курсу теории литературы 1)*. Tartu: Universidade de Tartu, 1970а.

LOTMAN, Iuri; USPIÉNSKI, Boris. “О семиотическом механизме культуры”. *Utchionye zapiski Tártuskogo gosudárstvennogo universitieta 284 (Trudy po znákovym sistemam V)*. Tartu: Universidade de Tartu, 1971, p. 144–166.

LOTMAN, Mihhail. “Afterword: Semiotics and unpredictability”. In: LOTMAN, Iuri. *The Unpredictable Workings of Culture*. Tradução de Brian Baer. Ed. por Igor Pilshchikov e Silvi Salupere. Talim: TLU Press, 2013, p. 239–278.

LOTMAN, Mihhail. “Culture”. In: *The Companion to Juri Lotman: A Semiotic Theory of Culture*. Ed. por by Marek Tamm e Peeter Torop. Londres: Bloomsbury, 2022а, p. 148–160.

LOTMAN, Mihhail. “За текстом: Заметки о философском фоне тартуской семиотики (Статья первая)”. In: Permiakov, Ievguéni (ed.). *Лотмановский сборник 1*. Moscou:

ИЦ-Гарант, 1995, p. 214–222.

LOTMAN, Mihhail. “Отец о войне”. In: *Лотманы: Семейная переписка 1940–1946*. Talim: TLU Press, 2022b, p. 573–608.

LOTMAN, Mihhail. “Структуральная поэтика и ее место в наследии Ю. М. Лотмана”. In: LOTMAN, Iuri. *Об искусстве*. Ed. por Роман Григорьев e Mihhail Lotman. São Petersburgo: Iskusstvo-SPB, 1998, p. 675–686.

MACHADO, Irene (org.). *Escola de semiótica: a experiência de Tártu-Moscov para o estudo da cultura*. Cotia, SP: Ateliê Editorial / Fapesp, 2003.

MACHADO, Irene (org.). *Semiótica da cultura e semiosfera*. São Paulo: Annablume / Fapesp, 2007.

MONTICELLI, Daniele. “Borders and translation: Revisiting Juri Lotman’s semiosphere”. *Semiotica* 230, 2019, p. 389–406.

MONTICELLI, Daniele. “From modelling to untranslatability: translation and the semiotic relation in Y. Lotman’s work (1965–1992)”. *Acta Slavica Estonica* IX, 2017, p. 15–35.

MORETTI, Franco. *O romance de formação*. Tradução de Natasha Belfort Palmeira. São Paulo: Todavia, 2020.

NASCIMENTO, Rodrigo A. do. “Iuri Lotman e a semiótica do teatro”. *Bakhtiniana* 14.3, 2019, p. 199–219.

NIEKLIÍÚDOV, Serguei (ed.). *Московско-тартуская семиотическая школа: История, воспоминания, размышления*. Moscov: Iazyki rússkoj kultury, 1998.

PILSHCHIKOV, Igor. “El esquema comunicativo de Roman Jakobson entre lenguas y continentes: historia cruzada del modelo teórico”. Tradução de Anastasia Belousova e Sebastián Páramo. *Revista de Estudios Sociales* 77, 2021, p. 2–20.

PILSHCHIKOV, Igor; POSELIÁGUIN [POSELYAGIN], Nikolai; TRUNIN, Mikhail. “Problemy guénezisa i evoliutsii tártusko-moskóvskogo strukturalizma v rabotakh Iu. M. Lotmana 1960-kh i natchala 1970-kh godov”. In: Iu. M. Lotman, *O strukturalizme: Raboty 1965–1970 godov*. Organizado por Igor Pilshchikov. Ed. com artigos e comentários de Igor Pilshchikov, Nikolai Poseliáguin e Mikhail Trunin. Talim: TLU Press, 2018, p. 7–62.

- PILSHCHIKOV, Igor; TRUNIN, Mikhail. "The Tartu-Moscow School of Semiotics: A transnational perspective". *Sign Systems Studies* 44.3, 2016, p. 368–401.
- RICKBERG, Merit; SALUPERE, Silvi. "Lotman and the Tartu-Moscow School of Semiotics". In: *The Companion to Juri Lotman: A Semiotic Theory of Culture*. Ed. por by Marek Tamm e Peeter Torop. Londres: Bloomsbury, 2022, p. 91–104.
- SALUPERE, Silvi. "О понятии «перевод» в трудах Юрия Лотмана". *Sign Systems Studies* 36.2 (2008): 417–436.
- SÁNCHEZ, Manuel C. "Iuri M. Lotman y la escuela semiótica de Tartu-Moscú: Bibliografía en español, francés, inglés, italiano, portugués y alemán". *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica* 4, 1995, p. 46–75.
- SÁNCHEZ, Manuel C.; KISSELIÓVA, Liubov. "Bibliografía (1949–1998)". In: LOTMAN, Iuri. *La semiosfera III: Semiótica de las artes y de la cultura*. Madrid: Cátedra, 2000, p. 219–300.
- TAMM, Marek. "Introduction: Juri Lotman's Semiotic Theory of History and Cultural Memory". In: LOTMAN, Iuri. *Culture, Memory and History: Essays in Cultural Semiotics*. Ed. por Marek Tamm. Tradução do russo de Brian James Baer. Cham: Palgrave Macmillan, 2019, p. 1–26.
- TODD, William Mills III. "Moscow-Tartu School". In: Craig, Edward (ed.), *Routledge Encyclopedia of Philosophy*. Vol. 6. London: Routledge, 1998, p. 583–588.
- ТОМАШЕВСКИ, Boris. "Литература и биография". *Книга и революция*, no 4 (28), 1923, p. 6–9.
- TOROP, Peeter. "Cultural semiotics and culture". *Sign Systems Studies* 27, 1999, p. 9–23.
- TOROP, Peeter. "Cultural Semiotics". In: Sharifian, Farzad (Ed.). *The Routledge Handbook of Language and Culture*. Londres, Nova Iorque: Routledge, 2015, p. 170–180.
- TOROP, Peeter. "Semiosphere and/as the research object of semiotics of culture". *Sign Systems Studies* 33.1, 2005, p. 159–173.
- TOROP, Peeter. 1992. "Tártuskaia chkola kak chkola". In: Permiakov, Ievguéni (ed.). *В честь 70-летия профессора*

Ю. М. Лотмана. Tartu: Eidos, 1992, p. 5–19.

TRUNIN, Mikhail. "Semiosphere and history: Toward the origins of the semiotic approach to history". *Sign Systems Studies* 45.3/4, 2017, p. 335–360.

ТУНИА́НОВ, Iúri. *Архаисты и новаторы*. Leningrado: Priboi, 1929.

ТУНИА́НОВ, Iúri; ЯКОБСОН, Roman. "Проблемы изучения литературы и языка". *Новый Леф*, no 12, 1928, p. 35–37.

VATSURO, Vadim. "Биография как творчество". *Литературная газета*. 15 de dezembro de 1982, p. 5.

VINOKÚR, Grigóri. *Биография и культура*. Москва: Г.А.Х.Н., 1927.

ZÉNKIN, Serguei. "Три теоретика биографии: Винокур, Лотман, Дубин". *Studia Culturae* 46, 2020, p. 259–269.

ZOLYAN, Suren. "О непредсказуемости прошлого: Ю. М. Лотман об истории и историках". In: Pishchikov, Igor (ed.), *Случайность и непредсказуемость в истории культуры: Материалы Вторых Лотмановских дней в Таллиннском университете (4–6 июня 2010 г.)*. Talim: TLU Press, 2013, p. 31–77.

ŻYŁKO, Bogusław. "Culture and Semiotics: Notes on Lotman's Conception of Culture". *New Literary History* 32.2, 2001, p. 391–408.

Tradução de Valteir Vaz⁸⁶

86 Professor de Teoria Literária e Literatura Brasileira na Fundação Santo André e no CEE-TPS. Realiza pós-doutorado sobre o período tcheco de R. Jakobson, na Universidade de São Paulo; <https://orcid.org/0000-0002-9960-3332>; <http://lattes.cnpq.br/3578968222394826>; valvaz@usp



REVISTA DE LITERATURA E CULTURA RUSSA

Estéticas de la identidad: Yuri Lotman y la cultura masiva

Aesthetics of identity: Yuri Lotman and the mass culture

Autor: Ariel Gómez Ponce
Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba, Córdoba, Argentina
Edição: RUS, Vol. 14. Nº 24
Publicação: Maio de 2023
Recebido em: 23/12/2022
Aceito em: 26/02/2023

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2023.206311>

PONCE, Ariel Gómez.
Estéticas de la identidad: Yuri Lotman y la cultura masiva

RUS, São Paulo, v. 14, n. 24, pp. 292-310, 2023.



Estéticas de la identidad: Yuri Lotman y la cultura masiva

Ariel Gómez Ponce*

Resumen: Esta propuesta se orienta a relevar algunas premisas a partir de las cuales profundizar en la idea de cultura masiva desarrollada por Yuri Lotman. A tal fin, recuperaré su noción de “estética de la identidad”, diseñada tempranamente para describir el funcionamiento de los textos orientados al canon, los cuales tienden a ser interpretados con desdén pues exhiben el uso regulado de lugares comunes y clichés. Para esta semiótica, no obstante, los estereotipos desempeñarán un importante proceso cognitivo en las culturas: colaboran con el ordenamiento de la información y la fijación en la memoria a través de esquemas simples, pero muy efectivos. Con las series televisivas actuales, constataré el potencial de la “estética de la identidad”: categoría productiva a la hora de poner en situación de diálogo textos heterogéneos e identificar sus operaciones más representativas, a la vez que concepción capaz de reconocer a las formas artísticas masivas como verdaderos laboratorios que experimentan con los sentidos culturales.

Abstract: This proposal seeks to reveal some premises from which to study the idea of mass culture developed by Yuri Lotman. To do so, I will recover his notion of “aesthetics of identity”, early designed in order to describe the workings of canon-oriented texts, which tend to be interpreted with disdain as they exhibit regulated use of common places and clichés. However, for this semiotic theory, stereotypes will play an important cognitive process in cultures: they collaborate with the ordering of information and fixation in memory through simple but very effective schemes. With the current television series, I will verify the potential of the “aesthetics of identity”: a productive category when it comes to putting heterogeneous texts in a dialogue situation and identifying their most representative operations, as well as a conception capable of recognizing the massive artistic forms as true laboratories that experiment with cultural senses.

Palabras clave: Yuri Lotman; Estética de la identidad; Cultura masiva; Series televisivas; Semiótica de la cultura

Keywords: Yuri Lotman; Aesthetics of identity; Mass culture; TV series; Semiotics of culture

* Universidad Nacional de Córdoba (UNC), Argentina, docente en la Facultad de Ciencias Sociales y Investigador Asistente en el Centro de Investigaciones y Estudios sobre Cultura y Sociedad (CIECS) del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Doctor en Semiótica y Coordinador Académico del Doctorado en Estudios Internacionales (CEA, FCS, UNC). <https://orcid.org/0000-0001-8830-9544>; arielgomezponce@unc.edu.ar

Introducción

Aún en nuestros tiempos convulsos, la semiótica de Yuri Lotman (1922-1993) constata su vitalidad. Es una afirmación que me animo a sostener porque esa teoría, nutrida de saberes tan distantes como la lingüística, la antropología o incluso la física cuántica, parece haberlo pensado todo. O, al menos, haber generado modelos lo suficientemente fructíferos como para estudiar muchos de los fenómenos que circulan en nuestra cultura bautizada global, quizá porque el mismo Lotman pudo auscultar algunos indicios de cambio epocal antes de su fallecimiento en 1993.

En efecto, por sus escritos tardíos, sabemos que advertía el inminente encuentro de dos épocas dada la apertura rusa hacia un mundo ya globalizado. No escapaba al maestro que su cultura atravesaba un contexto bastante difuso consecuencia de una nueva actitud hacia Occidente (cfr. 1994[1992]), aunque también es cierto que el futuro del propio Lotman estaba sumido en la incerteza por esa salud que se deterioraba rápidamente, llevándolo a prolongadas estadías en hospitales. Consciente en cierto modo de un final inminente, Lotman pondrá su atención en un extenso caudal de objetos impredecibles que nacen de ese tiempo turbulento y, como bien advierte Cesare Segre, parece abandonarse “a la invención, más aún que en sus trabajos anteriores, casi como si le instara el temor a no poder comunicarnos todas sus ideas”.¹

¹ Sánchez Cáceres, 2014, p. 8.

Uno estaría tentado a pensar que, en esa deriva, Lotman hubiera podido teorizar sobre esa estandarización cultural que, por entonces, avanzaba con las tendencias musicales de MTV, las modas homogéneas de Calvin Klein y las películas repetitivas de Blockbuster. Que, hacia el final de sus días, el semiólogo podría haberse interesado por esa cultura popular, masiva y mediatizada que hoy habitamos y que fue consolidándose a la par de la hegemonía estadounidense. Sin embargo, no hay en Lotman referencia alguna a esa faceta cultural, aunque sí es cierto que su teoría parece capturar algunos de sus síntomas incipientes, incluso décadas antes de lo imaginado.

Esas cuestiones rondan la “estética de la identidad”, uno de los conceptos más estimulantes a la hora de evaluar cómo esta semiótica se ocupa del canon y, por extensión, aquello que, explícitamente, persigue la repetición, la estandarización y la simplificación. Se trata de una noción que Lotman diseña, convocando a valorizar esas formas artísticas miradas con desdén: a mirar sus lugares comunes y sus clichés como poderosos procesos de cognición, análogos al folklore y la conciencia infantil y, por ello, necesarios para el funcionamiento de las culturas y de sus memorias. En este artículo, me propongo recuperar la estética de la identidad, aceptando que ella reúne posicionamientos sobre la concepción de cultura masiva que Yuri Lotman sostiene y que habría comenzado a tejer ya en sus primeros aportes al campo de la semiótica.

Para ello, en un primer apartado, a partir de algunas lecciones publicadas por la década de 1970 (cerca de la salida de un libro señero como es *La estructura del texto artístico*), recuperaré una serie de premisas que despliega Lotman, ordenando diferentes acentuaciones que pone en el arte canónico y en la semiótica de los lugares comunes. Seguidamente, operativizaré esa categoría con nuestras más recientes usinas de estereotipos en la actualidad: las series televisivas. A nuestro pesar, Lotman teorizó escasamente sobre la TV, pero sus investigaciones sobre otros fenómenos como el cine, las animaciones y los dibujos animados (Lotman, 2000[1993]) parecen señalar el rumbo que tomaban sus reflexiones sobre lo masivo. Me detendré, entonces, en uno de los referentes de la

televisión actual, el director Ryan Murphy, por entender que su extensa obra permite corroborar estos apuntes sobre la estética de la identidad, como también su productividad para el ordenamiento de materiales heterogéneos, pero coincidentes en su manera de modelizar la cultura. Esas series dejarán verificar, asimismo, otras intuiciones del semiólogo acerca de la mitología que monta la cultura masiva con su culto a la celebridad y su persecución de lo banal, por cierto signos de nuestra época.

En 2022, año en que celebramos el centenario del natalicio de Lotman, creo especialmente oportuno volver sobre estas exploraciones que ponen de manifiesto el enorme potencial de su semiótica, atenta siempre a los espacios más inquietantes en el funcionamiento artístico. Con este recorrido, pretendo ofrecer solo algunas notas sobre la estética de la identidad, con el anhelo de que ellas movilicen futuras indagaciones orientadas a revelar cómo todo texto del arte, incluso aquellos comerciales, siempre aportan conocimiento sobre su cultura y su tiempo.

Estética de la identidad: del arte masivo y el lugar común

Algunas de las más originales dinámicas del arte masivo fueron identificadas por Yuri Lotman en el marco de ese temprano proyecto que supo bautizar poética histórica, reflexión orientada hacia la búsqueda de regularidades en torno a las cuales diseñar toda una tipología textual e, incluso, una cultural. Como es sabido, es ese inicial trayecto de su vasta producción intelectual el que, en su recepción occidental, le valdrá su encasillamiento dentro de una semiología estructural, a pesar de que los escritos de ese periodo prometen una lectura sociohistórica que dista mucho de la mera inmanencia textual (cfr. Gómez Ponce, 2022). De hecho, Lotman advertirá que todo texto artístico cumple, de manera indefectible, una “función social”² que es fruto tanto de su interacción con una

² Lotman, 1970, p. 345.

colectividad determinada como de su capacidad a la hora de incorporar creativamente los códigos culturales de una época. Pero eso no es todo: esos textos también vendrán a colaborar con el sostenimiento de la misma identidad cultural que los forjó, en la medida en que son “programas mnemotécnicos reducidos”³ que garantizan la permanencia de los sentidos, no otra cosa que la memoria de una sociedad.

En buena medida, estas premisas abonan la argumentación que Lotman sostiene cuando observa el arte canónico en sus contradicciones (1996[1973]a). Parte de plantear la existencia de dos tipos de artes, uno de los cuales se encuentra orientado hacia el canon, mientras que el otro, en contundente oposición, pretende deliberadamente violar las normas reinantes en un momento dado. Distancia por cierto indispensable pues, tanto en su sincronía como en su diacronía, las culturas necesitan ordenar entre una “cima” y un “fondo” axiológico que no es una valoración estructural sino, antes bien, sociológica: responde a una “actitud de una u otra colectividad hacia un determinado grupo de textos”.⁴ “Estética de la identidad”⁵ será el nombre con el que Lotman describe a esa manifestación que el *socium* percibe como ritualizada (en sus formas, argumentos y recursos), y cuyo valor estético no está dado por la irrepitibilidad que las obras transgresoras portan, a veces por mero azar.⁶ Y es que apartarse del canon no es tarea sencilla, y tampoco escapa a la sagacidad de Lotman que, en muchas ocasiones, esa creatividad puede ser solo una mera apariencia lograda por alguna pequeña mutación, ínfimo cambio en la combinación de elementos estandarizados.

Me pregunto cuántas veces la industria cultural hoy finge esta inventiva, especialmente cuando se trata de esas fórmulas gastadas que, sin embargo, pueden cautivar a un nuevo

3 Lotman, 1996[1992], p. 89.

4 Lotman, 1996[1973]b, p. 174.

5 Lotman, 1996[1973]a, p. 182.

6 Sobre esta estética de oposición (por demás interesante dada su capacidad creativa y sus modos radicales de destruir el sistema de expectativas que provee la educación artística de una cultura), es posible encontrar algunas premisas sistematizadas en 1970, p. 352-355.

público con solo una simple variación. Basta ver lo que el mercado hace con dos tradiciones como son los cuentos de hadas (por ejemplo, la revisión que proponen las películas de Disney) o el camino del héroe (recuperado ahora por la franquicia Marvel), legados por demás repetitivos en la historia de la cultura occidental, pero creativos cuando sus ingredientes se reordenan o se reajustan como sucede hoy con la revisión en clave feminista de muchas convenciones sociosexuales.

Casualmente, a Lotman le interesan estas producciones culturales en las que “el aumento de la predicibilidad constituye una tendencia”.⁷ Ellas operan mediante repetición, estandarización y simplificación, razones que le han valido su desdén, cuando no rechazo. Pero muy otra será la postura de la semiótica lotmaniana, ya que afirmará que estos textos “cimeros” importan porque brindan datos valiosos sobre la cultura. También, porque “no solo los distintos textos, sino también las culturas enteras pueden interpretarse como orientados al canon”,⁸ como bien demuestran el Medioevo, el Renacimiento y, claro está, la cultura de masas del siglo XX, allí donde el mercado es quien, de antemano, regula el acto creativo e impone sus elementos más significativos.

Ahora bien, Lotman intuye que el comportamiento de esa estética no es tan transparente como aparenta. ¿Cómo explicar sino el enorme interés que esos textos, a primera vista iguales entre sí, generan en una gran parcela social? ¿O cómo concebir que ese artefacto predecible pueda, empero, conservar un halo de innovación que le asegure distanciarse de otros similares? Para el semiólogo, el problema estriba precisamente en que solemos cuestionar solo un plano del problema, una mera capa superficial que deja de lado otros mecanismos de interés para una indagación semiótica.

