



TUTS

REVISTA
DE LITERATURA
E CULTURA
RUSSA

Dossiê:
Literatura Soviética

Novembro de 2024
Vol. 15 Número 27
ISSN: 2317-4765

REVISTA
DE LITERATURA
E CULTURA
RUSSA

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
Reitor Prof. Dr. Carlos Gilberto Carloti
Junior Vice-reitora Profa. Dra. Maria
Arminda do Nascimento Arruda
FACULDADE DE FILOSOFIA,
LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
Diretor Prof. Dr. Adrián Pablo Fanjul
Vice-Diretora Profa. Silvana de Souza
Nascimento
DEPARTAMENTO DE
LETRAS ORIENTAIS
Chefe: Profa. Dra. Lusine
Yeghiazaryan
Vice-chefe: Prof. Dr. Mamede
Mustafa Jarouche

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 Faber, Universidade de São Paulo
Organizadores do dossiê: Omar Lobos, Universidade de Buenos Aires, Buenos Aires / Julián Lescano, Universidad Nacional de Lanús, Lanús, Argentina
Editor convidado Jimmy Sudario Cabral, Universidade Federal de Juiz de Fora, Brasil

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
Dmitri Lvovitch Gurievitch, Moskovski Gossudarstveny Universitet im. Lomonossova, Rússia
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 Rossiiskaia Akademiia Nauk, Rússia
Aurora Fornoni Bernardini, Universidade de São Paulo, Brasil
Carol Apollonio, Duke University, Durham, United States
Daniel Aarão Reis Filho, Universidade Federal Fluminense, Brasil
David Mandel, Université du Québec a Montréal, Canadá
Georges Nivat, Université de Genève, Suíça
Igor Volgin, Moskovski Gossudarstveny Universitet 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, Moskovski Gossudarstveny Universitet im. Lomonossova, Rússia
Vladimir N. Zakharov, Petrozavodsk State University, Russia
Yuri Nikolaievitch Guirin, IMLI Rossiiskaia Akademiia Nauk, Rússia

Editores Honorários

Boris Schnaiderman, Universidade de São Paulo
Jerusa Pires Ferreira, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

Avaliadores desta edição:

Argentina: Universidad de Buenos Aires: Martín Baña, Andrés Goldberg. / Universidad Nacional de San Martín: Alejandro Ariel González. / Universidad Nacional de Rosario: Érica Brasca. / **Portugal:** Universidade Católica de Lisboa: Ana Matoso. / **Brasil:** Fundação Santo André: Valteir Benedito Vaz. / Universidade de Brasília: Cristina Dunaeva, João Vianney Cavalcanti Nuto. / Universidade Estadual de Campinas: Thyago Marão Villela, Marcio Capelli. / Universidade Estadual de São Paulo: Rubens Pereira dos Santos. Universidade Federal Fluminense: Ana Carolina Huguenin. / Universidade Federal de Juiz de Fora: Dilip Loundo / Universidade Federal de Ouro Preto: Paulo Cesar Jakimiu Sabino. / Universidade Federal do Rio Grande do Sul: Daniela Mountian. / Universidade Federal do Rio de Janeiro: Diego Leite de Oliveira, Elitza Lúbenova Bachvarova, Priscila Nascimento Marques, Sonia Branco. / Universidade de São Paulo: Andrea Zeppini Menezes da Silva, Arlete Cavaliere, Aurora Fornoni Bernardini, Bruno Gomide, Clara de Freitas Figueiredo, Cecília Rosas, Erihoneide Barros, Flavia Cristina Aparecida Silva, Gabriella de Oliveira Silva, Henrique Canary Rodrigues, Lucas Simone, Maria Glushkova, Marina Darmaros, Rafael Frate, Suely Corvacho, Sheila Grillo, Tatiana Vasileva Costa.