Para decirlo en otros términos: lo que Lotman sugiere es que, inmersos en ese debate encerrado en una valoración axiológica (olvidando, además, que “valor” es solo lo que un tiempo y una cultura dicen que sea), perdemos de vista que esos textos

7 Lotman, 1996[1973]a, p. 187.

8 Lotman, 1996[1973]a, p. 188.

no abandonan su capacidad informativa y que, incluso, colaboran en un proceso de recordación cultural. Dicha premisa puede comprenderse acabadamente si se recupera el modo en que esta semiótica teoriza uno de los ingredientes indispensables en los textos cimeros: me refiero, a los estereotipos, los lugares comunes y todas esas convenciones que rápidamente censuramos de banales. En detrimento de esa lectura, Lotman dirá que

los clichés en el arte no son un insulto, sino un fenómeno determinado que se revela como negativo únicamente en ciertos aspectos históricos y estructurales. Los estereotipos (clichés) de la conciencia desempeñan un enorme papel en el proceso de conocimiento y -más ampliamente- en el proceso de transmisión de la información.⁹

Ello equivale a decir que, lejos de ser un fenómeno negativo, los clichés suponen un acto de cognición, uno que Lotman equipara con la conciencia arcaica e incluso con la infantil, puesto que allí también la repetición sistemática de cierta información deviene medio de conocimiento. Así se explica que, en el aprendizaje de los infantes, los estereotipos favorezcan un proceso de recepción, ordenamiento y fijación de datos que se procesan a través de traducciones semióticas muy simples, pero efectivas (cfr. Lotman, 1998[1974]): reducen cualidades, aspectos y fenómenos de la realidad a esquemas lo suficientemente elementales para que puedan ser equiparados a los términos que manejan esos modelos de mundo que los niños construyen a temprana edad (peligros personificados como figuras malvadas, instancias de crecimiento que se asemejan a aventuras, roles heroicos y monstruosos que esconden roles sociales, etc.).

Formas ideológicas complejas simplificadas entonces en matrices reconocibles: en los estereotipos, dirá Lotman, se “conoce el fenómeno, desechando todo aquello que constituye la peculiaridad” para, finalmente, incluirlo en categorías más generales.¹⁰ Se comprende inmediatamente la riqueza que alberga en la simpleza de los cuentos de hadas y de los relatos

⁹ Lotman, 1970, p. 349.

¹⁰ Lotman, 1970, p. 352.

tradicionales del folklore: mediante la modelización que emprenden, los sujetos pueden afianzar un cuadro de mundo, ordenando normas, valores y modos de relacionarse entre ellos. Y, también por ello, se entiende por qué el desenlace de esas narraciones no interesa tanto como la repetición insistente de esa información que tomará la forma de numerosos *loci comuni*.

Por cierto, Beatriz Sarlo (2018) propone una lectura afín en torno a los medios de comunicación de nuestra actualidad, encontrando allí una densa repetición de formas y sentidos, muy práctica en cuanto a sus efectos ideológicos. Ocurre que, según Sarlo, se puede pasar por alto un estereotipo, pero es mucho más difícil ignorar una serie acumulada de ellos: esas repeticiones pueden ser “perfectamente banales (...) [pero] se vuelven significativas en su despliegue, porque insisten en atribuir valores”.¹¹ Dicho de otro modo, en lo que puede aparentar pobreza narrativa, anidaría una elección deliberada que busca mostrar el mundo de tal o cual manera, acercándolo a un público particular mediante la repetición reglada de lugares comunes. Con ese potente efecto de sentido, lo ejemplificaremos luego, operan muchos relatos de nuestra cultura masiva.

Queda claro entonces que, en estos términos semióticos, la estética de la identidad desempeña un papel incluso necesario, pues trata con un “*excitante informativo*, este es, por lo regular, un texto rigurosamente regulado que contribuye a la autoorganización de la persona que lo recibe”.¹² Por ello, la lectura de Lotman va más allá de lo descriptivo por cuanto trata de interpelar el funcionamiento de los estereotipos y los clichés como verdaderos “modos de conocimiento”.¹³ Y, en esa iteración de información que lo caracteriza, el lugar común colabora con la fijación de los modelos de mundo que hacen a una cultura, entendida esta como memoria no hereditaria de una colectividad que trasmite sus sentidos por las vías textuales, según la clásica concepción lotmaniana.

11 Sarlo, 2018, p. 36.

12 Lotman, 1996[1973]a, p. 185, la cursive es mía.

13 Lotman, 1970, p. 351.

Ahora bien, una definición semejante parece desconocer que, por igual, esos lugares comunes vehiculizan los prejuicios más nocivos para el cuerpo social. Que los estereotipos provienen de clasificaciones raciales, sexuales, clasistas y etarias que ellos mismos contribuyen a sostener y que coagulan en unos pocos rasgos, muchas veces estigmatizantes. En el diseño de esas expresiones que una cultura naturaliza e interioriza, también se pone en circulación una forma de cognición en tanto construcción de la diferencia y la desigualdad que modelan toda trama social (Barei, 2008). Pero no creo equivocarme cuando digo que Lotman evalúa esas formas sin ignorar todas las paradojas irresolutas que ellas albergan:

El arte canónico desempeña un enorme papel en la historia general de la experiencia artística de la humanidad. Dudo que tenga sentido considerarlo como cierto estadio inferior o ya dejado atrás. Y tanto más esencial es plantear la cuestión de la necesidad de estudiar no solo su estructura sintagmática interna, sino también las fuentes de informatividad ocultas, que le permiten a un texto en el que, diríase, todo es conocido de antemano, devenir un poderoso regulador y constructor de la persona y la cultura humanas (1996[1973]a: 189).

Cuestión nada menor la de esta propuesta que dirime lo canónico y lo estereotipado en el proceso inacabado de sus contradicciones, algunas de las cuales ameritan un estudio situado. En cierto modo, intuyo que a tal empresa nos convoca Lotman con estas lecciones que se orientan a desmontar las semióticas de los lugares comunes, descubriendo allí marcas históricas e ideológicas que presentan cierta información, mientras deliberadamente silencian otra. Se trata de un desplazamiento de sentidos que hoy encuentra algunas dinámicas interesantes en las más recientes usinas de estereotipos: las series de TV. Sobre ellas, quisiera acercar ahora algunas reflexiones.

La estética de las series televisivas: el caso de Ryan Murphy

En opinión de Randy Meeks (2022), *Game of Thrones* fue la última serie televisiva que vivimos globalmente y, con dificultad, alguien desconozca ese relato épico de dragones y reyes que copó los medios durante años. Ante el rumor de su continuidad en una saga de *spin-off* (y luego, claro está, de las controversias que suscitó su final), Meeks se interroga qué fórmula esas ficciones podrán abordar: ¿seguirán lo que el crítico, no sin ironía, llama un “sistema Disney”: “un montón de historias contadas con el mismo tono, la misma paleta de colores, los mismos comités aprobando guiones”?¹⁴ ¿O, por el contrario, sus directores detentarán poder creativo, innovando con ese mundo medieval fantástico cuyos rasgos formales y temáticos el público ya conoce en detalle?

Sin pretenderlo, Meeks está cuestionando lo que Lotman llamaría estética de la identidad. Habrá quien me objete, no sin razón, que la serie televisiva es todo un género cimero, condición que hereda de su matriz de emergencia, de algunas reglas básicas que trae la literatura por entregas (Gómez Ponce, 2017), y de ciertas prácticas de consumo que promovieron videoclubs, hoy reinventados bajo la modalidad *streaming*. Sin embargo, lo que Meeks parece sugerir es que, en el interior mismo de las series, hoy se están tramando valoraciones que ordenan en cimas y fondos: que HBO, por ejemplo, es reconocida por narrativas bien tasadas estéticamente (*The Sopranos*, *Band of Brothers*, *True Detective* o *Westworld*, por solo nombrar un par), mientras que otras ficciones se miran con recelo por sus fórmulas sencillas de bajo presupuesto, su sospechosa prolongación en el tiempo, o incluso su pertenencia geográfica (y basta ver el desdén hacia la telenovela, formato latinoamericano por excelencia, Gómez Ponce, 2022).

Quisiera detenerme en ese último conjunto más vasto si se quiere, porque considero que, honrando su nombre, allí se

¹⁴ Meeks, 2022, s/n.

fabrican contenidos en serie, empero muy valiosos para comprender un estadio de nuestra cultura. Y un caso interesante para plantear esa lectura está en un referente ineludible de la televisión actual: el director Ryan Murphy. Sobre este aclamado y galardonado fabricante de ficciones, dejaré de lado la cuestión autorial para relevar, más bien, algunas dominantes de sentido en su prolífica obra, una que hoy gana una nueva expansión gracias a un contrato millonario con Netflix.

Y es que, aunque muchas naufraguen antes de concluir, Murphy es un creador de series atractivas, originales incluso en su aporte a una idea de “cultura popular” que, repleta de lugares comunes, desliza rupturas de interés. Basta ver la antología de terror *American Horror Story* (2011), con su reinención de cronotopías muy tradicionales del terror: la casa embrujada, el hospital psiquiátrico o los aquelarres que, respectivamente, son traducidas a las condiciones históricas de la crisis del 2008, las persecuciones homosexuales en los '50 y los pesares de las minorías raciales en el siglo XX. O lo que sucede con *American Crime Story*, la cual se ocupa de esa frontera lábil entre crimen y orden mediático, ilustrada a través de figuras como O.J. Simpson (*The People v. O.J. Simpson*, 2016) o la dupla Monica Lewinsky-Bill Clinton (*Impeachment*, 2021).

Ahora bien, en esas series, no es menor la insistencia del gentilicio “*American*” porque, más allá de una inscripción geográfica, delimita contornos de expectación. Por caso, define el conflicto de la temporada de *American Crime Story: The Assassination of Gianni Versace* (2018), dedicada al célebre diseñador de moda y a Andrew Cunanan: quien fuera amante de Versace y, en 1997, lo asesinara en las puertas de su mansión estilo mediterráneo, Casa Casuarina. La serie, no obstante, elige apartarse de ese funesto romance para focalizar en las biografías de víctima y victimario. Por un lado, Versace se presenta como un héroe trágico, inmigrante que triunfa gracias a los valores familiares y la cultura del trabajo que hereda de esa madre que le enseñó el oficio de la costura. Cunanan carece, en cambio, de esas aptitudes y los pasajes de su infancia se recortan contra el fondo de unos Estados Unidos sumidos en la pobreza, carencia que lo desespera a mantener los telones

del simulacro, conquistando hombres acaudalados que (como Versace) lo sacan por momentos de la miseria y le otorgan algo de notoriedad.

Como se ve, cada uno a su manera retiene el anhelo de ascenso socioeconómico en una nación que se concibe como tierra de oportunidades. Quiero decir, ambos persiguen un Sueño Americano [*American Dream*]: pieza ideológica de los Estados Unidos y síntesis perfecta de una cultura, estimulada por la meritocracia capitalista y una serie de consensos sociales cristalizados en motivos tradicionales (familia nuclear, hogar, etc.). Ciertamente, ese imaginario es un lugar por demás común en los relatos masivos, con una tradición de largo aliento en las series de TV (Gómez Ponce, 2021). De ese Sueño, Murphy desgasta una vez sus motivos, instalándolos en dos vidas contrapuestas cuyas biografías se montarán incluso a través de dos estéticas diferentes: los choques tonales del melodrama en la gesta casi heroica de Versace y, en la vida criminal de Cunanan, los matices del policial de asesinos seriales, deriva que hoy deviene género autónomo.

Registros tan distintos dan cuenta de que todo chicle puede ser inserto en otro lenguaje (musical, ambiental, fotográfico, incluso actoral) sin perder su sentido fundante, lo cual parece constatar algo que Lotman arriesgó: que si bien toda “estética de la identidad” es una estética de la repetición, su creatividad puede anidar en “la combinación de elementos que el espectador conoce”.¹⁵ Es así que la serie reorganiza elementos que pertenecen a formas canonizadas (melodrama, policial, documental biográfico) para contar, con nueva voz, lo dicho hasta el cansancio: el fracaso de la utopía (norte)americana. Como bien Lotman intuyó, el argumento puede canonizarse al máximo, pero la improvisación radica en cómo este se cifra y, en ese quiebre, yacería lo más fructífero de la categoría que él propone. Pero no todo acaba en el plano formal, pues esos textos cimeros tienen también la habilidad de tensionar el contenido, introduciendo información en la carcasa de estereotipos en apariencia muy trillados.

¹⁵ Lotman, 1970, p. 350.

Tal lo que acontece con la notoriedad pública, cuestión central en las vidas de Versace y de Cunanan, pese a sus desvíos trágicos (funesta leyenda de la moda uno, infame asesino el otro). Esa búsqueda de fama se involucra, empero, con otro sentido derivado del Sueño Americano. Hablo del reemplazo de la meritocracia por un ascenso no económico, sino mediático, hecho constatable en los protagonistas de las otras temporadas: en la necesidad de renombre que lleva a O.J. Simpson al crimen y a Linda Tripp, a la difusión del *affair* Clinton-Lewinsky. Con todo, al situar toda su antología en la década de los '90, Murphy parece perseguir un signo de época: el culto fetichista a la celebridad. En esa intromisión de la banalidad mediática, nuevos sentidos se van a ocultar bajo la fachada estereotípica del Sueño Americano, corroborando así otra de las premisas lotmanianas: el potencial de “los clichés inquebrantables” para entremezclarse “con la variedad del material vivo”, no otra cosa que la historia cultural misma.¹⁶

Por cierto, ese culto es una constante en Murphy quien recurre a actores consagrados para dar vida a sus personajes (Jessica Lange, Lady Gaga, Ricky Martin y Penélope Cruz, por nombrar algunos) y, junto a ellos, desplegar su obsesión con el *star-system*. Otras producciones constatan esa fascinación: *Halston* con la vida de otro diseñador destacado (2019), el documental seriado *The Andy Warhol Diaries* (2022), o *Feud* (2017) con sus escándalos mediáticos, como el de Bette Davis y Joan Crawford. Otras veces, esas vidas ocupan solo unos episodios en los que se les otorgará introspección y se completarán los vacíos, como hace *American Horror Story* con el asesino serial Jeffrey Dahmer, el director Friedrich Murnau o la feminista radical Valerie Solanas.

Acaso habrá quien, en esas inclusiones, lea el furor nostálgico de nuestra época acosada por *biopics* y *revivals*, o quizá las huellas de un director que lleva a la ficción sus idolatrías. Pero no debe olvidarse que esas biografías nacen de una cultura cuya mitología ha sido modelada por el cine y, más tarde, por la televisión. Se trata de una tendencia cultural que,

¹⁶ Lotman, 1970, p. 351.

tempranamente, Lotman supo identificar con claridad, especialmente cuando describe el “aura semiótica” que rodea a las estrellas de filmes:

Indudablemente solo la producción masiva del cine comercial se monta en torno al mito de la “estrella” de turno. Esta particularidad de la percepción de las masas recuerda hasta cierto punto la percepción de la obra folklórica, donde también se exige la repetición de lo ya conocido y se acoge lo nuevo, lo que se halla en contradicción con lo esperado, como una cosa mala e irritante. El cine contemporáneo se aprovecha de que ciertos actores se han convertido para el público en mito, aunque no se deja esclavizar por esa mitología.¹⁷

Desde este punto de vista, atento una vez más al potencial que contiene aquello en apariencia simple, las estrellas son un estereotipo por derecho propio, como también lo serán aquellos personajes que el público retiene en su memoria con cierta fascinación. De hecho, junto a Zara Mints, Lotman reconocerá el valor mítico de figuras como Tarzán, James Bond y Drácula, personajes que reafirman cómo “la cultura masiva, con su tendencia a las generalizaciones simplistas, es un terreno extraordinariamente remunerador para la creación de mitos”.¹⁸ Diría entonces que, cuando Murphy recrea el surgimiento de la enfermera de *One Flew Over the Cuckoo's Nest* (1975) en *Ratched* (2020) o los orígenes del cine de oro en *Hollywood* (2020), y cuando *Scream Queens* (2016) homenajea el lenguaje del cine *slasher*, está corroborando la fertilidad de ese panteón mítico del cine que aporta sujetos reales o ficcionales, pero de interés público.

Como fuera, el interrogante por la cultura popular aparece de forma obstinada en este director, quien también toma de allí un extenso repertorio de clichés para delimitar los bordes de una sociedad obsesionada con el acenso, el éxito y el mérito. Pero habría que aclarar que, a esas series, tampoco escapan las fisuras del llamado Sueño Americano, condición no reparativa en muchas de esas celebridades que acaban en el olvido o la

17 Lotman, 1973, p. 127.

18 Lotman y Mints, 1996[1981], p. 202.

tragedia, y en otros que no logran siquiera acariciar lo que ese imaginario promete. Vale recordar que, a la par de ese mundo espectacular, la inclusión de las minorías raciales y sexuales será otra de las marcas identitarias de Murphy, patenten en la exitosa *Glee* (2009) con su coro de *outsiders* escolares, y en la reciente *Pose* (2018), drama que entrelaza la cultura gay y afroamericana con el nacimiento de la lujosa era Trump.

Es evidente que las series aquí mencionadas no han creado nada especialmente nuevo. Sin embargo, esa reivindicación inconexa de celebridades extintas, monstruosidades y minorías cifraría su mensaje más crítico y original, pues otorga voz a quienes habitan los márgenes de una cultura donde el reconocimiento social depende del éxito y, claro está, de su sostenimiento. Murphy parece resumir así algunos síntomas de una subjetividad modelada, de algún modo, por esa "aura semiótica" de la que hablara Lotman: adoración fetichista de la celebridad, hoy guionada por el triunfo mediático, la notoriedad pública y el éxito instantáneo. Son tendencias que, a fin de cuentas, estas series coinciden en estandarizar y replicar, insistiendo así en la atribución de rasgos identitarios a una cultura donde la banalidad y la frivolidad parecen valores supremos, donde las redes y los *reality* retribuyen con fama temporaria toda revelación de lo íntimo, y donde lo espectacular se presenta como modelo vida falazmente prometedor.

Palabras finales

Tan solo una lectura exploratoria parece confirmar las sospechas de Lotman sobre los textos masivos como formas cognitivas que hablan de un tiempo y de una cultura. Esa ha sido, por cierto, la historia de las series televisivas, cuyas narrativas más comerciales hoy responden a los cambios sociales, con la misma celeridad que aquellas clásicas *sit-coms* contestaron a las secuelas de la Segunda Guerra Mundial (Gómez Ponce, 2021), y como también toda una nueva Edad Dorada supo hacerle frente a la herida inconcebible que el 11S abrió (Cascajosa Virino, 2009). Y es que bien enseñó la semiótica lotmaniana que, luego de cada cataclismo y cuando una estabilización de

los sentidos es necesaria, el arte contribuye asimilando cada transformación histórica, repitiéndola creativamente en los mecanismos de la memoria (Lotman, 1999[1993]).

Me pregunto si acaso Lotman no habrá pensando en esa gran capacidad responsiva pues, en estas lecciones tempranas, creo percibir que las estéticas de la identidad emergen cuando el desorden se ha consumado, y entonces el canon y la repetición en esquemas simples aparecen para dar forma a una nueva identidad cultural, brindando cauce a los sentidos convulsos. Aceptada esa premisa, en estas lecturas inaugurales de su semiótica, estarían entonces germinando algunos de sus debates tardíos, interesados por la explosión y los mecanismos de lo imprevisible. Más allá de la validez relativa de esta premisa, no deja de asombrarme la lucidez de Lotman, perspicaz lector de la cultura de masas que, aún detrás de las férreas cortinas políticas y económicas que vivencia hasta casi el final de sus días, supo interpretar los síntomas de cambios en las memorias, las mitologías y las lógicas de creación estética.

Con todo, tal agudeza queda constatada con la estética de la identidad: concepción que eleva las formas masivas a verdaderos laboratorios de experimentación semiótica, a la vez que categoría productiva para poner en situación de diálogo textos disímiles, que coinciden empero en su modo de hablar sobre una cultura. El catálogo aquí apenas reunido demuestra, en tal sentido, que Lotman diseña una noción con potencial para el ordenamiento inicial de materiales en aparecía heterogéneo, pero que pueden, sin embargo, constituir un corpus para afrontar una investigación más sistemática.