ISSN: 2317-4765

REVISTA
DE LITERATURA
E CULTURA
RUSSA

Novembro de 2024
Volume 15 Número 27

Índice

traduções

Dossiê: Literatura Soviética

Editorial Fatima Bianchi	2
Presentación Omar Lobos / Julián Lescano	6
1. The Intelligentsia in the Civil War: Vikentii Veresaev's <i>V tupike</i> David Mandel	18
2. Literatura soviética para crianças: a revista <i>Ouriço (Ioj)</i> Daniela Mountian	33
3. Una lectura del cosmismo ruso en relación con la política soviética y la realidad actual Julia Sarachu	54
4. A vida ordinária inviabilizada: o diário de Elena Skriábina sobre o trauma do cerco de Leningrado Giuliana Almeida	75
5. La poétique autobiographique chez Boris Pasternak dans <i>Sauf-conduit et Hommes et positions</i> Svetlana Garziano	90
6. Arquipélago Gulag: narrador híbrido e estrutura polifônica Lorena Lopes Silva	106
7. Levinas lecteur d'écrivains (anti) soviétiques Yoann Colin	130
8. A figura da "Mãe" na cultura e literatura soviética: o realismo em Górki e o testemunhal em Aleksiévitich Ian Anderson Maximiano Costa	148
9. No Palácio de Inverno Larissa Mikháilovna Reisner / Clara Drummond de Andrade Magalhães	180
9. Sobre a pequena burguesia Maxim Górki / Ana Carolina Barros Vasquess	190

11. As duas Meditações de Lomonóssov Rafael Frate	209
12. Máscaras, demônios e jogadores: uma leitura de <i>Baile de máscaras</i> , de Lermontov Sofia Osthoff Bediaga	224
13. A estética do niilismo: construção do personagem-narrador em <i>Memórias do Subsolo</i> Douglas Fonseca Bonganha	245
14. Tolstói determinista? História, determinação e liberdade em <i>Guerra e Paz</i> (1863-1869) Erick Oliveira da Silva Santos	263
15. "...calmamente, agradavelmente e dentro das normas estabelecidas..." algumas considerações sobre <i>A morte de Ivan Ilitch</i> Cleide Maria de Oliveira Lovon Canchumani	283
16. Regras para autores iniciantes (presente de aniversário – em vez de uma caixa de correio vazia Anton Tchékhev / Rafael do Amaral Prudencio	302

Editorial

Vol. 15 N° 27

Autora: Fátima Bianchi
Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil
Edição: RUS Vol. 15. N° 27
Publicação: Novembro de 2024

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

BIANCHI, Fátima.
Editorial.
RUS, São Paulo, v. 15, n. 27, 2023, pp. 2-4.



Este número da **RUS – Revista de Literatura e Cultura Russa** (V. 15, Nº 27) apresenta um material com temas bastante diversificados. Nele o leitor vai encontrar dezesseis textos, entre os quais oito artigos e duas traduções, com abordagens sob as mais distintas perspectivas, que compõem o Dossiê: “Literatura soviética”, organizado por Omar Lobos, da Universidad de Buenos Aires, e Julián Lescano, da Universidad Nacional de Lanús, Argentina. A respeito do Dossiê, o leitor encontrará detalhes na Apresentação oferecida pelos organizadores.

Os materiais de temática livre, voltados para diferentes momentos da literatura russa, comportam um período de tempo que vai desde Lomonóssov até a Revolução de Outubro de 1917. Dele constam cinco artigos e uma tradução, com ênfase na literatura do século XIX. Trata-se, portanto, de um importante panorama, que abrange quase três séculos da literatura produzida na Rússia.

Por não haver uma relação temática direta entre os textos, optamos por apresentá-los pela ordem cronológica em que vieram à luz. Assim, damos início à seção de Temática livre desta edição com o artigo “As duas Meditações de Lomonóssov”. Nele, Rafael Frate tomou para si a bem-vinda tarefa de trazer para o leitor brasileiro a tradução de duas das obras poéticas mais conhecidas de Mikhail Lomonóssov: “A Meditação Matinal sobre a Grandeza Divina” e a “Meditação Noturna sobre a Grandeza Divina”, compostas em 1743. Ao apresentar um relato sobre o significado dos poemas para a história literária russa, Frate procura destacar a atividade científica de Lomonóssov contida em sua poesia, assim como a sua complexa relação com o divino.

A seguir, em “Máscaras, demônios e jogadores: uma leitura de *Baile de máscaras*, de Lermontov, Sofia Osthoff Bediaga coloca em diálogo a estrutura da peça *Baile de máscaras*, de Mikhail Lermontov, e *Otelo*, a peça de Shakespeare. As más-

caras e os jogos de cartas são tomados aqui como simulações de batalhas que aparecem na obra como metáforas para trabalhar a diferença entre aparências e realidade, que, segundo a autora, Lermontov relaciona, de modo metalinguístico, com o papel da própria arte, especialmente com o teatro.