En tal sentido, agrupadas bajo ese conjunto llamado “estética”, las series de Ryan Murphy dan cuenta de un modelado de “identidad” que, de manera fractal, se delinea en el campo de la autoría, de las biografías individuales y del colectivo cultural. Leídas en esa clave transversal, esas ficciones insisten en reducir ciertas experiencias de la cultura pop, dominada esta por la imposición de íconos, los valores de consumo y de éxito instantáneo, y un estándar de vida atento al Sueño Americano.

Sin embargo, no se puede descuidar que ese imaginario es, claro está, legado de una cultura estadounidense, la misma que hoy detenta ese mercado serial que se expande con suma velocidad.

Como fuera, la categoría lotmaniana deja entrever que el logro de Murphy no solo acaece en el trabajo con el horizonte de expectativas del público, o incluso con la recombinação creativa de procedimientos gastados: su conquista, muy por el contrario, estriba en su capacidad para tomar estereotipos y convertirlos en historias que proponen nuevos puntos de vista y diferentes posiciones semántico-valorativas sobre lo real. Precisamente, es esta la paradoja de esos textos cimeros que, en términos de una semiótica cultural, oscilan entre la innovación y la mera iteración, entre la creación y la memoria. Quizá en esta contradicción, y en esa imposibilidad de repetir un hecho sin imponer una línea superior de sentidos, la cultura de masas se muestre incluso más original que la vanguardia más rupturista. Después de todo, Lotman lo advirtió ya: “en la historia del arte universal, si se toma en toda su amplitud, los sistemas artísticos que relacionan el valor estético con la originalidad son más bien la excepción a la regla”.¹⁹

Referências Bibliográficas

- BAREI, Silvia N. “El otro en clave retórica”. In: BAREI, Silvia N. y LEUNDA, Ana. *Pensar la cultura. Retóricas de la alteridad*. Córdoba: Ferreyra Editor, 2008. p. 9.-3.
- LOTMAN, Yuri; MINTS, Zara. “Literatura y mitología”. In: LOTMAN, Yuri. *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid: Frónesis Cátedra, 1996[1981]. p. 190-203.

¹⁹ Lotman, 1970, p. 348.

LOTMAN, Yuri. "El arte canónico como paradoja informacional". In: _____. *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid: Frónesis Cátedra, 1996[1973]a. p. 182-189.

LOTMAN, Yuri. "El texto y el poliglotismo de la cultura". In: _____. *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid: Frónesis Cátedra, 1996[1992]. p. 83-90.

LOTMAN, Yuri. "La modernidad entre la Europa del Este y del Oeste". In: Fernández Roca, José Ángel; Gómez Blanco, Carlos J.; Paz Gago, José María (coords.). *Semiótica y modernidad. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica*. La Coruña: Servizo de Publicacións, 1994[1992]. p. 69-78.

LOTMAN, Yuri. "Sobre el contenido y la estructura del concepto de 'literatura artística'". In: LOTMAN, Yuri. *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid: Frónesis Cátedra, 1996[1973]b. p. 162-181.

LOTMAN, Yuri. "Sobre el lenguaje de los dibujos animados". In: _____. *La semiosfera III. Semiótica de las artes y de la cultura*. Madrid: Frónesis Cátedra, 2000[1993]. p. 138-142.

LOTMAN, Yuri. "Sobre la reducción y el desenvolvimiento de los sistemas sígnicos (sobre el problema 'freudismo y culturología semiótica)". In: _____. *La semiosfera II. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*. Madrid: Frónesis Cátedra, 1998[1974]. p. 231-238.

LOTMAN, Yuri. *Cultura y explosión. Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*. Barcelona: Gedisa, 1999[1993].

LOTMAN, Yuri. *Estética y semiótica del cine*. Madrid: Gustavo Gili, 1973.

LOTMAN, Yuri. *Estructura del texto artístico*. Madrid: Itsmo, 1970.

MEEKS, Randy. "¿Hay material para tanto spin-off? HBO confía en 'Juego de tronos' más que sus propios fans". *Espinof*, 2022. Disponible em: <https://www.espinof.com/hbo/hbo-confia-juego-tronos-que-sus-propios-fans-hay-publico-para-spin-off>. Acceso em: 23/6/2022.

PONCE, Ariel G. "Hacia una concepción compleja de la serialización televisiva en Latinoamérica: un análisis semiótico de

Luis Miguel, la serie". *Dixit*, Nro. 30, 2017. p. 22-39.

PONCE, Ariel G. "Las series y el Sueño Americano. Nostalgia y pervivencia de un imaginario suburbial". *Intexto*, Nro. 52, 2021. p. 1-23.

PONCE, Ariel G. "Texto. Comunicación, conservación, generación de sentidos, y otras derivas de nuestras telenovelas". In: BAREI, Silvia N. y GÓMEZ PONCE, Ariel (eds.). *Lotman revisitado. Perspectivas latinoamericanas*. Córdoba: Edicea, 2022. p. 235-247.

Sánchez, Manuel C. "Lotman en primera persona". In: LOTMAN, Yuri. *No-memorias*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2014. p. 7-23.

SARLO, Beatriz. *La intimidad pública*. Buenos Aires: Seix Barral, 2018.

VIRINO, Concepción C. "La nueva edad dorada de la televisión norteamericana". *Secuencias*, Nro. 39, 2009. p. 7-31.



REVISTA DE LITERATURA E CULTURA RUSSA

**Traducir el resplandor: redes de
significantes subyacentes en
“La avenida Nevski” y aspectos
de traducción**

***Translating the glow: networks
of underlying signifiers in
“Nevsky Prospect” and aspects
of translation***

Autor: Marina Berri
Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires,
Buenos Aires, Argentina
Edição: RUS, Vol. 14. Nº 24
Publicação: Maio de 2023
Recebido em: 10/04/2023
Aceito em: 25/04/2023

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2023.210354>

BERRI, Marina
*Traducir el resplandor: redes de significantes subyacentes en “La
avenida Nevski” y aspectos de traducción.*

RUS, São Paulo, v. 14, n. 24, pp. 312-328, 2023.



Traducir el resplandor: redes de significantes subyacentes en “La avenida Nevski” y aspectos de traducción

Marina Berri*

Resumen: El presente trabajo analiza dos redes de significantes subyacentes (Berman 1999) establecidas en torno a las nociones de la luz y lo etéreo en el relato (*póviest*) “Невский проспект” (“La avenida Nevski”), de Nikolái Gógol (1835), y su relación con lo ilusorio y la acción del diablo. Se estudia la construcción de estas redes de significantes a partir de las nociones de significado conceptual y de significado asociativo (Leech 1974), clásicas en semántica léxica, y los efectos de sentido que producen sobre el texto. Luego, se analiza cómo esas redes se plasman en la traducción al español realizada por Juan López-Morillas. Se concluye que estas redes de significantes subyacentes, cruciales en tanto refuerzan el vínculo entre la prostituta, el engaño y la irrealidad de la Avenida Nevski, quedan plasmadas de manera muy parcial, en parte porque en la traducción se tiende a privilegiar el significado conceptual sobre el significado asociativo, y el efecto equivalente (Nida 1964) sobre la *letra* del texto (Berman 1999). Se realiza así una contribución a los estudios de traducción en base a la semántica léxica.

Abstract: This paper analyzes two networks of underlying signifiers (Berman 1999) around the notions of light and the ethereal in the novella “Невский проспект” (“Nevsky Prospect”), by Nikolai Gogol (1835), and their relationship with devil’s deception. The construction of these networks of signifiers is studied from the point of view of conceptual meaning and associative meaning (Leech 1974), two classic notions in lexical semantics, and the sense effects that they produce in the text. Next, is offered an analysis of how these networks are reflected in the Spanish translation made by Juan López-Morillas. It is concluded that these networks of underlying signifiers, crucial insofar as they reinforce the link between the prostitute, deceit and the unreality of Nevsky Prospect, are reflected in a very partial way, partly because in the translation the conceptual meaning tends to be privileged over the associative meaning, and the equivalent effect (Nida 1964) over the *letter* of the text (Berman 1999). Thus, a contribution to translation studies from the perspective of lexical semantics is made.

Palabras clave: Redes semánticas subyacentes; Significado asociativo; Significado conceptual; Gógol

Keywords: Underlying semantic networks; Associative meaning; Conceptual meaning; Gogol

Introducción

Nikolái Gógol concluye la novela breve “La Avenida Nevski” (“Невский проспект”, 1835) con estas líneas:

Por mucho que a lo lejos ondee la capa de una hermosa muchacha yo, por lo menos, nunca la seguiré para satisfacer mi curiosidad. ¡Apártese, apártese, por Dios santo, del farol! ¡Pase junto a él deprisa, lo más deprisa posible! Con suerte, todo lo que recibirá usted serán unas gotas de aceite malo-liente en su traje nuevo. Pero, incluso aparte del farol, todo rezuma engaño. Defrauda en todo momento esa avenida Nevski, pero sobre todo cuando la noche se cierne sobre ella como una masa espesa, haciendo resaltar las casas blancas entre las de color pardo, y toda la ciudad se trueca en trueno y relámpago, y miles de carruajes llegan retumbando por los puentes, con los postillones gritando y rebotando en sus cabalgaduras, y cuando el diablo mismo enciende todos los faroles de la calle para que todo pueda verse en engañosos colores.¹

En este pasaje, Gógol establece una relación estrecha entre la luz (pide a sus lectores que se alejen de los faroles, la ciudad se transforma en relámpago), lo etéreo (la capa ondula en el aire y nos tienta para que la sigamos) y lo ilusorio en la Avenida Nevski. La luz y lo etéreo propician que los transeúntes sean engañados. En las últimas líneas del texto, la luz artificial se vincula explícitamente con la figura del diablo, que es quien enciende las luces para alterar la apariencia de las

* Doctora en Lingüística y investigadora asistente del CONICET y investigadora docente en la Universidad Nacional de General Sarmiento y la Universidad de Buenos Aires. Investiga temas de semántica léxica, neología, lexicografía y traducción. Miembro de la Sociedad Argentina Dostoievski. <https://orcid.org/0000-0002-3655-8394>; marinaberri@gmail.com

¹ GÓGOL, 1835 (2016), p. 66. Traducción de Juan López-Morillas.

cosas y confundir a las personas. No obstante, el vínculo entre la luz, lo etéreo –asociado al cielo divino y al cielo terrenal de la Avenida Nevski, contraste que refleja la confusión de Piskariov en torno a la figura de la prostituta, como expondremos– y el engaño ha sido cuidadosamente construido por el autor a lo largo del relato a partir de la selección del léxico que emplea, en particular en la primera parte, en la que se relata la historia de Piskariov. En términos de Antoine Berman,² puede afirmarse que en el relato existen redes de significantes subyacentes que construyen la asociación entre la luz, lo etéreo y lo ilusorio, tema que ocupa un lugar central en la obra Gógol. Para Iuri Lotman, la poética de Gógol se caracteriza por la imposibilidad de discriminar entre apariencia y realidad. En sus textos, la realidad se muestra bajo una iluminación doble: se reproduce, pero a la vez ese mismo proceso de reproducción constituye un desenmascaramiento que pone en duda la posibilidad misma de la verdad.³ Respecto del texto que nos ocupa, Omar Lobos señala que la descripción de la avenida Nevski como metonimia de la gran ciudad se deshace al final de la narración, cuando el diablo se muestra como un forjador de apariencias y el escenario pretendidamente realista del comienzo queda remitido al plano de la fantasmagoría.⁴

Las redes de significantes subyacentes, que contribuyen a señalar que aquello que se presenta en principio como verdadero es en realidad una ilusión, son particularmente difíciles de traducir, en tanto que, como analizaremos, no se basan únicamente en el significado conceptual de las palabras, sino también en su significado asociativo. Junto con las comparaciones y las metonimias, el uso de voces con significados asociativos vinculados a lo etéreo y a la luz conforma un segundo plano del texto, el plano de lo aparente. La asociación de la luz, el diablo y la ciudad se insinúa desde el principio del relato gracias a la selección y combinatoria léxica y al empleo de tropos que obedecen al principio de la fantasía estilística

2 BERMAN, 1999, p. 65.

3 LOTMAN, 1997, p. 6.

4 LOBOS, 2015, p. 86.

propuesto por Iuri Mann.⁵ Según Mann, este relato no se caracteriza por la fantasía directa propia de otras obras de Gógol. En “La avenida Nevski” lo fantástico no es encarnado por un personaje específico, sino que se observa fundamentalmente en el plano léxico y la selección de las imágenes.

Dentro de la semántica léxica, es tradicional la distinción entre tipos de significado. En un trabajo clásico, Geoffrey Leech distingue entre el significado conceptual, definido como aquel que se organiza en base a rasgos contrastivos y determina las condiciones de verdad de la proposición en la que aparece una voz, y otros tipos de significado, de límites más difusos, que Leech engloba bajo el término “significado asociativo”.⁶ Entre estos tipos de significado asociativo se encuentra el significado estilístico, que se define como el conjunto de matices que un elemento lingüístico expresa acerca de las circunstancias sociales de su uso. Por ejemplo, la palabra *laburo* presenta un significado conceptual (‘actividad que una persona realiza regularmente a cambio de dinero’), pero además exhibe un significado estilístico, en tanto es una voz coloquial que se emplea sólo en Uruguay y Argentina. En los casos de voces polisémicas, Leech detecta otra clase de significado asociativo, que denomina significado reflejo, en el que un sentido de una palabra polisémica evoca –Leech lo describe mediante una metáfora: el sentido de una palabra “raspa”– otro de los sentidos de esa misma voz, en especial cuando ese sentido tiene cierto poder dominante o, como en los casos que estudiaremos, se asocia a otras voces. Así, la palabra *brillante*, utilizada en el sentido de ‘inteligente’, puede en ciertos contextos evocar el sentido de ‘que reluce’. Además, Leech distingue el significado conlocativo, que consiste en las asociaciones que una voz adquiere al tener en cuenta las palabras que suelen aparecer en su entorno: la frase *empuñar un paraguas* causa cierta comicidad, porque típicamente el verbo *empuñar* combina con sustantivos que denotan armas, como *cuchillo* o *pistola*. Por último, el autor menciona el significado connotativo y

5 MAHH, 2007, c. 69.

6 LEECH, 1974 (1981).

lo define como el valor que adquiere una expresión cuando se atiende a lo que ella refiere; este significado se vincula con la experiencia del mundo real asociada a una expresión lingüística. Así, el significado connotativo de una voz como *perro* se asocia a propiedades que exceden el significado conceptual ('es fiel', 'es cariñoso', etc.) y que pueden representarse en otros sistemas semióticos diferentes de la lengua, como la pintura, en tanto son precisamente propiedades del referente y no de la palabra en sí misma.

En "La avenida Nevski" los tipos de significado asociativo desempeñan un papel considerable para la creación de redes de significantes subyacentes que superponen lo etéreo y la luz con lo ilusorio desde el principio mismo del relato y que afectan a la doble presentación de la realidad –reproducción y desenmascaramiento– descrita por Lotman. Estos dos motivos, el de la luz y lo etéreo, se construyen a partir de la selección léxica cuidadosa que realiza Gógol. Conforman así parte de ese texto subyacente en el que, según Antoine Berman, "ciertos significantes clave se responden y se encadenan, forman redes bajo la «superficie» del texto, quiero decir, del texto manifiesto, dado a la simple lectura".⁷ La traducción de estas redes plantea una particular dificultad, en tanto que voces que en distintas lenguas constituyen equivalentes desde el punto de vista de su significado conceptual habitualmente difieren en su significado asociativo. No obstante, dada la presencia que tienen en el relato de Gógol, sería deseable que el traductor cobrara consciencia de su importancia y aspirara a desarrollar estrategias para poder plasmarlas.

Este trabajo se propone estudiar las redes de significantes subyacentes presentes en "La avenida Nevski", de Nikolái Gógol, y los medios por los cuales se establecen, en particular, a partir de qué tipos de significado se crean las asociaciones y qué efecto de sentido tienen en el relato. Luego, analizaremos cómo aparecen en la traducción al español de Juan López-Morillas, un texto de amplia circulación entre los lectores hispanohablantes, publicado por la editorial Alianza como parte

7 BERMAN, 1999, p. 65.

del libro *Historias de San Petersburgo*.⁸ El análisis permite concluir que el significado asociativo desempeña un rol relevante en el relato de Gógol, y que resulta por lo tanto conveniente desarrollar estrategias para su traducción.

La Avenida Nevski: brillo, levedad e ilusión

Marshall Berman señala que la Avenida Nevski, esa “*extraña mezcla de realidad y fantasía*”, se describe en el relato a partir de metonimias, comparaciones y palabras que dan cuenta de fragmentarias percepciones visuales, auditivas y olfativas.⁹ Muchos de estos símiles y metonimias están constituidos por voces que, de una u otra manera, aluden a lo etéreo o al brillo. Así, el zapatito de una mujer se compara con el humo (“*миниатюрный легкий, как дым, башмачок молодой дамы*”),¹⁰ “un zapatito, diminuto y ligero como el humo, de una joven dama”) y las mangas de los vestidos de las mujeres se equiparan a globos aerostáticos, que las harían ascender hacia el aire si el hombre que las acompaña no las sostuviera. El cielo de la avenida Nevski no se representa como un cielo divino, sino como un cielo terrenal, concreto, al que además de mujeres que viajan en globos aerostáticos, también pueden –gracias a una sonrisa– elevarse hombres y sentirse así más altos que la aguja del Almirantazgo. La comparación de las mangas de los vestidos con globos aerostáticos constituye un símil no exento de tragicomicidad, que adelanta la contraposición entre la impresión que experimenta Piskariov de haber encontrado una belleza celestial y la realidad de la prostituta a la que sigue por la ciudad. Esta contraposición puede considerarse un ejemplo de lo que Iuri Mann denomina lógica de la inversión (“*логика обратности*”).¹¹ La lógica de la

8 ГÓГОЛЬ, 1835 (2016).

9 BERMAN, 1988, p. 200.

10 ГОГОЛЬ, 1835 (2009), c. 126. De aquí en adelante, las traducciones son propias a menos que se cite explícitamente la traducción de Juan López-Morillas.

11 МАНН, 2007, c. 350-351

inversión en Gógol se caracteriza porque en sus obras sucede lo contrario de que aquello que hubiera debido ser y puede resumirse con la frase **“все происходит наоборот”**.¹² todo sucede al revés de lo que suponemos y conocemos.

Otras comparaciones introducen significantes que van conformando una segunda red, la del brillo y la luz. Así, una joven dama vuelve su cabeza hacia las ventanas brillantes de los negocios como un girasol al sol (**“и миниатюрный легкий, как дым, башмачок молоденькой дамы, оборачивающей свою головку к блестящим окнам магазина, как подсолнечник к солнцу”**),¹³ “un zapatito, diminuto y ligero como el humo, de una joven dama que vuelve la cabeza hacia las brillantes ventanas de un negocio, como un girasol al sol”), los chicos corren como rayos (**“молниями”**),¹⁴ se presenta “una cabeza lisa como una bandeja de plata” (**“голова гладка, как серебряное блюдо”**)¹⁵ y se describe también la marca que deja un sable. Las redes de significantes se entrelazan y así **miles de sombreros, vestidos y pañuelos** coloridos y ligeros (**“легких”**) deslumbran (**“ослепят”**)¹⁶ a todos.

Algunas de estas voces se vinculan a la idea del brillo y de lo etéreo por su significado conceptual. Pero también se vinculan con estos fenómenos por su significado asociativo, como en el caso de **сабля** (*sable*) y **шпиц** (aguja), palabras que incluyen el brillo como parte de su significado connotativo, en tanto los referentes de esas voces típicamente brillan, y de **дым** (*humo*) y **воздухоплавательный шар** (*globo aerostático*), en tanto los referentes típicamente ascienden al cielo. La aparición de la bella desconocida se inserta y se resignifica a partir de estas redes y la selección léxica mediante la que se describen sus acciones, en particular el uso del verbo **лететь** y sus derivados. Así, la belleza “se aleja volando” (**“улетавшей вдали красавицы”**). El verbo **улетать**, cuyo

12 ГОГОЛЬ, 1835 (2009), с. 154.

13 ГОГОЛЬ, 1835 (2009), с. 126-127.

14 ГОГОЛЬ, 1835 (2009), с. 127.

15 ГОГОЛЬ, 1835 (2009), с. 126.

16 ГОГОЛЬ, 1835 (2009), с. 128.

primer sentido es ‘alejarse volando’, se emplea aquí con el sentido metafórico de ‘moverse rápidamente’, ya establecido en ruso y recogido por los diccionarios. No obstante, dado su significado reflejo, el verbo también conforma la red de lo etéreo y refuerza la impresión de que estamos frente a un ser celestial. Precisamente en la misma oración se afirma que la prostituta parece haber descendido volando del cielo sobre la avenida Nevski y que pronto se irá volando quién sabe adónde (**“это прелестное существо, которое, казалось, слетело с неба прямо на Невский проспект и, верно, улетит неизвестно куда”**),¹⁷ “este ser encantador que, al parecer, descendió volando del cielo a la Avenida Nevski y, seguramente, se irá volando quién sabe dónde”). El significado reflejo de **летать** constituye un paso intermedio hacia el uso de los verbos **улететь** y **слететь**, que vinculan a la prostituta con el cielo terrenal de la Avenida Nevski y le dan un aire angelical. Más adelante, en el sueño de Piskariov, la mirada de la prostituta es descrita como **небесный** (‘celestial’) y el verbo **лететь** y sus derivados se emplean reiteradamente para describir sus movimientos y los de su acompañante.

No obstante, la red queda desintegrada porque se privilegia la traducción de los significados conceptuales de las palabras. Así, **улетавшей** se traduce como “que desaparecía a lo lejos”¹⁸ y el adjetivo **небесный** se elimina (“con una sola mirada”).¹⁹ Para describir la rapidez con la que camina Piskariov, Gógol emplea por cuarta vez en dos oraciones el verbo **лететь**, que se traduce como “caminaba deprisa”,²⁰ pese a que el verbo *volar* tiene también el mismo significado metafórico –y el mismo significado reflejo– que el equivalente ruso. De igual modo, en el mismo párrafo en que en el texto español se elimina el adjetivo **небесный**, la acción de subir las escaleras que Gógol describe como **“он взлетел на лестницу”**²¹ (“subió

17 ГОГОЛЬ, 1835 (2009), с.131.

18 GÓGOL, 1835 (2016), p. 23.

19 GÓGOL, 1835 (2016), p. 28.

20 GÓGOL, 1835 (2016), p. 23.

21 ГОГОЛЬ, 1835 (2009), с. 134.

volando la escalera”), se traduce como “subió corriendo las escaleras”²² de lo que para Piskariov –quien, según Praskovina, no puede permitirse ni un pensamiento acerca del vicio de su belleza “no terrenal”-²³ es un santuario. El sueño en el que la prostituta se muestra como una figura angélica se describe como “**улетевшее**” (“que se alejó volando”), mientras que en la traducción el sueño se “esfuma”.²⁴ Del mismo modo, en el sueño los ojos de la prostituta se describen con el adjetivo **небесный** (“**глаза ее казались все еще небесными**”,²⁵ “sus ojos le parecieron aún más celestiales”), que en español se traduce como *celeste*.²⁶ La selección de los verbos y adjetivos realizada por Gógol no parece casual, dado que en la segunda parte del relato, cuando se narra la historia de Pirogov, el verbo **лететь** (*volar*) se emplea una sola vez y sus derivados no se utilizan nunca.

Ambas redes de significantes se constituyen doblemente en un segundo plano. En primer lugar, muchas integran símiles que, como ha sido señalado en la bibliografía, tienen un peso fundamental en la historia. Así, Emirova (2010) ha observado que en “La avenida Nevski” el verbo *казаться* (*parecer*) es una de las palabras más frecuentes. En segundo lugar, la red conformada por las voces asociadas al brillo y lo etéreo se produce a menudo como resultado no de su significado conceptual, sino de su significado asociativo, más tenue y difuso. El vínculo entre la luz, lo etéreo terrenal y el diablo y lo ilusorio es de este modo constantemente sugerido, pero no afirmado hasta el final.

La red de la luz prepara implícitamente al lector para la enigmática sonrisa de la bella prostituta que atrae a Piskariov, uno de los momentos centrales del relato. La sonrisa se produce al atardecer, cuando ya brillan los faroles. La luz es un componente fundamental en la alteración de la percepción y su influencia se intensifica al anochecer, cuando la avenida

22 GÓGOL, 1835 (2016), p. 28.

23 ПРАСКОВЬИНА, 2010, с. 785-786.

24 GÓGOL, 1835 (2016), p. 40.

25 ГОГОЛЬ, 1835 (2009), p. 135.

26 GÓGOL, 1835 (2016), p.38.

“se hace más real y más irreal a la vez”,²⁷ en tanto que, como explica Marshall Berman, la avenida es animada por necesidades directas, como el sexo, el amor y el dinero, pero a la vez es distorsionada por estos mismos deseos. A esa hora, que Gógol llama “*таинственное время*” (“una hora misteriosa”), lo enigmático se asocia con la presencia de la luz artificial, que resulta atractiva, seductora (*заманчивый*): “Тогда настает то таинственное время, когда лампы дают всему какой-то заманчивый, чудесный свет”²⁸ (“Entonces comienza esa hora misteriosa, en la que las lámparas le confieren a todo cierta luz seductora, maravillosa”). El motivo de la luz y el engaño ya ha sido señalado en la bibliografía (cfr. Vinogradov²⁹ y Volokonskaia).³⁰ Ahora bien, la sonrisa que Piskariov percibe en la desconocida se describe en el texto original mediante el verbo **сверкнуть** (“как будто легкая улыбка сверкнула на губах ее”,³¹ “como si una ligera sonrisa destellara en sus labios”). El significado de ‘aparecer’ que tiene este verbo ruso se deriva metafóricamente del significado de ‘brillar’. En este fragmento decisivo, en el que se afirma y a la vez se pone en duda la realidad de esa sonrisa que desestabiliza a Piskariov, *сверкнуть* adquiere el significado reflejo de ‘brillar’, su primer sentido, y a la vez también asume los matices que se derivan de sus combinaciones más habituales, como *молния* (‘rayo’), *лезвие* (‘filo, hoja del cuchillo’), *искра* (‘chispa’), etc., y que forman parte del significado conlocativo del verbo. Se trata, entonces, de una sonrisa acerca de la que se sugiere que fue encendida por el diablo. *Сверкнуть* se integra así a la red de voces que asocian el brillo a la percepción alterada, rápida, fragmentaria e ilusoria. Además, la red de lo etéreo se entreteje y refuerza la del brillo, ya que la sonrisa de la prostituta no sólo destella, sino que es ligera (*легкая*), adjetivo que aparece insistentemente en el relato.

27 BERMAN, 1988, p. 202.

28 ГОГОЛЬ, 1835 (2009), с.130.

29 Виноградов, 2011.

30 Волоконская, 2011

31 ГОГОЛЬ, 1835 (2009), с. 133.

Esta selección léxica tan sugestiva no se ve plasmada en la traducción, en la que la sonrisa de la prostituta parece “dibujarse” en sus labios.³² Se privilegia así en el texto español la producción de un efecto equivalente en los lectores, en términos de Nida (1964), en tanto que *una sonrisa se dibuja* resulta en español una combinación léxica relativamente habitual, mientras que *una sonrisa destella* no. En cambio, en el original, como ya señalamos, *сверкнуть* forma parte de una red de significantes subyacentes y el hecho de que la sonrisa “destelle” la vuelve todavía más ilusoria, aspecto que Gógol refuerza explícitamente cuando señala que la impresión se debe probablemente a que el farol –personificado– fue el que inscribió la apariencia de una sonrisa en el rostro de la desconocida (**“Нет, это фонарь обманчивым светом своим выразил на лице ее подобие улыбки, нет, это собственные мечты смеются над ним”**);³³ “No, fue el farol el que con su luz engañosa inscribió en su rostro la apariencia de una sonrisa, no, son sus propios sueños que se ríen de él”).

La red del brillo continúa ampliándose más adelante, cuando Piskariov ve surgir de repente un edificio con cuatro filas de ventanas iluminadas que lo miran. De hecho, en el momento de mayor confusión de Piskariov, la alabarda, junto con las palabras doradas de los letreros y la tijera dibujada (el brillo es parte del significado conceptual de *золотой* ‘dorado’, y del significado connotativo de *ножницы* ‘tijera’ y *алебарда* ‘alabarda’) brilla (“блестела”) “al parecer” (“казалось”) delante de sus pestañas.³⁴ La ilusión fue precedida por una especie de niebla que, apenas antes, se volcó sobre el personaje. Aquí la traducción conserva puntos de la red de significantes presente en el texto de Gógol, aunque también suaviza su extrañeza y convierte el “rayo de alegría” (“*молния радости*”)³⁵ que atraviesa el corazón en el original en una comparación explícita (“como un relámpago”).³⁶

32 GÓGOL, 1835 (2016), p. 27.

33 ГОГОЛЬ, 1835 (2009), c. 133.

34 ГОГОЛЬ, 1835 (2009), c. 133.

35 ГОГОЛЬ, 1835 (2009), c. 134.

36 GÓGOL, 1835(2016), p. 28.

Este tejido ilusorio construido en parte por las luces que, según se explicita al final del texto, son manejadas por el diablo, se intensifica en el sueño de Piskariov, cuando un carruaje lo lleva a encontrarse con su amada. Al partir, Piskariov ve pasar por las ventanas del carruaje una fila reluciente de tiendas con letreros luminosos (“и **освещенная** перспектива домов с **яркими** вывесками понеслась мимо каретных окон”), el coche se detiene frente a un portal muy iluminado (“перед **ярко освещенным** подъездом”) y las ventanas están muy iluminadas (“**ярко освещенные** окна”).³⁷ Al llegar, el personaje se encuentra con un conserje que está “bañado en oro” (“с **облитым золотом швейцаром**”) –en la traducción el conserje está “casi enterrado en galones dorados”,³⁸ la introducción de *casi* y la explicitación de los galones disminuyen la extrañeza del texto– dentro de un vestibulo iluminado por una luminosa lámpara (“с **яркою** лампою”).³⁹

Nuevamente la red del brillo se entrelaza y refuerza con la red de significantes subyacentes asociados a lo etéreo. Así, Piskariov se encuentra con una escalera etérea de barandas brillantes (“Воздушная лестница с блестящими перилами”).⁴⁰ Las mujeres tienen hombros centelleantes y hay etéreas gasas que vuelan (“Сверкающие дамские плечи и черные фраки, люстры, лампы, воздушные летящие газы”),⁴¹ “Centelleantes hombros de las damas y fracs negros, arañas, lámparas, etéreas gasas que vuelan”), y Gógol continúa insistiendo sobre el adjetivo **воздушный** (‘etéreo’), que se aplica luego también a las mismas mujeres (“дамы так были **воздушны**”),⁴² “las damas eran tan etéreas”). Los bailarines llevan vestidos transparentes confeccionados con el propio aire (“сотканых из самого воздуха”) y sus piecitos brillantes tocan el suelo con naturalidad (“небрежно касались они

37 ГОГОЛЬ, 1835 (2009), с.137.

38 ГÓГОЛ, 1835 (2016), p. 34.

39 ГОГОЛЬ, 1835 (2009), с. 137.

40 ГОГОЛЬ, 1835 (2009), с. 137.

41 ГОГОЛЬ, 1835 (2009), с. 137.

42 ГОГОЛЬ, 1835 (2009), с. 137.

блестящими ножками паркета”).⁴³ En particular, la figura de la prostituta se caracteriza por el brillo: la blancura de su rostro destella y deslumbra (“сверкающая белизна лица ее еще ослепительнее бросилась в глаза”) y su mirada es clara (“глянула на всех своим ясным взглядом”,⁴⁴ “observó a todos con su mirada clara”). Más adelante, incluso se dirá: “Хотя бы на минуту показала прекрасные черты свои, хотя бы на минуту зашумела ее легкая походка, хотя бы ее обнаженная, **яркая**, как заоблачный снег, рука, **мелькнула** перед ним”⁴⁵ (“Si al menos durante un instante ella hubiera mostrado sus preciosos rasgos, si al menos durante un instante hubiera resonado su paso ligero, si al menos hubiera aparecido ante él su brazo desnudo, brillante, como la nieve lejana.”). Si bien el significado conceptual de **мелькнуть** es ‘aparecer y desaparecer rápidamente’, su significado conlocativo está constituido por las palabras que suelen coaparecer con el verbo y que a menudo denotan luces, como огонь (‘fuego, luz’), свет (‘luz’), фонарь (‘farol’), искра (‘chispa’), звездочка (‘estrellita’) y тень (‘sombra’).⁴⁶

La traducción conserva solo parcialmente esta red semántica. En ocasiones, se reemplazan construcciones que podrían resultar extrañas por otras que suenan más naturales. Así, se traduce “сверкающие дамские плечи” por “los hombros rozagantes de las damas”.⁴⁷ En otros momentos, se anula el significado reflejo presente en el texto de Gógol. Por ejemplo, se traduce “блестящими ножками” por una construcción nada extraña en español, “admirables pies”,⁴⁸ y se pierde una vez más el significado vinculado al brillo. Además, se eliminan palabras que pertenecen a la red. Por ejemplo “сверкающая

43 ГОГОЛЬ, 1835 (2009), с. 137.

44 ГОГОЛЬ, 1835 (2009), с. 138.

45 ГОГОЛЬ, 1835 (2009), с. 140.

46 La búsqueda de las colocaciones fue realizada en el *Russian National Corpus* en febrero del 2023. [<https://ruscorpora.ru/en/>]

47 ГÓГОЛ, 1835 (2016), p.34.

48 ГÓГОЛ, 1835 (2016), p.35.

*белизна лица ее еще ослепительнее бросилась в глаза*⁴⁹ (“la blancura centelleante de su rostro era aún más deslumbrante”) se convierte en “acentuando la blancura aún más deslumbrante de su semblante”,⁵⁰ frase en la que se elimina el adjetivo *сверкающая*. Del mismo modo, la palabra *блестящий*, que se repite muy a menudo en el original, es reemplazada mediante sinónimos como *relumbroso* y *admirable*; lo mismo ocurre con *сверкающий*, que se traduce como *rozagante* la primera vez y, como ya señalamos, se elimina luego.

En oposición a este mundo resplandeciente, etéreo e ilusorio, el mundo de Piskariov, en tanto artista de Petersburgo, es gris, e incluso la composición de colores con la que pinta es opaca (“У них всегда почти на всем **серинькой мутный колорит – неизгладимая** печать севера”,⁵¹ “Casi todo lo que pintan tiene un matiz sucio y grisáceo: el sello indeleble del norte”). Las luces que están fuera de la avenida Nevski son pálidas, los colores son grises, turbios, opacos y contrastan fuertemente con la luminosidad que caracteriza a esta calle y a los personajes que de ella emergen: «Досадный свет неприятным своим **тусклым сиянием глядел** в его окна. Комната в таком сером, таком **мутном** беспорядке... О, как отвратительна действительность!»⁵² (“Una luz molesta, con su desagradable y débil resplandor, penetraba en sus ventanas. La habitación era un desorden tan gris, opaco... .. ¡Oh, qué repugnante es la realidad!”).

Conclusiones

En este trabajo hemos demostrado que en “La avenida Nevski” existen dos redes de significantes subyacentes que se refuerzan y cobran mayor importancia a medida que avanza la historia de Piskariov y que vinculan el engaño y lo ilusorio a la luz y a lo etéreo. Estas redes se construyen no sólo a partir del

49 ГОГОЛЬ, 1835 (2009), с. 138.

50 ГÓГОЛ, 1835 (2016), p. 34.

51 ГОГОЛЬ, 1835 (2009), с. 132.

52 ГОГОЛЬ, 1835 (2009), с.140.

significado conceptual de las voces seleccionadas, sino también a partir del significado asociativo, fundamentalmente a partir de los significados connotativo, reflejo y conlocativo; estas palabras, al mismo tiempo, suelen formar parte de comparaciones. La selección léxica realizada por Gógol inscribe desde el principio y a lo largo del relato el vínculo entre la luz, el cielo terrenal y el engaño del diablo. Asimismo, desde el inicio del texto, se sugiere que la belleza celestial que pretende Piskariov no se condice con el cielo terrenal de la Avenida Nevski. Estas redes resignifican a los personajes desde su presentación pretendidamente realista. En particular, con la sonrisa destellante de la prostituta se insinúa en el texto original cuál será el destino de Piskariov, que tiene unos ideales distintos de aquellos posibles en la Avenida Nevski. El brillo y la luz de la avenida Nevski deslumbran a Piskariov y llevan a que confunda “la luminosa vida de sueño de la Nevski con la vida real, sombría y mundana”.⁵³

No obstante su importancia, las redes de significantes subyacentes se conservan sólo parcialmente en la traducción al español, en particular porque se privilegia el significado conceptual y el efecto equivalente sobre la letra del texto. Se desdibuja así en parte del escenario orquestado por el diablo –y por Gógol– en el que se mueve Piskariov. Más allá de la indudable calidad de la traducción de Juan López-Morillas, el trabajo realizado ha buscado demostrar el peso que pueden tener otros tipos de significado, diferentes del significado conceptual, para la interpretación y la experiencia de lectura de un texto. Asimismo, contribuye a poner de manifiesto la necesidad de desarrollar estrategias para poder hacerlos presentes en nuevas traducciones, siempre necesarias, de los clásicos.

53 BERMAN, 1988, p. 206.

Referencias bibliográficas

BERMAN, Antoine. *La traducción y la letra o el albergue de lo lejano*. Buenos Aires: Dédalus Editores, 2014, 1999. Traducción de Ignacio Rodríguez.

BERMAN, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. México: Siglo XXI, 2011, 1988. Traducción de Andrea Morales Vidal.

GÓGOL, Nikolai. "La avenida Nevski". En: *Historias de Petersburgo*. Madrid: Alianza, 1835, 2016. Traducción de Juan López-Morillas.

LEECH, Geoffrey. "Seven types of Meaning". En: *Semantics. The Study of Meaning*. Middlesex: Penguin Books, 1981, 1974.

LOBOS, Omar. *La lengua literaria rusa y los problemas de la traducción al español. El caso de Nikolai Gógol*. Tesis de doctorado inédita, Universidad de Buenos Aires, 2015. Disponible en: http://repositorio.filo.uba.ar/bitstream/handle/filodigital/6130/uba_ffyl_t_2015_908625.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Acceso en: 01/02/2023

LOTMAN, Iuri. "Sobre el "realismo" de Gógol". *Revista Eslavia*, 8, Buenos Aires, dic. 2021, 1997. Traducción de Omar Lobos. Disponible en: <https://eslavia.com.ar/sobre-el-realismo-de-gogol/#:~:text=Para%20G%C3%B3gol%20en%20la%20vida,la%20ant%C3%ADtesis%20esta%20es%20aparente>. Acceso en: 01/02/2023

NIDA, Eugene. *Toward a Science of Translation with Special Reference to Principles and Procedures involved in Bible Translation*. Leiden: Brill, 1964.

ВИНОГРАДОВ, Ольга Александровна. «Особенности организации художественного пространства в Петербургском тексте русской литературы». Вестник ЮурГУ, 1, Южно-Уральский государственный университет, 2011, 74-78.

Волоконская, Татьяна Александровна. "Странности времени и пространства: на материале повести Н. В. Гоголя «Невский проспект»". *Известия Саратовского*

университета. Т. 11. Сер. Филология. Журналистика, вып. 4, 2011, 46-49.

Гоголь, Николай Васильевич. «Невский проспект». Еп: Н. В. Гоголь. Полное собрание сочинений и писем. Москва: Наука, 2009, 1835.

МАНН, Юрий. «Реальное и фантастическое». Еп: Творчество Гоголя Смысл и форма. СПб: **Издательство Санкт-Петербургского университета**, 2007.

Прасковьяна, Маргарита Витальевна.

“Функции границы и ее пересечение в петербургских повестях Н. В. Гоголя”. Известия Самарского научного центра Российской академии наук, т. 12, №3 (3), Samara, 2010, 785-787.