Na sequência vem o artigo “A estética do niilismo: perspectivas na construção do personagem-narrador em *Memórias do Subsolo*”. Nele, Douglas Fonseca Bonganha parte de uma análise da estética niilista, que considera presente no livro *Memórias do subsolo*, de Dostoiévski, para colocar em destaque a posição do autor como sujeito de sua própria criação, ao empregar o niilismo tanto como recurso estético quanto como alvo de crítica, ao mesmo tempo em que busca superá-lo. Nesse sentido, de acordo com Bonganha, Dostoiévski “compreende o niilismo não apenas como uma representação da condição humana, conforme descrito por Nietzsche, ou como um fenômeno histórico que afetou a Rússia no século XIX, mas também como uma força criativa e uma potência política que molda sua produção literária”.

Em sua contribuição a esta edição da RUS com o artigo “Tolstói determinista? História, determinação e liberdade em Guerra e Paz (1863-1869)”, Erick Oliveira da Silva Santos procura analisar as complexas relações entre História, determinação e liberdade conforme abordadas no romance *Guerra e Paz*, de Tolstói. Ao levantar as principais características da História para o escritor e investigar as relações entre determinação e liberdade em *Guerra e Paz*, o autor busca apresentar os meios, descobertos pelos personagens do romance, para agir na História. Em contraponto com Isaiah Berlin, para quem Tolstói tinha uma posição determinista de História, o autor do artigo defende que, com seu romance *Guerra e Paz*, o escritor defende um equilíbrio entre o passado, o presente e o futuro como forma de criar possibilidades de ações profícuas sobre o mundo.

Também é a obra de Tolstói que embasa o artigo seguinte, intitulado: “...calmamente, agradavelmente e dentro das normas estabelecidas... algumas considerações sobre *A morte de Ivan Ilitch*”. Em sua leitura da novela *A morte de Ivan Ilitch*, de Tolstói, Cleide Maria de Oliveira Lovon Canchumani, ao tratar de questões éticas inseridas nessa narrativa, põe em desta-

que o problema da inautenticidade existencial, recortado sob o pano de fundo sartreano, e busca refletir sobre a experiência de tomada de consciência levada a cabo pelo protagonista sobre a própria finitude.

E para fechar esta edição da **RUS**, com “Regras para autores iniciantes (presente de aniversário – em vez de uma caixa de correio vazia)”, Rafael do Amaral Prudencio oferece ao leitor uma tradução para o português do texto “Regras para autores iniciantes”, de Anton Tchêkhov.

Para finalizar, nossos agradecimentos a todos os nossos leitores, autores e colaboradores e os convidamos a responder ativamente a esses textos, inclusive incluindo-os em suas pesquisas.

Uma boa leitura!

Fatima Bianchi*

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



REVISTA DE LITERATURA E CULTURA RUSSA

Presentación Dossiê: “Literatura soviética”

Presentation Dossiê: “Soviet Literature”

Autores: Omar Lobos
Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires,
Buenos Aires, Argentina
Julián Lescano
Universidad Nacional de Lanús, Lanús,
Buenos Aires, Argentina

Edição: RUS, Vol. 15. Nº 27
Publicação: Novembro de 2024

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2024.231499>



LOBOS, Omar; LESCANO, Julián.
Presentación Dossiê: “Literatura soviética”.
RUS, São Paulo, v. 15, n. 27, pp. 6-16, 2024.

Dossiê:

Literatura soviética

Omar Lobos* e
Julián Lescano**
(org.)

Aquello que conocemos como literatura soviética comprende autores, momentos e ideologías diversas. Podemos definirla como aquella literatura producida durante el período soviético dentro de la propia URSS, pero ¿qué hacer con aquellos autores y autoras que escribieron allí en ese momento desde la proscripción, o en opuesta sintonía con el deber ser de los presupuestos oficiales? ¿Son Zamiatin o Pasternak “escritores soviéticos”? ¿O bien debemos llamar literatura soviética solo a aquella que entraría en el marco ideológico –en tanto representación de un imaginario social– del período soviético? ¿Es entonces aquella que se ajusta al canon oficial del “realismo socialista”? ¿Y qué hacer con las vanguardias y otros autores de los años 20?

Respecto del período, en Occidente hemos accedido fundamentalmente a lo que podríamos llamar “literatura disidente”: la de los emigrados post-revolución, la de quienes “resistieron” dentro de la URSS (como Babel, Ajmátova, Pasternak, Bulgákov, etc.), la literatura del GULAG, la del “deshielo”, es decir, un corpus de autores y de obras que en general fueron publicados primeramente en el extranjero.