Эмирова, Лейла Абдурагимовна. “Петербургские повести Н.В. Гоголя: новый петербургский миф”. **Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина**, 2010, 25-35.



REVISTA DE LITERATURA E CULTURA RUSSA

**A natureza do cômico na
literatura pós-moderna russa:
um olhar a partir da obra de
Venedíkt Eroféiev**

***The nature of comic in Russian
literature of postmodernism: on
the example of the creativity of
Venedikt Erofeev***

Autora: Valéria Oleshkevich
St. Petersburg State University of Industrial Technologies and Design,
São Petersburgo, São Patersburgo, Rússia
Edição: RUS, Vol. 14. Nº 24
Publicação: Maio de 2023
Recebido em: 19/01/2023
Aceito em: 13/05/2023

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2023.207050>

OLESHKEVICH, Valéria.
*A natureza do cômico na literatura pós-moderna russa:
um olhar a partir da obra de Venedíkt Eroféiev.*

RUS, São Paulo, v. 14, n. 24, pp. 330-348, 2023.



A natureza do cômico na literatura pós-moderna russa: um olhar a partir da obra de Venedíkt Eroféiev

Valéria Oleshkevich*

Resumo: O cômico em Venedíkt Eroféiev corresponde à poética da literatura pós-moderna, em que o texto dá a impressão de caos e falta de lógica. Na natureza cômica das obras de Eroféiev também podemos encontrar as características da literatura do absurdo, cujo principal método é o ilogismo. Seu objetivo fulcral é repensar os valores culturais e sociais do mundo, isto é, a denúncia de suas imperfeições. Em Eroféiev, o ilogismo se manifesta não apenas nos níveis linguístico e estilístico, mas também no nível da fábula. O cômico e o trágico coexistem em sua obra sob o princípio da ambivalência, onde o cômico é externo (manifestado na linguagem da narração e na construção do discurso), e o trágico existe no plano da fábula – ou seja, é interno. O presente artigo discute a combinação entre o cômico e o trágico em três grandes obras do escritor: “Notas de um psicopata” [Записки психопата], “Moscou – Petuchki” [Москва-Петушки] e “Noite de Walpurgis, ou Passos do Comandante” [Вальпургиева ночь, или Шаги командора].

Abstract: The comic in Erofeev corresponds to the poetics of postmodern literature, in which the text creates the impression of chaos and lack of logic. In the comic nature of Erofeev’s works, the features of the literature of the absurd are also guessed, the main technique of which is alogism. Its main goal was to rethink the cultural and social values of the world, exposing its imperfections. In Erofeev’s works, alogism manifests itself not only at the linguistic and stylistic levels, but also at the level of the plot. The comic and tragic coexist in Erofeev on the principle of ambivalence, where the comic is external (manifested in the language of narration and the construction of speech), and the tragic exists at the level of the plot – is internal. This article examines the combination of comic and tragic in three major works by Erofeev: “Notes of a psychopath”, “Moscow-Petushki” and “Walpurgis Night, or the Steps of the Commander”.

Palavras-chave: Cômico; Trágico; Venedíkt Eroféiev; Literatura pós-moderna
Keywords: Comedy; Tragedy; Venedikt Erofeev; Postmodern literature

Introdução

* Professora da Higher School of Printing and Media Technologies at the St. Petersburg State University of Industrial Technologies and Design. <https://orcid.org/0000-0001-6089-4075>; o_valeri@mail.ru

Na literatura da segunda metade do século XX há um particular interesse pelo estudo da natureza do cômico. Nos anos do pós-guerra, os autores iniciam corajosas declarações acerca da trágica realidade daquela época denunciando suas imperfeições, cuidadosamente escondidas na literatura oficial. Desse modo, na URSS ocorre o nascimento da Samizdat¹ e da Tamizdat² no seio da literatura Underground. Os heróis das obras literárias são representantes da camada social mais baixa, pessoas depravadas: alcoólatras, desempregados, loucos, pessoas sem educação.

Uma característica inconfundível da literatura Underground é o herói autobiográfico. Os autores muitas vezes batizam os personagens com seu próprio nome, colocando-os em situações que eles mesmos provavelmente experimentaram, criando enredos que são tirados de seu próprio ambiente.

1 Samizdat (**Самиздát**) - método de distribuição não oficial e, portanto, sem a censura de obras literárias, bem como textos religiosos e jornalísticos na URSS, quando as cópias eram feitas pelos autores ou leitores sem o conhecimento e permissão de órgãos oficiais do Estado soviético, geralmente por métodos datilografados, fotográficos ou manuscritos. (N. do T.)

2 Tamizdat (Тамиздат) - uma outra forma de se combater a censura era o Tamizdat - livros publicados fora da URSS e distribuídos ilegalmente em seu território. O Tamizdat como fenômeno histórico apareceu ao mesmo tempo que o Samizdat e estava conectado a ele: os textos que existiam no Samizdat podiam ser publicados no exterior, os livros importados ilegalmente eram copiados e iam para o Samizdat. (N.T.)

Ilyin examina o período do pós-modernismo em detalhes e caracteriza a tendência literária como “uma mistura entre literatura, crítica e filosofia,³ e observa que uma das características do pós-modernismo é a análise sócio-histórica:

Aquilo que antes se escondia vergonhosamente à margem da grande literatura, hoje se declara publicamente em termos de propagação em massa e impacto na formação do gosto ampliado do público em geral, e amiúde supera em muito a influência dos problemas sérios da arte.⁴

Para as tradições pós-modernas de N.L. Leiderman e M.N. Lipovecki,⁵ inclui-se na literatura pós-moderna a estética do caos e do naturalismo (estes autores enfatizam a predominância da presença do herói autobiográfico). Em conexão com a análise crítica da realidade circundante presente nessa tendência, os pesquisadores destacam o realismo grotesco e a “crítica das ideologias utópicas”⁶ como uma das principais características do pós-modernismo.

S. Savitsky, que também pesquisou sobre a natureza peculiar do cômico nos textos do período do pós-modernismo, considera que a literatura underground é uma seguidora da tradição literária do a

bsurdo, e observa que a literatura cômica da Rússia configura-se como uma forma de crítica da realidade soviética:

O regime soviético era uma máquina monstruosa e cômica [...] a busca espiritual com o elemento lúdico, a irracionalidade da distopia histórica, a autoafirmação arriscada no diálogo com o poder e a superação do modernismo arcaico – tal é o projeto de literatura não oficial que se vê hoje.⁷

3 Ильин, И. *Постмодернизм от истоков до конца столетия: Эволюция научного мифа*. Москва: Интрада, 1998, с. 10.

4 Idem, p., с. 155.

5 Лейдерман, Н.Л., Липовецкий, М.Н. *Современная русская литература: 1950-1990-е годы. учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений: в 2 т. – Т. 2: 1968-1990*. Москва: Академия, 2003.

6 Idem, p., с. 159.

7 Савицкий, С. *Андеграунд. Истории и мифы неофициальной ленинградской литературы*. Москва: Новое литературное обозрение, 2002, с. 119.

A comédia é um meio de apresentar um povo e a sua cultura. A política, a sociedade e os ideais de qualquer período podem ser julgados pela natureza e conteúdo das pilhérias, pelas histórias anedóticas e pelas histórias humorísticas comuns entre as pessoas.

A história da literatura cômica na era soviética serviu como uma poderosa arma do governo para manipular a consciência pública. E a sociedade, informalmente, complementava o caráter cômico do governo daquela época, modificando-o e adaptando à vida real, de modo que as massas pudessem ridicularizar o humor imposto pelo governo. A natureza da literatura pós-moderna pode ser caracterizada como: crítica, aguda, moderada e feroz. O cômico da literatura oficial e não oficial coexistiam inseparavelmente. A comédia oficial foi estritamente censurada, enquanto a não oficial foi reelaborada e se tornou uma espécie de resposta à primeira. O cômico da literatura não oficial foi criado como um protesto contra o humor imposto pelas estruturas do Estado.

V. O. Pigulevsky observa que, na segunda metade do século XX, o texto era um guia, com o qual a sociedade compreendia a situação da vida soviética. Os textos são citados, reproduzidos, parodiados, reimpressos e a recepção da intertextualidade torna-se popular na literatura. O texto na segunda metade do século XX é um comunicador: "O pensador moderno escreve com trocadilhos, insinuações, anagramas, esquivando-se das avaliações, interpretando incoerências em palavras e pensamentos estabelecidos, apelando para algo indefinido e transformando a palavra em coisa."⁸

A literatura não oficial ditava regras que ajudavam as pessoas a encarar a realidade com calma: rir e não levar a sério a autoridade. Foi isso, de acordo com V. O. Pigulevsky, que ajudou as pessoas a aceitarem os eventos daquela época.

A realidade é compreendida mais facilmente através de várias histórias narradas sobre ela mesma. A história é dividida em fragmentos com a ajuda da literatura. Cada fragmento dá

⁸ Пигулевский, В.О. *Ирония и вымысел: от романтизма к постмодернизму*. Ростов-на-Дону: Фолиант, 2002, с. 185.

origem a uma história separada, que pode ser complementada, alterada e reformulada no nível semântico em combinação com outra história. É por isso que a construção de diálogos representados em fragmentos independentes pode ser interessante para a pesquisa sobre as técnicas cômicas em textos.

Vários cientistas discorreram sobre o cômico em construções de diálogo. Assim como Bakhtin, ao desenvolver a teoria do realismo grotesco, recorreu à literatura dialógica. Ele considerou obras em que se pode observar como os diálogos em “muitas convenções da comunicação comum desapareceram”.⁹ Bakhtin também considerava o diálogo como uma espécie de literatura latina cômica.¹⁰ N. Hartmann descreveu o diálogo em um sentido mais amplo, como uma forma de ilustração da “contemplação mediada internamente nas relações especiais entre pessoas, situações e ações”.¹¹ A. Woolis, examinando a natureza cômica de alguns textos, afirma que o cômico se manifesta em vários níveis, inclusive nos diálogos – desde a “impressão total, revelando-se através da análise, na “célula” cômica da representação, no episódio, no diálogo, no retrato e na palavra”.¹² O pesquisador também observa que a paródia é implementada com sucesso nas construções de diálogo.

B. Dzemidok sinaliza que as construções de diálogo são formas bem-sucedidas para o uso de uma técnica cômica configurada como uma forma de transgressão da lógica. Assim, é criado um diálogo cômico “absurdo, caracterizado pela falta de comunicação entre as réplicas dos interlocutores [...] Cada um fala da sua própria coisa, e a “lógica” do outro lado e seus argumentos não têm absolutamente nenhum significado”.¹³ M. A. Zagibalova define o diálogo como uma plataforma bem-sucedida para a implementação da realização do riso: “O riso, enquanto fenômeno cultural, enquanto meio de comunicação,

⁹ Бахтин, М. М. *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*. Москва: Художественная литература, 1990, с. 19.

¹⁰ Idem, p.. С. 20.

¹¹ Гартман, Н. *Эстетика*. Киев: Ника-Центр, 2004, с. 300.

¹² Вулис, А. *В лаборатории смеха*. Москва: Художественная литература, 1966, с. 15.

¹³ Дземидок, Б. *О комическом*. Москва: Прогресс, 1974, с. 85.

cria espaço para o diálogo. [...] O diálogo pode se realizar de dois pontos de vista: (i) como um diálogo entre pessoas e, mais amplamente, (ii) como um diálogo entre culturas”.¹⁴

Na cultura pós-moderna russa, há uma tendência no que diz respeito ao sentido dos contos. Eles são apresentados como protestos - desempenham o papel de um comentarista dos eventos reais da Rússia soviética, ao invés de ser apenas uma representação exclusivamente de cunho literário. “O sentido da palavra é determinado pelo contexto da oração – texto, o significado da oração – e do contexto cultural”.¹⁵

A literatura pós-moderna é caracterizada por uma “costura” incomum, que a liga às tradições da literatura do absurdo, e uma dessas características pode ser identificada no uso de nomes sem objeto, ou seja, palavras que não se relacionam com um objeto real, violando as leis da lógica, com erros lógicos, com confusão injustificada de categorias ou com sua substituição, ao propor essa forma de estruturação textual, curiosamente, observa-se a permanência do raciocínio lógico regular.

Na literatura da segunda metade do século XX, apareceram textos com erros intencionais de ordem semântica nas leis de combinação de palavras, com a repetição de frases estabelecidas, com significados excêntricos: “o pós-modernismo, como o modernismo, é caracterizado por uma crise discursiva, na qual cria-se condições favoráveis para o funcionamento do absurdo”.¹⁶

Surge uma literatura com uma nova linguagem, ousada e grosseira. Seus textos são como um jogo de insinuações e associações. V. O. Pigulevsky afirma que é o texto pós-moderno: “... uma ilusão de ótica, uma organização de obras que permite evocar e enganar qualquer linha de interpretação no labirinto de textos e histórias”.¹⁷

14 Загибалова М.А. Смеховое начало как «стержневая» категория карнавальности в концепции М.М. Бахтина / Научные ведомости Белгородского государственного университета. Серия: Философия. Социология. Право. 2008. №12. С. 180.

15 Пигулевский, В.О. *Ирония и вымысел: от романтизма к постмодернизму*. Ростов-на-Дону: Фолиант, 2002, с. 190.

16 Наумчик, О.С. «Традиции английской литературы абсурда в творчестве Нила Геймана». *Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского*. № 2 (2). Нижний Новгород, 2015, с. 153.

17 Пигулевский, В.О. *Ирония и вымысел: от романтизма к постмодернизму*. Ростов-на-

Venedíkt Eroféiev e o pós-modernismo russo

Um dos principais representantes desta nova corrente literária na Rússia é Venedíkt Eroféiev. Na verdade, ele não é apenas um dos principais representantes do pós-modernismo na Rússia, mas também a “Lenda do underground russo”¹⁸ – “Notas de um psicopata” (1956/1958) é um livro que só foi reconhecido após a morte do autor – “O mais volumoso e o mais ridículo de seus escritos”.¹⁹

“Notas de um Psicopata” (1956/1958) só ficou disponível aos seus leitores no início dos anos 2000, e a editora “Wagrius”, que o publicou seletivamente, nos informa na primeira página em nota de rodapé: “O texto apresenta uma versão abreviada de uma obra juvenil na forma de um diário em cinco cadernos <...> A ortografia e a pontuação do original, em toda sua contradição e inconsistência, também são preservadas ao máximo”.²⁰

Leonid Prudovsky Eroféiev declarou em uma entrevista:

- Você começou a escrever no orfanato ou na escola?
- Comecei antes de ir para a escola.
- O que você estava escrevendo em uma idade tão tenra?
- “Notas de um psicopata”.
- Quem era o psicopata?
- Eu, claro.
- Aos seis anos?
- Você pode ser psicopata a qualquer momento.²¹

-Дону: Фолиант, 2002, с. 202.

18 Лейдерман, Н.Л., Липовецкий, М.Н. *Современная русская литература: 1950-1990-е годы: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений: в 2 т. – Т. 2: 1968-1990*. Москва: Академия, 2003, с. 391.

19 Шмелькова, Н. *Во чреве мачехи, или Жизнь – диктатура красного*. Санкт-Петербург: Лимбус Пресс, 1999, с. 12.

20 Ерофеев, В.В. *Записки психопата. Москва-Петушки*. Москва: Вагриус, 2008, с. 7.

21 Прудовский Л.В. «Сумасшедшим можно быть в любое время». Интервью с Венедиктом Ерофеевым // *Континент*. 1990. №65. [Электронный ресурс]. URL: http://www.moskvapetushki.ru/articles/interview/sumasshedshim_mozhno_byt_v_ljuboe_vremja/ (дата обращения: 06.11. 2015).

Em 1956, Eroféiev iniciou os estudos na Universidade Estatal de Moscou (МГУ), e no mesmo ano ele começou a registrar as suas próprias notas em cadernos. Naquela época ele tinha apenas 17 anos.

- Você não consegue se lembrar do conteúdo dessas notas?

- Só a minha mãe sabe. Que Deus me mate, mas não consigo me lembrar. Escrevi o primeiro texto significativo em 1956, quando estava terminando o primeiro ano na Universidade Estatal de Moscou. Foi ali então que começou o que eu continuo fazendo até agora...

- E essas notas estão bem preservadas?

- Sim. Mas eu perguntei - são cinco cadernos grossos, que ele (estamos falando de um amigo próximo de V.Eroféiev - V.S. Muraviev. *Observação de V.V. Oleshkevich*), antes de minha morte não publicou.²²

O verdadeiro reconhecimento de Eroféiev surgiu com o poema em prosa “Moscou – Petuchki”, que ele escreveu ao longo de dois meses para ser lido por um pequeno grupo de amigos íntimos. Na Rússia atual Viénitchka do trem soviético é um símbolo do pós-modernismo russo.

“Moscou – Petuchki” é um poema em prosa da época do pós-modernismo que Eroféiev terminou de escrever em 1970. Na URSS, esta obra foi publicada pela primeira vez apenas em 1988. Até hoje, são muitas as pesquisas acadêmicas dedicadas a este livro. E a questão da natureza cômica do poema ainda está em aberto.

O próprio Eroféiev chamou seu trabalho de “folhas trágicas”.²³ É notório que Viénitchka, o herói do poema, segundo os pesquisadores, aparece representado por um louco (N. L. Leiderman e M. N. Lipovetsky,²⁴ S. Bavin, A. N. Bezrukov).²⁵ Ele combina sucintamente as características de um mártir com uma pessoa brincalhona. Assim, o personagem é engraçado e sério, calmo e nervoso. S. Bavin escreve sobre Viénitchka

22 Idem, p..

23 Eroфеев, В.В. *Записки психопата. Москва-Петушки*. Москва: Вагриус, 2008, с. 132.

24 Бавин, С. *Самовозрастающий логос (Венедикт Ерофеев)*. Москва: РГБ. 1995. 45 с.

25 Безруков, А.Н. «Культурный контекст поэмы Вен. Ерофеева “Москва-Петушки”». *Русское литературоведение в новом тысячелетии*. Т. 1. Москва, 2003, с. 65-74.

dessa forma: “o réu é, ao mesmo tempo, o acusador; a testemunha e o cúmplice indispensável; o juiz é o objeto da injustiça social e do juízo final; a vítima é seu próprio algoz”.²⁶

Muitos pesquisadores consideram o poema “Moscou – Petuchki” como um texto carnavalizado, onde a transgressão e a paródia da realidade soviética são características dominantes (Vlasov, Bavin, Komaramy, Kozitskaya, Leiderman e Lipovetsky). O mundo está às avessas, o herói aparece cercado por bêbados, mulheres de vida complicada, pessoas com problemas de saúde. Eles realizam conversas sobre Turguêniev, Górkí e Herzen. Viénitchka é, de fato, um retrato de um intelectual alcoólatra. Numa passagem deste livro, nota-se um exemplo de um pequeno encontro num vagão de trem e podemos observar ali a imagem de um país completamente adormecido. Todo o poema é permeado com o tema da intoxicação alcoólica. E isso tem um impacto significativo no caráter e no comportamento dos personagens, sobretudo nos discursos.

“Noite de Walpurgis, ou Passos do Comandante”, a última criação literária de Eroféiev, onde ele utiliza o recurso da peça, preserva a figura do seu herói – ou seja, um alcoólatra solitário. Esta é a única peça em todo o itinerário intelectual literário do autor. Ela nasceu depois, quando Venedíkt Eroféiev foi internado em um hospital psiquiátrico pela segunda vez.

Sabe-se que “Noite de Walpurgis” é a última obra do autor (“Dissidentes, ou Fanny Kaplan”, o autor não teve tempo de terminar). Eroféiev começou a trabalhar na peça nos anos de 1980, mas várias vezes, devido a problemas de saúde (câncer na garganta), teve que interromper a escrita. Até o momento, quase nada se sabe sobre o trabalho de Eroféiev na elaboração de “Noite de Walpurgis”. Encontramos uma breve informação no livro de memórias de N. Shmelkova:

Em uma conversa com Eroféiev perguntei: “em que você está trabalhando agora?” Ele disse que estava terminando Noite de Walpurgis, ou Passos do Comandante, e que a peça se passa em um manicômio.[...] Ele disse que não há muito

26 Бавин, С. *Самовозрастающий логос (Венедикт Ерофеев)*. Москва: РГБ. 1995. С. 17.

tempo visitou “Kashchenko”,²⁷ observou como no Primeiro de maio, neste hospital psiquiátrico, os pacientes dos departamentos masculinos e femininos organizaram uma noite especial dedicada à dança – esta foi a primeira coisa que o levou <ao enredo da peça (*observação de V. V. Oleshkevich*).²⁸

A constância do apelo ao cômico em Eroféiev pode ser rastreada desde o trabalho mais antigo, a partir de “Notas de um psicopata” até o último, “Noite de Walpurgis, ou Passos do Comandante”. Se, por um lado, em “Notas de um psicopata” as técnicas do cômico são raras e não desempenham um papel predominante, por outro, em “Noite de Walpurgis, ou Passos do Comandante” já podemos encontrar uma abundância delas.

O ilogismo se torna o método chave da organização do cômico nas obras de Eroféiev, através dele o autor cria um mundo absurdo. No nível da fábula, o ilogismo é empregado como um recurso para ilustrar a estrutura trágica do mundo, e nos níveis estilístico e linguístico, como um meio para criar um efeito cômico. O Venedíkt Eroféiev de “Notas de um psicopata” registra em seu caderno de memórias, em uma ordem caótica, eventos do dia, conversas com pessoas diferentes e citações.

Viénitchka, de “Moscou – Petuchki”, descreve ao leitor sua viagem de ressaca no trem, que pode ser compreendida como uma desculpa para apresentar um enredo cômico: o herói sonha em ver o Kremlin e, com uma ressaca, cai em plena Estação Kursk; ele está indo de trem de “Moscou para Petuchki”, para os braços de sua amada mulher e de seu filho, mas, bêbado, acaba passando a estação em que deveria descer e só acorda quando o trem retorna a Moscou, perto do Kremlin, onde encontra a morte. O texto contém muitas alusões ao enredo do evangelho, mas sua cronologia é desordenada, aliás, a história do evangelho não está sendo elaborada corretamente.

Na verdade, Eroféiev explora uma violação da lógica semelhante no desenvolvimento da trama em “Noite de Walpurgis, ou Passos do Comandante”. Uma pessoa mentalmente

²⁷Hospital Clínico Psiquiátrico em homenagem a *Piotr Petrovich kashchenko* (1858-1920), fundador da psiquiatria russa. (N.T)

²⁸ Шмелькова, Н. *Во чреве мачехи, или Жизнь – диктатура красного*. Санкт-Петербург: Лимбус Пресс, 1999, с. 32-33.

saudável é internada em uma clínica para loucos, onde os loucos parecem mais adequados do que seus médicos. Às vésperas da festa do Primeiro de Maio, realizada por pacientes, um alegre sábado se transforma em um assassinato coletivo devido a um erro (o álcool roubado não era etílico, mas metílico). O herói que se imagina Don Juan e procura uma noite especial em um encontro com sua amada “Dona Ana” – de fato, era apenas um paciente de um hospital psiquiátrico, que estava indo a um encontro com um médico e morre no percurso de forma ridícula.

Eroféiev emprega uma das principais características da literatura do absurdo: ele descreve o significado usual de temas conhecidos, fenômenos e percepções em seu próprio texto, onde o “finaliza” adequando o enredo à sua própria visão e, assim, o modifica. Eroféiev desconstrói as leis pelas quais a formação de sentido é construída, gerando um caos semântico, através do qual o autor encontra contradições insolúveis.

O cômico, o trágico e o absurdo

Em Eroféiev encontramos também os traços da literatura do absurdo como são definidos por M. A. Chernyak.²⁹ Os textos do autor estão repletos de variadas técnicas: o entrelaçamento do real com o imaginário (Viénitchka de “Moscou – Petuchki” se comunica com os anjos, com Deus e com o Satanás), do passado e do futuro (alternância de memórias e eventos do dia presente, como podemos observar em “Notas de um psicopata”), do disforme e do majestoso (Os poemas de Guriévich são declamados por Natalie em uma clínica psiquiátrica sob os gritos insultuosos de Tamarochka, a festa do Primeiro de Maio termina em tragédia). De acordo com V. Charskoy-Boyko,³⁰ a principal tarefa da literatura do absurdo consiste na negação, através da qual ocorre a reflexão. Em suas obras, Eroféiev desmascara as falsas idéias sobre os valores da vida do homem soviético e a sua posição na sociedade.

29 Черняк, М.А. «Петербургский акцент в литературе абсурда XX века. Об эффекте нарушения формальной логики». *Библиотечное дело*. №2. Санкт-Петербург, 2014, с. 2.

30 Чарская-Бойко, В.Ю. «К вопросу о концепции абсурда и нонсенса в европейской традиции». *Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена*. № 110. Санкт-Петербург, 2009, с. 216.

Eroféiev cria um herói solitário, coloca-o em um mundo carnalizado e, em geral, interrompe o seu itinerário existencial aparentemente consistente. Seu herói sempre acaba sendo um cômico duplicado de um herói real (o autor de um diário (até mesmo o Poprishchin de Gógol), Cristo, Don Juan), um bobo da corte que se rebela contra as circunstâncias nas quais se sente estranho, contra o destino, contra a modernidade, e no final acaba sempre vencido e derrotado.

São nos diálogos que se manifesta a principal característica da arte cômica nas obras de Eroféiev. De natureza cômica observamos os registros em que o herói se dirige ao público, ou aquelas situações em que são transmitidas conversas, interrogatórios e disputas. O autor desenvolve essa tendência em “Notas de um psicopata”: em uma das notas, o herói escreve que, em público, ele deve “dobrar o joelho na frente das pessoas e diverti-las”.³¹

Aqui, através das construções dos diálogos, as situações de conflito entre o herói Eroféiev e os outros personagens são ilustradas. O autor costuma usar a técnica da comparação de fenômenos e fatos diversos, característica do grupo de apresentação cômica. No mesmo grupo, existem técnicas cômicas como: repetições que perturbam a sequência da fala e mistura de estilos que podem ser consideradas como exemplos de ilogismo. Desse modo, o principal método de criação do cômico em “Notas de um psicopata” é o ilogismo.

Este também se torna o principal método de organização do cômico presente nas construções dos diálogos em “Moscou – Petuchki”. Note-se que aqui Eroféiev se afasta da forma monológica da narrativa, característica peculiar presente em “Notas de um psicopata”. Assim, por exemplo, a parte central do poema é um diálogo contínuo. A partir do momento em que o avô Mitrich, personagem de “Moscou-Petuchki”, se senta ao lado de Viénitchka no trem, como Venke de “Notas de um psicopata” no momento em sociedade, deve-se deixar de lado o pensamento interior e mergulhar na conversa com os outros, entre os quais também estão presentes os mensageiros do mundo celestial – os anjos.

31 Eroфеев, В.В. *Записки психопата. Москва-Петушки*. Москва: Вагриус, 2008, с. 95.

Dos 44 capítulos do poema, treze (a começar de “Khrapunov-Esino” até “Guerreiro-Usad”) representam um diálogo contínuo. Não é à toa que o autor usa a forma de diálogo na parte central do poema, na qual os personagens estão envolvidos em uma comparação com os capítulos anteriores e subsequentes. Através das réplicas entre os personagens, principalmente marginais, o autor desenha suas imagens.

Com a introdução dos diálogos, a natureza cômica do poema “Moscou-Petuchki” também se intensifica. Eroféiev, usando a situação do contato comunicativo do herói com outros personagens, cria uma reflexão sobre a visão corriqueira da vida. Através da consciência de alguns personagens alcoólatras, ele nos apresenta os temas eternos do amor e da arte, e por meio de suas réplicas, ilustra o absurdo da ordem habitual das coisas, ridiculariza as convenções da vida e denuncia os vícios humanos. Muitas vezes, o cômico do poema se manifesta através da fragmentação lógica das réplicas nos diálogos, que pertence ao grupo de apresentação cômica.

Também em “Moscou-Petuchki”, o autor muitas vezes recorre ao uso de técnicas cômicas relacionadas a um conjunto de características que não aparece em “Notas de um psicopata”. Aqui o autor apresenta uma nova técnica – a paródia. Os objetos para a sua implementação são slogans soviéticos, estereótipos, personalidades famosas. A paródia ajuda o autor a direcionar a atenção do leitor para os problemas sociais e culturais de seu tempo.

“Moscou-Petuchki” é o principal trabalho de Eroféiev, se levarmos em conta a frequência do uso de técnicas do grupo de humor do Estado. Aqui, o autor, em dez construções dialógicas, usa os métodos de representação de nomes próprios, com os quais nomeia os objetos e caracteriza os estados mentais. Além disso, “Moscou – Petuchki” é o único trabalho de Eroféiev que descreve as ações dos personagens como parte de uma construção de diálogo. Na obra encontramos três exemplos.

Nota-se principalmente que o cômico está concentrado nas duas primeiras partes do poema, o qual está diretamente relacionado à intoxicação alcoólica do herói, que ao longo de toda a história se intensifica gradualmente.

No início do poema, Viénitchka acorda de ressaca e procura um lugar onde possa encontrar bebida alcoólica. A segunda parte do poema começa no momento em que Mitrich se senta ao lado do herói, e continua até o momento do despertar solitário no vagão de trem. E a terceira, a parte final, está relacionada à febre branca:³² os personagens nessa cena são: Satanás, Esfinge, Mitridates e três assassinos.

Na terceira parte de “Moscou-Petuchki”, a presença do cômico se enfraquece visivelmente, Eroféiev expõe a tragédia que, até o despertar do herói, estava escondida sob o disfarce do cômico. Tão repentinamente quando a cena muda no vagão do trem elétrico, Viénitchka fecha os olhos por alguns minutos e, quando volta a abri-los, percebe que está escuro no lado de fora da janela e que o vagão está vazio - de repente o humor do poema muda.

De acordo com F. W. Schelling, a morte do herói no final da tragédia não é obrigatória, assim como doenças incuráveis e, em geral, qualquer tipo de sofrimento³³ físico não devem ser considerados necessariamente algo trágico. O trágico em Eroféiev não deve ser entendido como a morte do herói (aliás, em “Notas de um psicopata”, ela não está presente), o trágico deve ser compreendido a partir de sua solidão forçada, a incapacidade de se encaixar no mundo ao seu redor com suas normas culturais e sociais. Eroféiev cria a imagem de um herói vagabundo sem casa e família, que se torna central em todas as três obras do autor. O que se revela como a principal tragédia de Viénitchka, Venedíkt e Guriévich é a impossibilidade de resolver o conflito entre o mundo interno e o externo. V. G. Belínski sublinhou que “a essência da tragédia está em um conflito, isto é, em um choque, um colapso da atração natural do coração com um dever moral ou simplesmente com um obstáculo intransponível”.³⁴

32 Febre branca (Белая Горячка) – Na Rússia, esta expressão está associada ao estado de delírio ocorrido logo após a retirada abrupta da bebida alcoólica de um paciente. Na maioria das vezes, ocorre não durante o período de intoxicação em si, mas de 3 a 5 dias após a interrupção do consumo de álcool, no contexto de sintomas de abstinência. (*N. do T*)

33 Николаев, П.А., Руднева, Е.Г., Хализев, В.Е., Чернец, Л.В., Эсалнек, А.Я., Цурганова, Е.А. Введение в литературоведение. Хрестоматия: Учеб. пособие. 4-е изд., перераб. и доп. Москва: ВШ, 2006, с. 137

34 Белинский, В. Г. *Разделение поэзии на роды и виды*. Москва: АН СССР, 1954, с. 53.

Daí o martírio espontâneo dos heróis – eles bebem porque só no estado de embriaguez adquirem uma liberdade impossível em uma sociedade autoritária. A morte torna-se um resultado natural para os heróis de Eroféiev, como escreve N. Hartmann: “quanto mais claramente se reflete a morte no sofrimento e na derrota do lutador, mais se intensifica o encanto do trágico”.³⁵

Para F. Schiller, a tragédia era “uma expressão da luta entre a liberdade e a necessidade”,³⁶ A. Schopenhauer entende por tragédia o sofrimento das pessoas que não nasceram como resultado de uma situação ou da contingência, mas como resultado de leis inevitáveis.³⁷ Para os heróis de Eroféiev, contradições irreconciliáveis e todos os tipos de situações externas intransponíveis tornam-se infortúnios e sofrimentos: Venedikt em “Notas de um psicopata” está em constante conflito com funcionários da universidade, Viénitchka de “Moscou-Petuchki”, encontra Satanás no vagão do trem, profetizando sua morte iminente, que o alcança em Moscou, Guriévich, de “Noites de Walpurgis, ou Passos do Comandante”, planeja uma rebelião contra os funcionários da clínica, mas é envenenado com álcool metílico.

N. A. Korzina compreende³⁸ o poema de Eroféiev “Moscou-Petuchki” como uma menipéia (uma espécie de gênero sério e cômico). Este termo é introduzido pela primeira vez por M. Bakhtin, refere-se ao conceito de escândalos de menipéia, comportamento extravagante, violação de normas geralmente aceitas. Sobre a ambivalência da natureza cômica do poema “Moscou-Petuchki”, observa D. V. Nosov: “Este mesmo riso provoca um duplo sentimento: por um lado, a aversão aos que riem, e, por outro, a piedade, a compaixão por aqueles que estão sendo ridicularizados.”³⁹

35 Гартман, Н. Эстетика. М. 1958. С. 559.

36 Аникст, А.А. *Теория драмы от Гегеля до Маркса*. Москва: Наука, 1983. С. 14.

37 Шопенгауэр, А. *Сочинения в 6 томах*. Москва: Терра, 2001, с. 221.

38 Корзина, Н.А. «Феномен “рамы” в структуре поэмы Вен. Ерофеева “Москва-Петушки”». *Литературный текст: проблемы и методы исследования*. Т. 7. Тверь, 2001, с. 19-24.

39 Носов, Д.В. «“Пьяненькие” едут в Петушки (к вопросу о преемственности традиций в русской литературе: от Ф. М. Достоевского к В. В. Ерофееву)». *Ученые записки*.

O autor também usa o princípio da ambivalência ao escrever sua última obra, “Noites de Walpurgis, ou Passos do Comandante”. O hospital psiquiátrico é um modelo de Estado soviético. O comportamento de Guriévich encarna a revolta do homem contra o sistema, mas houve um pequeno erro – o herói rouba o álcool metílico em vez do álcool etílico – e assim leva à morte seus camaradas. O autor conclui a peça com o triunfo do poder.

Na peça, o autor usa as mesmas técnicas cômicas presentes em obras anteriores. Aqui também percebemos que uma das técnicas principais é o ilogismo. Ele manifesta-se tanto no nível semântico (o contato comunicativo dos atores é frequentemente perturbado, pensamentos e declarações não relacionados podem ser misturados em uma única réplica) como na estilística (por exemplo, observar-se uma forma elevada de tratamento, mas usando uma linguagem vulgar). Além do ilogismo, Eroféiev, em sua tragédia, muitas vezes explora técnicas cômicas como: comparação e travestismo,⁴⁰ bem como a representação de nomes próprios (grupo de humor do Estado).

O cômico presente nas construções dialógicas das obras de Eroféiev também se manifesta no nível do léxico. O autor costuma utilizar técnicas de jogos de linguagem, entre as quais as mais frequentes são: “qualificação” de adjetivos,⁴¹ (trata-se de uma combinação inesperada de adjetivos e substantivos que não são semanticamente semelhantes entre si (catacrese), encenação de fraseologismos, mistura de estilos artísticos e coloquiais, “falsa conexão entre eventos”⁴² (neste caso, “os falantes estão jogando fora a ambiguidade do diálogo: a segunda réplica pode ser entendida como ligada à primeira e também de forma independente”).⁴³

*Электронный научный журнал Курского государственного университета. №1 (21).
Курск, 2012, с. 199.*

40 Estilização cômica que permite ao correspondente realizar o descrédito do objeto da descrição - *N. do T*

41 Санников, В.З. *Русский язык в зеркале языковой игры*. Москва: Языки славянской культуры, 2002, с. 149.

42 *Idem*, p., с. 97

43 *Idem*, p., с. 98.

Considerações finais

A pesquisa mostrou que as técnicas mais frequentes do cômico nas obras de Eroféiev incluem os métodos do grupo de apresentação cômica, a saber: ilogismo, mistura de estilos, contraste e hiperbolização. Em segundo lugar, na frequência do uso de técnicas cômicas, identificamos um grupo de características a partir das quais a correspondência, paródia e sugestão são usadas. Os principais objetos da ridicularização aqui são: slogans soviéticos, temas bíblicos, eventos históricos, figura política e cultural, valores da vida. Nas obras de Eroféiev, raramente podemos observar a presença das técnicas do grupo de humor do Estado, entre as quais foram encontradas: a atuação de nomes próprios e indicações cômicas. Este conjunto de ação cômica é apresentado apenas em “Moscou-Petuchki” e visa ridicularizar pessoas de alto escalão através da ilustração da inconsistência de seus discursos e ações.

O cômico é uma violação das normas. Ele não pode existir por si só e é sempre baseado em uma plataforma: desenvolve-se a partir de algo, constrói-se sobre uma base sólida. As técnicas cômicas usadas por Eroféiev desempenham um papel importante em suas obras, através de seu uso, o autor consegue falar criticamente sobre os valores da vida distorcidos no regime soviético e sentir-se livre no universo da cultura.

Referências bibliográficas

АНИКСТ, А.А. *Теория драмы от Гегеля до Маркса*. Москва: Наука, 1983.

БАВИН, С. *Самовозрастающий логос (Венедикт Ерофеев)*. Москва: РГБ. 1995.

БАХТИН, М. М. *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*. Москва: Художественная литература, 1990.

БЕЗРУКОВ, А.Н. «Культурный контекст поэмы Вен. Ерофеева "Москва-Петушки"». *Русское литературоведение в новом тысячелетии*. Т. 1. Москва, 2003, с. 65-74.

БЕЛИНСКИЙ, В. Г. *Разделение поэзии на роды и виды*. Москва: АН СССР, 1954.

ВУЛИС, А. *В лаборатории смеха*. Москва: Художественная литература, 1966.

ГАРТМАН, Н. *Эстетика*. Киев: Ника-Центр, 2004.

ДЗЕМИДОК, Б. *О комическом*. Москва: Прогресс, 1974.

ЕРОФЕЕВ, В.В. *Записки психопата. Москва-Петушки*. Москва: Вагриус, 2008.

ИЛЬИН, И. *Постмодернизм от истоков до конца столетия: Эволюция научного мифа*. Москва: Интрада. 1998.

КОРЗИНА, Н.А. «Феномен "рамы" в структуре поэмы Вен. Ерофеева "Москва-Петушки"». *Литературный текст: проблемы и методы исследования*. Т. 7. Тверь, 2001, с. 19-24.

ЛЕЙДЕРМАН, Н.Л.; ЛИПОВЕЦКИЙ, М.Н. *Современная русская литература: 1950-1990-е годы: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений: в 2 т. – Т. 2: 1968-1990*. Москва: Академия, 2003.

НАУМЧИК, О.С. «Традиции английской литературы абсурда в творчестве Нила Геймана». *Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского*. № 2 (2). Нижний Новгород, 2015, с. 153-157.

НИКОЛАЕВ, П.А.; РУДНЕВА, Е.Г.; ХАЛИЗЕВ, В.Е.; ЧЕРНЕЦ, Л.В.; ЭСАЛНЕК, А.Я.; ЦУРГАНОВА, Е.А. *Введение в литературоведение. Хрестоматия: Учеб. пособие. 4-е изд., перераб. и доп.* Москва: ВШ, 2006.

НОСОВ, Д.В. «"Пьяненькие" едут в Петушки (к вопросу о преемственности традиций в русской литературе: от Ф. М. Достоевского к В. В. Ерофееву)». *Ученые записки. Электронный научный журнал Курского государственного университета*. №1 (21). Курск, 2012, с.

197-205.

ПИГУЛЕВСКИЙ, В.О. *Ирония и вымысел: от романтизма к постмодернизму*. Ростов-на-Дону: Фолиант, 2002.

САВИЦКИЙ, С. *Андеграунд. Истории и мифы неофициальной ленинградской литературы*. Москва: Новое литературное обозрение, 2002.

САННИКОВ, В.З. *Русский язык в зеркале языковой игры*. Москва: Языки славянской культуры, 2002.

ЧАРСКАЯ-БОЙКО, В.Ю. «К вопросу о концепции абсурда и нонсенса в европейской традиции». *Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена*. №110. Санкт-Петербург, 2009, с. 215-218.

ЧЕРНЯК, М.А. «Петербургский акцент в литературе абсурда XX века. Об эффекте нарушения формальной логики». *Библиотечное дело*. №2. Санкт-Петербург, 2014, с. 2-7.

ШМЕЛЬКОВА, Н. *Во чреве мачехи, или Жизнь – диктатура красного*. Санкт-Петербург: Лимбус Пресс, 1999.

ШОПЕНГАУЭР, А. *Сочинения в 6 томах*. Москва: Терра, 2001.

Tradução de Virgínio Gouveia**

** Universidade Federal de São Paulo (Unifesp), doutorando em Filosofia com estadia doutoral no Instituto de Filosofia de Moscou – Academia Russa de Ciências (Rossiyskaya Akademiya Nauk, Ran). Estudou língua russa na Universidade de Linguística de Nijni Novgorod. <https://orcid.org/0000-0002-7142-5992>; virginiomgouveia@gmail.com



REVISTA DE LITERATURA E CULTURA RUSSA

Niétotchka, de Dostoiévski, e Júlia, de Aline Bei: existências dolorosas e construções inacabadas à luz da psicanálise

*Niétotchka, by Dostoyevsky,
and Julia, by Aline Bei: painful
existences and unfinished
constructions in the light of
psychoanalysis*

Autor: Fernando Guimarães Saves
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho,
São José do Rio Preto, São Paulo, Brasil
Edição: RUS, Vol. 14. Nº 24
Publicação: Maio de 2023
Recebido em: 19/01/2023
Aceito em: 28/04/2023

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2023.207076>

SAVES, Fernando Guimarães.
Niétotchka, de Dostoiévski, e Júlia, de Aline Bei:
existências dolorosas e construções inacabadas à luz da psicanálise

RUS, São Paulo, v. 14, n. 24, pp. 350-368, 2023.



Niétotchka, de Dostoiévski, e Júlia, de Aline Bei: existências dolorosas e construções inacabadas à luz da psicanálise

Fernando Guimarães Saves*

Resumo: Dostoiévski, um dos maiores escritores russos, autor de obras como *Os Irmãos Karamázov* (1879), de acordo com Freud, foi “o mais grandioso romance já escrito”. Aline Bei, por sua vez, desponta no cenário da literatura a partir de seu primeiro romance, *O Peso do Pássaro Morto* (2017). A despeito da fama, do espaço geográfico, do contexto histórico e dos quase dois séculos que os separam, é possível estabelecer uma fronteira entre os dois autores? Pois é precisamente este o objetivo deste artigo, que procurou comparar as obras *Niétotchka Niezvânova* e *Pequena Coreografia do Adeus*, dos respectivos autores, a fim de demarcar um terreno onde as similaridades e as diferenças possam ser identificadas e alinhavadas à luz do conhecimento freudiano. Tomando-se as experiências singulares e as idiosincrasias das protagonistas Niétotchka e Júlia, este artigo buscou aprofundar algumas questões de especial interesse para os estudiosos da psique, demonstrando que, independentemente da época e do contexto histórico-cultural, alguns temas tocam os indivíduos de forma similar, aproximando-os na grande experiência da existência humana.

Abstract: Dostoevsky one of the greatest Russian writers, author of books such as *The Brothers Karamazov* (1879), according to Freud, was “the greatest novel ever written”. Aline Bei, in turn, emerge on the literary scene with her first novel, *O Peso do Pássaro Morto* (2017). Despite their fame, geographic space, historical context and the almost two centuries that separate them, is it possible to establish a border between the two authors? For this is precisely the purpose of this article, which sought to compare the books *Niétotchka Niezvânova* and *Pequena Coreografia do Adeus*, by the respective authors, in order to demarcate a terrain where similarities and differences can be identified and stitched together in the light of Freudian knowledge. Taking the singular experiences and the idiosyncrasies of the protagonists Niétotchka and Júlia, this article sought to deepen some questions of special interest to scholars of the psyche, demonstrating that, regardless of the time and the historical-cultural context, some themes touch the individuals in a similar way, bringing them together in the great experience of human existence.

Palavras-chave: Dostoiévski; Niétotchka Niezvânova; Aline Bei; Pequena coreografia do adeus; Psicanálise; Violência; Orfandade

Keywords: Dostoevsky; Nietotchka Niezvanova; Aline Bei; Pequena coreografia do adeus; Psychoanalysis; Violence; Orphanage

1. Introdução

* Doutorando e Mestre em Letras pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP), campus de São José do Rio Preto, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas (IBILCE), sob os auspícios da Capes. <http://lattes.cnpq.br/2939849123082244>; <https://orcid.org/0000-0003-1386-1021>; fernando.gsaves@hotmail.com

Ao se buscar estabelecer uma correlação entre autores – nacionais ou estrangeiros –, é preciso ter em mente os vários aspectos que os aproximam ou distanciam, elegendo aqueles – de ambos os lados – que vão nortear todo o trabalho comparativo. Obviamente, comparar escritores com estilos diferentes, provenientes de épocas e culturas diversas, pode parecer, à primeira vista, uma tarefa difícil, ou, dependendo do caso, impossível. Entretanto, o argumento começa a ruir tão logo entram em cena, ainda que em personagens de ficção, características universais dos seres humanos, presentes em qualquer época e em qualquer sociedade. É o caso, por exemplo, das primeiras relações estabelecidas por uma pessoa com o mundo que a rodeia. Embora os modelos de família tenham se modificado durante a história da humanidade, ela ainda é a referência, a estrutura básica que norteia o universo dos seres mais imaturos do grupo humano, núcleo em volta do qual todos os paradigmas de laço social vão sendo construídos. À medida que a apreensão dos signos se estabelece, inicia-se um modelo de comunicação que será tomado como referência para as futuras inter-relações que serão estabelecidas. Essas interações poderão ser positivas ou não; construtivas ou não, mas, sem sombra de dúvida, determinantes no desenvolvimento do comportamento daquela pessoa em sociedade, ainda que ela possa adotar uma postura diametralmente oposta àquela que lhe foi apresentada como modelo familiar. A Literatura, pois, há muito, sabe representar e recriar tais situações.

Assim, embora Dostoiévski tenha publicado *Niétotchka Niezvânova* – considerada pelos críticos como um “projeto de romance” – em 1849, e Aline Bei, autora de *Pequena Coreografia do Adeus*, tenha escrito o seu romance em 2021, é impossível não se perceber a semelhança entre a protagonista do romance russo e a menina Júlia, da autora brasileira, a despeito do espaço geográfico e dos quase dois séculos que as separam. São aspectos que dizem respeito não ao estilo de narrativa dos autores – Dostoiévski utiliza a narração em prosa, ao passo que Bei o faz em versos –, mas à forma como eles promovem um mergulho “sem boia” no universo absolutamente sufocante, solitário e feminino da narrativa, marcado pelo abandono e pelas sucessivas tentativas infrutíferas de aproximação com as respectivas figuras parentais, mais especificamente com o padrasto/pai. A relação com essa figura em ambas as obras é caracterizada pelo sentimento sempre presente de frustração, de insatisfação pessoal e de descaso, levando as protagonistas a buscarem segurança numa filiação que nunca é concedida ou, quando muito, é apenas um vislumbre frágil da desejável relação pai/filha. A orfandade psicológica acaba dando lugar ao fato, concretizando aquilo que as protagonistas já vivenciavam há anos.

Este artigo, ao buscar estabelecer uma comparação entre as obras dos dois autores, mais especificamente entre as duas personagens principais, teve a intenção mesma de demonstrar que, em qualquer lugar e em qualquer época, as figuras familiares são caras e fundamentais para o desenvolvimento, a construção do sentimento de segurança e de autoestima dos indivíduos. Além disso, também teve como objetivo identificar nas duas obras o papel da leitura e da escrita como saída para a angústia, um escoadouro para as dores da alma, mesmo que em alguns momentos, como no final do romance de Dostoiévski, tenha sido responsável pela fonte de mal-entendidos. A sublimação pela atividade artística, apontada pela psicanálise como um dos caminhos mais saudáveis para o escoamento das pulsões mais destrutivas, é apontado aqui pela via da literatura, uma vez que a música e a dança são apresentadas em ambos os textos como mais uma das fontes de frustração dos personagens.

2. Niétotchka e Júlia: o feminino marcado pela dor em distintas épocas

2.1 Vidas dolorosas e obras inacabadas

Quando o leitor se depara com as existências ficcionais das protagonistas Niétotchka, no romance de Dostoiévski, e Júlia Terra, da autora brasileira, a primeira impressão que ele tem é de dor; uma dor tão intensa e penetrante que chega a tocá-lo, engendrando-o na narrativa de tal forma que seu desejo é quase de invadir os aposentos, arrebatando as crianças e oferecer-lhes consolo, diante de toda a sua amargura e da falta de compreensão dos pais. Em ambas as narrativas, as protagonistas iniciam seus relatos a partir de suas lembranças da infância, buscando recolher os cacos de sua integridade psicológica em meio às crises que vazam dos universos dos pais, ameaçando engolir o que restar pelo caminho.

Em Niétotchka o leitor identifica uma menina que parece caminhar sempre sobre a superfície fina de um rio congelado nos confins da Rússia, ora patinando na tentativa de permanecer de pé, ora surpreendendo-se com as rachaduras que a ameaçam a partir da turbulência abaixo da superfície congelada. A menina treme o tempo todo e não apenas em decorrência do frio, mas, sobretudo, pela atmosfera sombria e ameaçadora que a cercava em sua infância.

Compreendi, e não me lembro mais como isto se deu, que em nossa mansarda pairava sempre uma aflição intolerável. Atormentava-me, procurando adivinhar a causa disso, e não sei quem me teria ajudado a decifrá-lo a meu modo: acusei minha mãezinha, considerei-a malvada para com meu pai, e digo mais uma vez: não sei como uma noção tão monstruosa pudera formar-se em minha imaginação. E quanto mais me ligava ao meu pai, com tanto maior intensidade odiava a minha pobre mãe. Até hoje, a lembrança de tudo isso tortura-me profunda e amargamente.¹

¹ Dostoiévski, 2002, p. 38-39.

Justamente nesse momento da narrativa, a protagonista, que ia à venda à noite buscar alguma coisa solicitada pela mãe, cai na rua, despedaçando a xícara e derramando no chão todo o seu conteúdo. Ela recolhe os cacos da xícara quebrada e cambaleia chorosa em meio à multidão que se aglomerava em frente a uma mansão ricamente iluminada, com janelas de cortinas vermelhas – mansão essa que se tornará seu segundo lar mais adiante, na narrativa, com a morte de sua mãe e o abandono pelo padrasto, que corre enlouquecido diante da realidade que o atingiu: a morte da esposa que o sustentava e a constatação da existência de um violinista tão talentoso ou mais que ele próprio.

Com o advento da morte da mãe, toda a fantasia que Niétotchka nutria de partir com aquele que ela considerava o seu pai e viver uma vida menos miserável e sofrida desmorona, e a garota percebe, enfim, o peso da sua real condição de desamparo. A verdade despenca repentina como uma avalanche que vai arrastando tudo em seu caminho. Ao perceber a intenção de seu padrasto de abandoná-la, a menina Niétotchka corre na tentativa de alcançá-lo, escorrega e perde os sentidos. Ao recobrar a consciência, percebe ter perdido absolutamente todas as referências que tinha na vida – mãe, pai, lar – restando apenas as suas memórias do que outrora fora a sua vida antes da orfandade real.

Já no romance de Aline Bei, Júlia Terra é a menina que logo no início da trama tem de se deparar com a visão da felicidade do próprio pai passeando despreocupadamente com a nova namorada. A protagonista percebe que foi deixada para trás, invisível, e da mesma forma como a personagem de Dostoiévski, quer correr atrás deles, pois a alegria do pai é como um tapa na cara:

Sabe, Pai
te ver andando com aquela Mulher na praça
me fez entender
que você saiu de casa porque a nossa casa
ou seja a Mãe
era um lugar inóspito para você derramar o seu amor

uma terra infértil, não chove
pelo contrário, o sol torra cada pedaço de vida de um jeito
que não sobra nada no horizonte e ainda assim
eu nasci²

Tal como a protagonista do romance russo, Júlia também assistia à vida alheia pela janela, fantasiando uma felicidade onde havia sol, paciência, bom humor e comemorações que “davam certo”, na qual as coisas fluíam: “o trânsito, as flores, o tempo”, e havia “algo de valioso na vida de toda e qualquer pessoa”,³ em contraste com sua casa, onde tudo era sombrio, marcado por ausências, vazios opressivos e onde o passado pairava na atmosfera como um fantasma.

Tanto Niétotchka quanto Júlia são crianças que vivem em meio ao descompasso dolorosamente trágico e destrutivo do relacionamento de seus pais. Ora invisíveis, ora objeto de projeção ou manipulação, buscam desesperadamente por algum sinal de que são amadas, apesar de tudo. Agarram-se a migalhas de amor para não sucumbirem definitivamente, buscando encontrar um espaço onde possam ser mais que uma sombra. Em *Pequena Coreografia do Adeus* não há espaço para a existência senão através da dor, independentemente de quem seja ela: da mãe, do pai, da filha; da interseção entre pessoas que, contrariando a teoria dos conjuntos, não faz surgir um espaço simultâneo, mas apenas personagens que perdem um pedaço de si, saindo dessa relação mutiladas e incompletas.

Quando pequena, por exemplo, eu tinha medo
de Sombra
gritava
da cama
e minha mãe dizia: é você, Júlia. a sombra é você.⁴

Somente através das palavras é que as protagonistas encontram um espaço onde podem se expressar. Conquanto isso não seja dito com todas as letras, é a arte da escrita que lhes

2 Bei, 2021, p. 18.

3 Bei, 2021, p.24.

4 Bei, 2021, p. 133.

permite dar sentido ao emaranhado de suas existências, recordações e sentimentos ao longo de seu desenvolvimento. O papel da família é substituído pelo “papel do papel”, função terapêutica adquirida pela escrita – própria ou de outrem – em meio à solidão em que vivem, marcadas pela necessidade de serem escutadas de alguma forma. Júlia, ainda na infância, relata o que ela denomina de “o poder do diário”, após descarregar toda a ira que sentia pelo descaso demonstrado por seu pai:

[...] confesso que isso me machucava cada vez menos.
era quase melhor falar com a folha
que apenas escutava
silenciosa, mas atenta
quente
e sempre receptiva à minha dor.⁵

Aos poucos Júlia percebe que só pode contar consigo mesma para obter algum consolo diante da dor de ter que lidar com as demandas de seus pais: uma mãe que exigia dela a representação do papel de um “pequeno marido”, algo que preenchesse o vazio deixado em sua cama à noite, e, durante o dia, o “saco de pancadas” para descarregar suas frustrações; quanto ao pai, a relação não era menos delicada e, por vezes, a menina se percebe, através das manifestações do egoísmo do pai, quase como uma mala arrastada por obrigação.

Já no romance de Dostoiévski, *Niétotchka* se depara com a chave da biblioteca no terceiro lar para onde fora enviada. Esse fato abre para ela um universo de possibilidades, fazendo com que encontre uma saída do enclausuramento psicológico em que se encontrava via literatura. Porém, uma carta de amor, escondida dentro das páginas de um livro, endereçada à princesa Aleksandra Mikháilovna, sua benfeitora, marca os acontecimentos do final do romance, que permaneceu inacabado. Alguns biógrafos do autor sustentam que a não conclusão desta obra se deveu ao fato de Dostoiévski ter sido preso enquanto o escrevia. De qualquer maneira, afora o aspecto biográfico – aqui em segundo plano –, o próprio fato de ser uma obra que não se encerra é de especial interesse para o objetivo

⁵ Idem, 2021, p.85-86.

deste artigo, pois explicita ainda mais as semelhanças entre os dois livros, nos quais as duas protagonistas têm de lidar com as imprevisíveis experiências humanas, sendo, dentre elas, a morte, a mais irremediável e determinante de todas.

Assim como em *Niétotchka Niezvânova*, em que a protagonista tem de encarar o adoecimento e a morte de sua mãe e de seu padrasto Iégor, também em *Pequena Coreografia do Adeus*, Sérgio, o pai de Júlia, é assassinado, deixando inacabadas as suas esculturas que representavam, em última instância, suas tentativas de reconstrução da própria vida. No último encontro entre pai e filha, na obra de Bei, a impressão da protagonista é de que seu pai se tinha transformado num “artista que se dedica sem descanso a um projeto que ele precisa terminar”.⁶

2.2 A violência nas relações familiares

Um fator marcante nos dois romances é o nível de violência enfrentado pelas duas protagonistas em sua tenra infância e seus reflexos em seu desenvolvimento e nas relações que elas estabelecem no futuro com as outras pessoas. Essa violência, tanto física quanto psicológica, marca de forma definitiva a relação das protagonistas com seus pais, lançando-as no abismo cada vez mais profundo do ensimesmamento e do mutismo, lugar de incompreensões e de solidão do qual assistem, paralisadas, ao desenrolar dos conflitos entre seus pais e o lento processo de autodestruição de suas mães.

No caso de Júlia, a violência é física e explícita. Logo no início do romance, quando a menina está brincando na praça e vê o pai passar com a nova namorada, o sentimento de frustração e de raiva que culmina na agressão contra a amiguinha e as formigas do chão é apenas reflexo da violência que ela já vinha sofrendo em casa. Júlia responde com violência a tudo aquilo que lhe causa dor e que não pode ser colocado em palavras. Como já mencionado anteriormente, a agressividade de sua mãe, Vera, é descarregada sobre a filha como se ela fosse a culpada pelo fracasso de seu casamento e o divórcio. As inúmeras surras são relatadas como um fato corriqueiro e banal,

⁶ Bei, 2021, p.210.

com o qual a menina já havia se acostumado; não que antes da separação as circunstâncias fossem menos opressivas, pois a protagonista deixa claro que a relação entre os pais sempre fora tensa e marcada por silêncios e brigas.

[...] as brigas dos meus pais foram virando o chão onde nós pisávamos.

o silêncio da casa era sempre uma fermentação

para o que viria

e até mais angustiante

do que os gritos quando tudo estourava

geralmente por ciúmes

quando meu pai chegava tarde

e nos últimos dias

de casamento

não havia mais Nada além de

ameaça/soco

na mesa/porta

batendo

me acostumei

a dormir por cima disso, ou não dormiria nunca mais.⁷

A violência enfrentada por Júlia, entretanto, não a deixa nem mesmo quando, já adulta, resolve sair da casa da mãe e alugar outro lugar para morar. Quando a visita, sua mãe não deixa de “colocar o dedo na ferida”, utilizando as palavras como uma arma, apontando para sua dificuldade em criar laços e profetizando-lhe uma velhice solitária: “...sabe aqueles quadros de palhaço que ficam com a boca aberta para você jogar bolinha?” (Bei, p.171). Mas, ao contrário da protagonista do romance de Dostoiévski, Júlia reage à violência com violência, seja no corpo alheio ou no papel. Antes de encontrar uma saída via sublimação artística, sua agressividade é deslocada para a agressão contra as coleguinhas ou colocada em palavras e frases cruéis em seu diário. Ali, no papel, Júlia podia odiar sem receio, abandonar seus pais, vingar-se das agressões e resgatá-los em forma de sentimentos e pensamentos em frangalhos.

No romance de Dostoiévski, embora se perceba alguma violência física, o que marca as primeiras relações entre a protagonista e seus familiares – mãe e padrasto – é a violência

⁷ Bei, 2021, p. 57.

psicológica, mais especificamente o que hoje é denominado na área do direito como “alienação parental”. Iegor Iefimov, o padrasto de Niétotchka, ocupa a função de pai da protagonista, que não chegou a conhecer o próprio pai e só descobriu não ser filha de Iegor quando adulta. Entretanto, embora Niétotchka amasse desesperadamente o padrasto, aquele que ela acreditava ser o seu pai, era constantemente presa na teia das chantagens emocionais dele, que colocava a culpa de suas frustrações profissionais e pessoais numa fantasia projetada sobre a esposa, mãe da protagonista, que era quem os sustentava, levando a protagonista a desejar e fantasiar a morte da própria mãe para que ela e o pai pudessem, enfim, ser felizes. Sua mãe, por sua vez, presa a um amor destrutivo numa relação tóxica, destruía-se gradativamente e pouca ou nenhuma atenção prestava às necessidades da menina Niétotchka, que vivia numa circunstância de orfandade emocional até que essa situação se tornou, de fato, no plano da narrativa, real. A perda de sua mãe e o abandono por seu padrasto (morto logo depois) ao mesmo tempo em que representaram uma verdadeira catástrofe na vida da protagonista, também lhe permitiram se abrir para novas circunstâncias e experiências.

Tudo o que Niétotchka conhecia até então era a vida miserável no quatinho em que vivia com a mãe e o padrasto. Mas até isso lhe foi tirado pelo destino, que, repentina e ironicamente, depositou-a justamente dentro da mansão maravilhosamente iluminada, com suas cortinas vermelhas, que ela vislumbrava da janela do mísero cômodo onde a família morava, e na qual sonhara viver um dia com o seu pai. A realidade, entretanto, mesmo marcada pela suntuosidade dos ambientes ricamente ornados, não a tornara mais feliz. Por vezes, Niétotchka deixa às claras a solidão em que vivia, agravada pela sensação, agora real, de ser uma órfã vivendo em meio a estranhos numa mansão imensamente sombria e escura, não obstante iluminada. O adoecimento, pois, é inevitável.

Após reestabelecer-se da doença que a deixou debilitada por certo tempo, Niétotchka trava relações com a filha do Príncipe K, seu protetor: a menina Kátia. A forma como Niétotchka descreve o seu amor repentino e desesperado pela outra garota

demonstrava o quanto ela precisava se sentir ligada afetivamente a alguém. Kátia, embora não parecesse inicialmente corresponder a esse amor, manifestando ciúmes e até mesmo aversão pela outra, aos poucos vai cedendo à demanda de afeto de Niétotchka, denunciando que também ela, apesar de toda a riqueza em que vivia, vivenciava circunstâncias de solidão e de falta de atenção. A mãe de Kátia, que por sua vez não vê com bons olhos a relação entre as meninas, providencia o afastamento de ambas mediante uma viagem inesperada que leva a família toda para Moscou, deixando a protagonista aos cuidados da filha mais velha, fruto de seu primeiro casamento – e, portanto, irmã de Kátia –, Aleksandra Mikháilovna, jovem de vinte e poucos anos, casada, sem filhos e profundamente solitária. Assim, a protagonista é enviada para o terceiro lar, onde viveu até os 16 anos.

No entanto, em se tratando, ainda, de quando morava em seu segundo lar, é interessante observar que, embora as atitudes de toda a família do príncipe fossem marcadas pela polidez, demonstrando o quanto a educação e o refinamento social podem lapidar um espírito selvagem e amenizar a violência das lembranças dolorosas, a agressividade aparece de outra maneira, deslocada das pessoas para o cachorro da família, o buldogue Falstaff. O cão, encontrado pelo príncipe ainda filhote, sujo, abandonado, doente e desnutrido, não suportava ser acariciado, ameaçando morder quem ousasse invadir o seu pequeno território (a pele de urso na qual ele costumava descansar), mantendo-se sombrio e silencioso, pois “nunca era o primeiro a atacar, exigia apenas que as pessoas contornassem respeitosamente o lugar em que ficava...”⁸ Tal como a menina órfã do romance brasileiro, o cão Falstaff aprendera a se portar em sociedade, mas mantinha-se afastado e arredio por não conseguir esquecer as primeiras impressões vivenciadas na mais tenra idade.

⁸ Dostoiévski, 2002, p. 127.

2.3 A Espada de Dâmocles – reflexões sobre a verdade

Segundo relatado por Marcus Tullius Cícero, (106 a. C – 43 a.C.), em *Tusculanae Disputationum* (1), libri III, em 45 a.C., na corte de Dionísio, tirano de Siracusa, havia um conselheiro de nome Dâmocles que o invejava pela vida repleta de riquezas e facilidades. Então, certo dia, Dionísio sugeriu a ele que trocassem de lugar por um dia. Extasiado com tamanhas facilidades, Dâmocles tratou de tomar lugar à mesa, usufruindo das mais variadas e deliciosas iguarias, até que, num dado momento, ao olhar para cima, estremeceu e seu rosto foi tomado por uma palidez mortal: é que só naquele momento percebeu que sob a sua cabeça pendia uma espada presa ao teto por um único fio de crina de cavalo. Paralisado de medo, percebeu que toda a suntuosidade havia perdido o valor e tudo o que ele queria era fugir o mais rápido possível daquele lugar. Questionado por Dionísio, apenas balbuciava “A espada! Não a está vendo?”, ao que o outro respondeu-lhe: “Claro que sim! Vejo-a todos os dias. Quem quer ser um tirano e ocupar as primeiras posições, deve estar disposto a aceitar esses riscos. Eles vêm junto com o poder.”

A alegoria da Espada de Dâmocles se encaixa na narrativa de Dostoiévski acerca das primeiras impressões de Niétotchka diante da suntuosidade da mansão que ela via de longe e onde passou a viver depois. Ao habitar aquele ambiente, ela passa também a perceber coisas que antes não via por detrás das janelas com cortinas vermelhas. Tanto Niétotchka quanto Júlia, do romance de Bei, têm a ilusão de que são as únicas pessoas a viverem numa família triste, solitária e problemática. Para elas, as outras pessoas, ou famílias, são diferentes e vivem suas vidas felizes e realizadas. Ainda que não se possa negar a realidade da violência, tristeza, frustração, opressão e adoecimento psicológico nos lares onde nasceram, a verdade é que, nos lares alheios, a felicidade existe apenas na fantasia, e, muitas vezes, as circunstâncias opressivas não diferem muito daquelas vivenciadas, sobretudo no romance russo, pois independentemente da riqueza material que as

cerca, quase todas as pessoas que vivem nos ambientes requintados são dominadas por seus dramas subjetivos. No segundo lar em que foi acolhida, os donos levavam uma vida tão enfadonha e ritualística que mais se assemelham a personagens representando uma peça, especialmente a princesa, a qual demonstrava ser muito mais atenciosa quando diante da “plateia”: as visitas. Da mesma forma, no andar superior da mansão, onde mora uma tia idosa do príncipe, ela é um reflexo da solidão existencial que pairava sobre as cabeças de todos os integrantes da família:

A velha princesa trajava-se toda de preto, sempre com um vestido de tecido simples de lã, e usava sempre pequenos colarinhos brancos, engomados, formando umas dobras miúdas, que lhe davam uns ares de interna de asilo. Não abandonava o seu rosário, saía solenemente para a missa, jejuava diariamente, recebia visitas de dignitários eclesiásticos e de outras pessoas respeitáveis, lia livros religiosos e, de modo geral, levava uma vida tipicamente monástica. No andar superior havia um silêncio terrível [...]⁹

No terceiro lar para onde foi enviada, Niétotchka encontra na irmã mais velha da menina Kátia, Aleksandra, uma mãe substituta e amiga, porém o seu temperamento também tendia para a reclusão. A vida naquele novo espaço também era uma existência repleta de silêncios, “como se eu tivesse ido morar entre anacoretas...”¹⁰. A função opressora é investida na figura de Piotr Aleksândrovitch, o marido de Aleksandra Mikháilovna. É ele que busca o tempo todo censurar qualquer manifestação de alegria da esposa; é ele que surpreende Niétotchka na biblioteca, arrancando-lhe a missiva incriminadora. Aleksandra Mikháilovna é a esposa de um sombrio, sisudo e ambicioso negociante, presa numa relação doentia, sempre tomada pela insegurança diante do esposo, ávida por sua aprovação, numa atitude de extrema submissão. A desigualdade na relação entre o marido e a esposa é clara e faz com que reine no ambiente doméstico uma tensão aparentemente sempre prestes a explodir. A atitude submissa e penitente de

9 Dostoévski, 2002, p. 92.

10 Dostoiévski, 2002, p. 145.

Aleksandra é alimentada pelo marido, como se ela tivesse cometido um pecado que precisasse ser eternamente purgado. Mas de que crime se trata? Por que Aleksandra Mikháilovna se mostra tão frágil emocionalmente, com frequência se dando a ataques e desmaios?

Niétotchka só toma consciência do “segredo”, que não era colocado em palavras, quando encontra uma carta de amor e despedida endereçada a Aleksandra dentro de um livro. As palavras não deixam dúvida: Aleksandra teria tido um amor/amante antes de se casar. Por que motivo as palavras enamoradas de um amante – ainda que se leve em consideração o contexto histórico da época em que o romance foi escrito – parecem assim tão perigosas para a moralidade naquele lar? Embora nos dias atuais esse fato possa parecer insignificante, naquele contexto, era suficiente para lançar uma tensão permanente sobre o casal, como se pairasse uma mácula sobre a mulher apenas por ter entregado o seu coração a outro homem que não o marido.

A apreensão nas relações estabelecidas nos diversos ambientes familiares do romance de Dostoiévski e também no lar da infância de Júlia, na narrativa de Bei, mostra-se sempre marcada por uma ameaça invisível, como se vivessem, em família, sob a fúria iminente da Espada de Dâmocles, caso alguma coisa viesse a abalar a imobilidade do ambiente.

2.4 A Coreografia do desejo e outras representações

Em *Pequena Coreografia do Adeus*, os conflitos familiares nunca são discutidos, mas vivenciados entre quatro paredes. Em vários momentos do livro, a verdade das palavras chega à ponta da língua da protagonista, que quer vomitá-las em resposta às violências sofridas, mas não o faz. Ela sabe que não existe diálogo possível naquela trincheira:

– não se preocupe, teremos uma conversa em família –
ela explicou, me conduzindo na direção oposta da que eu
planejara
e nessa hora eu tive que segurar a boca

para não rir no rosto dela que não merecia, mas
deu vontade
de dizer que: uma conversa em família
nunca foi possível, não na minha casa
lá somos três solitários
irreversíveis
gravemente feridos
da guerra que travamos contra nós.¹¹

Será por esse motivo que a autora resolveu intitular sua narrativa a partir da passagem onde a menina Júlia observa o trabalho da máquina de lavar roupas? O movimento descrito de enlace e desenlace dos tecidos numa coreografia rítmica vai se tornando cada vez mais intenso, como se ela estivesse bailando uma cena imaginária de abandono de si mesma, quase numa atitude autoerótica, antes de ser interrompida pela campanha do telefone. Sintomaticamente, a cena que se segue é justamente um quebra-quebra de coisas suas, promovido por sua mãe, como se ela se tornasse, repentinamente, um censor tirano e opressor, punindo Júlia por buscar o prazer.

Essas e outras questões remetem, inevitavelmente, ao desejo inconfessado que, em última instância, é traduzido por *Bei* na forma de uma “pequena coreografia”. Do adeus? Afinal, a qual despedida a autora se refere? Poder-se-ia dizer a do abandono da realidade numa circunstância de “pequena morte”? Se levarmos em consideração os estudos psicanalíticos sobre a histeria, torna-se cada vez mais fácil compreender o que na narrativa de *Bei* é declarado, claro e cristalino, enquanto no romance de Dostoiévski é velado e ganha os contornos dos segredos mais inconfessáveis. Freud descreve as conexões de pensamento que transformam afetos em conversão histérica, fato que não deixa de fazer com que se pense na personagem Aleksandra:

Tal fator está sempre presente, no entanto, quando o conflito se dá entre complexos firmemente enraizados de representações morais em que o indivíduo foi educado e a lembrança de ações ou simples pensamentos irreconciliáveis

11 *Bei*, 2021, p. 108.

com essas representações; quando, em outras palavras, se sentem as dores da consciência [...] É uma constatação cotidiana que um conflito entre representações irreconciliáveis possui um efeito patogênico. O que se acha em questão na maioria das vezes são representações e processos ligados à vida sexual: a masturbação num adolescente com susceptibilidades morais; ou, numa mulher casada de moral rigorosa, a conscientização de sentir-se atraída por um homem que não é o próprio marido.¹²

Embora *Niétotchka Niezvânova* não seja a obra mais famosa do autor, e tampouco aquela tomada como referência por Freud ao escrever sobre Dostoiévski, é impressionante o quanto ela permite antecipar a teoria freudiana acerca dos caminhos possíveis de escoamento das pulsões, a saber: a reversão ao seu oposto, o retorno em direção ao próprio ego do indivíduo, o recalque e a sublimação. No primeiro caso, o da reversão ao seu oposto, Freud sustenta que ela afeta a finalidade da pulsão, promovendo uma mudança da atividade para a passividade. Isso é claro na obra de Dostoiévski quando se analisam as relações sadomasoquistas estabelecidas pelos personagens, tão claras na relação entre a mãe e o padrasto da protagonista quanto na relação de sua benfeitora Aleksandra e seu esposo. O segundo caminho, o do retorno da pulsão em direção ao próprio ego, é facilmente observado no comportamento do personagem Iégor, o padrasto. Ao mesmo tempo em que enaltece a si mesmo, as suas virtudes excepcionais como violinista, ele se autodestrói, transformando-se no pior inimigo de si mesmo. O recalque é o caminho mais facilmente identificável no romance de Dostoiévski, denunciado através dos diversos sintomas elencados na obra. Quase nenhuma personagem do romance é apresentada ao leitor como uma figura saudável, especialmente as mulheres. Todas são quase assexuadas, dadas a acharques, tremores, crises de choro, febres e desmaios, deixando no leitor a impressão de estar assistindo a uma peça teatral na qual os atores, por esquecimento das falas e vergonha do público, encontram como única saída a simulação de um mal-estar que possa tirá-los de cena.

¹² Freud, 1893-1895, p. 216.

As personagens masculinas, por sua vez, costumam recorrer a silêncios e ausências, remoendo-se em elucubrações intelectuais. E, finalmente, a sublimação das pulsões é apresentada como caminho – tanto religioso quanto artístico – para lidar com as frustrações da existência.

A inocência demonstrada por Niétotchka nas excitações sexuais, ainda que não tivessem o seu caráter claramente explícito em palavras, eram expressas em suas relações com a menina Kátia, ao ponto de terem gerado certo desconforto e ameaça de escândalo em sua época.

[...] Algo me atraía irresistivelmente para ela. Não me cansava de olhá-la, e isto a deixou surpreendida. Era tão forte aquela atração, eu me entregava com tamanho ardor a esse meu novo sentimento, que ela não poderia deixar de notá-lo, e a princípio isto lhe pareceu estranho, inaudito. Lembro-me de que, de uma feita, no decorrer de certo jogo, não me contive, atirei-me ao seu pescoço e pus-me a beijá-la.¹³

Intencionalmente ou não, o romance de Dostoiévski, como já foi dito anteriormente, é uma obra inconclusa. No posfácio da edição brasileira de 2002, Boris Schnaiderman, tradutor do livro, refere-se a ela como “Um Grande Romance Truncado”, esclarecendo que o autor tinha a intenção de continuá-la. No entanto, ele morreu em 1881 sem concluí-la. “Ocorre ali uma brusca interrupção do enredo, a ação se suspende e resta ao leitor conjecturar sobre o que fariam as personagens se o romance fosse continuado”.¹⁴ Schnaiderman ainda chama a atenção para a impressão de João Alexandre Barbosa (primeiro tradutor da obra) do que denominou de “prenúncio da teorização freudiana”, demonstrado no fascínio e no estranho amor que fazia com que a protagonista chegasse a desejar a morte da mãe para que pudesse, enfim, viver sozinha com o padrasto (que ela pensava, àquela altura, ser o seu pai biológico).

Assim, é possível questionar se a “obra inconclusa” do autor russo não seria, num recurso último e derradeiro do escritor, um registro das inconstâncias da própria existência, em que quase nunca há espaço para a conclusão da vida. A morte,

13 Dostoiévski, 2002, p.103.

14 Dostoiévski, 2002, 216.

tal como a dos pais da protagonista Niétotchka, pode chegar sem anúncio, solapando palavras que poderiam preencher lacunas...

Aline Bei, ao contrário de Dostoiévski, é bem mais explícita ao atribuir e colocar na escrita de sua protagonista todos os elementos psicológicos mais complexos que ela, Júlia, mesmo em sua tenra idade, já observa com propriedade. Talvez a época, neste caso, seja uma questão fundamental a ser levada em consideração, na medida em que o saber psicanalítico, sobretudo ligado à sexualidade infantil, não é mais ignorado nos dias atuais. Júlia, ao contrário de Niétotchka, já é apresentada como alguém que vai tomando consciência da própria sexualidade. Mais que os “pelos involuntários” apontados como indícios da puberdade, a menina Júlia já sabe relacionar dor e prazer; vida e morte, a angústia dolorosamente crescente que antecede a explosão de gozo e, por fim, o nada, numa coreografia da “pequena morte”.

[...] naquela noite
me recusei a dormir na cama da dona Vera.
no entanto sonhei
que me acontecia praticamente o mesmo. eu chegava
tarde e minha mãe me batia
a diferença é que no sonho o Chinelo tinha vida própria.
ele percorria todo o meu corpo por baixo da roupa
me fazendo sentir um prazer imensurável.
Minha mãe ria de mim, dizendo: Está gostando, hein? você
Está gostando!¹⁵

Não surpreende que, no episódio no qual a protagonista perde a virgindade com um amigo de seu pai, eles corram pelas ruas até a pensão e se refiram a isso como uma fuga da Morte. Após a consumação do ato, a protagonista observa que “a Morte sempre dá um jeito de nos encontrar”.¹⁶ No entanto, de todas as cenas criadas por Bei em sua obra, talvez a que mais choque o leitor seja justamente a final, quando a mãe da protagonista,

¹⁵ Bei, 2021, p.96.

¹⁶ Bei, 2021, p. 250

sem conseguir disfarçar sua perplexidade e sua incapacidade em lidar com a notícia da morte do ex-marido, chama pelo seu nome e procura beijar sua própria filha na boca... “deixei”. Essa última palavra, escrita em fonte diminuta, escorre como uma última lágrima. Por sua mãe... por si mesma.

Destarte, pode-se notar a mútua iluminação entre as obras, apesar de seu amplo distanciamento espaço-temporal, uma vez que as duas protagonistas experienciam, cada qual à sua construção, o confronto da perda e da dor engendrado pelo discurso literário. Perfiladas pelos desencontros familiares, tanto as personagens nucleares quanto as secundárias buscam vazão aos sentimentos – às vezes, inclusive, por meio da arte, como demonstrado em ambas as narrativas – para sobreviver ao hostil e à solidão, tateando – no plano da ficção – mazelas muito próprias à condição humana.

Referências bibliográficas

BEI, Aline. *Pequena Coreografia do Adeus*. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Niétotchka Niezvânova* (Trad. Boris Schnaiderman). São Paulo: Editora 34, 2002, 1821-1881 (primeira edição).

FREUD, Sigmund. “Estudos sobre a Histeria”. In: *Obras Completas*, Vol. II. Rio de Janeiro: Imago, 1969, 1893-1895 (primeira edição).

FREUD, Sigmund. “O Instinto e suas Vicissitudes”. In: *A História do Movimento Psicanalítico, Artigos sobre Metapsicologia e Outros Trabalhos*. *Obras Completas*, Vol. XIV, pp. 137-167 e pp. 357-377. Rio de Janeiro: Imago, 1969, 1915-1916 (primeira edição).



REVISTA DE LITERATURA E CULTURA RUSSA

Para uma semiótica do olfato

Toward a semiotics of olfaction

Autora: Débora dos Santos S. Rosa
Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro, Brasil
Edição: RUS, Vol. 14. Nº 24
Publicação: Maio de 2023
Recebido em: 08/09/2022
Aceito em: 05/12/2022

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2022.201970>

ROSA, Débora dos Santos S.
Para uma semiótica do olfato.

RUS, São Paulo, v. 14, n. 24, pp. 370-386, 2023.