* Docente de la cátedra de Literaturas Eslavas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (UBA), así como de Lengua Española en la Universidad Nacional de Lanús. Miembro fundador de la Sociedad Argentina Dostoievski. <https://orcid.org/0000-0001-8802-8232>; calfucur@yahoo.com.ar

** Docente de Lengua Española en la Universidad Nacional de Lanús y profesor de lengua rusa. Profesor, licenciado y doctorando en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Investigador especializado en literatura rusa y traductor de Lev Lunts, Oleg Chujóntsev, Ígor Volguin, Víktor Eroféiev, Iuri Lotman y Nikolái Gógol, entre otros. Colaborador de la Revista Eslavia. Miembro fundador de la Sociedad Argentina Dostoievski. <https://orcid.org/0009-0009-6537-2239>; julianlescano@gmail.com

Sin embargo, antes, durante y después de la consolidación del llamado “realismo socialista” como orientación obligatoria de la literatura producida en la Unión Soviética, las historias de la literatura del período recogen cantidad de autores y autoras que, no obstante ajustarse al deber ser de la época, presentan enfoques y sensibilidades diferentes. Figuras devenidas canónicas como las de Nikolái Ostrovski, Leonid Leónov, Iuri Olesha, Iliá Ehrenburg, Dmitri Fúrmanov, Olga Berggolts, Alexéi Tolstói, Alexandr Fadéiev, Konstantín Simonov, Konstantín Paustovski y otros fueron leídos por millones de lectores y hasta hoy son considerados en su mayoría clásicos de la literatura rusa.

En ese marco, no fue menor el rol de los grandes legisladores de las letras: el primero, sin duda, Maxim Gorki, viejo patriarca a inspiración de cuya antigua novela *La madre* (1907) se sentarían las bases del realismo socialista; luego, Alexandr Fadéiev, el plenipotenciario secretario general de la Unión de Escritores Soviéticos durante más de veinte años, de quien dependían en buena medida las publicaciones, los reconocimientos, las ayudas, las orientaciones; y después de la Gran Guerra, es insoslayable la figura de Andréi Ždánov, que iniciaría un período de persecuciones ideológicas, purgas y represalias dentro del ambiente literario ante las más mínimas desviaciones de lo que prescribía la línea del partido y la propaganda del ideal del hombre soviético (cuyo gran enemigo era occidente y sus valores corrompidos).

Asimismo, puede distinguirse una periodización temporal esquemática que involucra momentos y temas que movilizaron una enorme producción literaria, como el de la guerra civil (*El año desnudo*, de Borís Pilniak; *Chapáiev*, de Konstantín Fúrmanov; *Caballería roja*, de Isaak Bábel; *El Don apacible*, de Mijaíl Shólojov; *Cómo se templó el acero*, de Nikolái Ostrovski; *Las ciudades y los años*, de Konstantín Fedin; *Tren blindado 14-69*, de Vsevólod Ivánov), el de los escritores “compañeros de ruta” (NEP, Proletkult) (puede incluirse aquí parte de la producción de Vladímir Maiakovski y de Serguéi Esenin, así como el grupo de los “Hermanos de Serapión”), el de la construcción del socialismo hasta el Primer Congreso de Escritores Soviéticos (Primer y Segundo Plan Quinquenal) (*Cemento*, de Fiódor Gladkov; *Chevengur*, de Andréi Platónov; *Sot*, de Leoníd

Leónov). En 1934 tiene lugar el famoso Primer Congreso de Escritores Soviéticos y la entronización del “realismo socialista” como estética oficial. Los años que siguen, no obstante, son extremadamente difíciles para el quehacer literario: Procesos de Moscú y comienzo de la Gran Guerra Patria. Un acontecimiento de tales magnitudes como este último produciría a posteriori obras monumentales como *Vida y destino* de Vasili Grossman, *La joven guardia* de Alexandr Fadéiev, la trilogía de Konstantín Símonov *Los vivos y los muertos*, etc. –. Siguiendo el orden, luego de la muerte de Stalin sobreviene el llamado período del “deshielo”, que significó un progresivo y amplio apartamiento de los mandatos del realismo socialista. El período, así bautizado por la novela homónima de Iliá Ehrenburg, cuya primera parte fuera publicada en 1954, estuvo marcado por una liberalización del clima literario y la aparición de obras que se permitían críticas a distintos aspectos del gobierno, la burocracia y la sociedad soviética, así como cuestionamientos al “héroe positivo” omnipresente en el realismo socialista. Novelas como *Un día en la vida de Iván Denísovich* de Alexandr Solženitsyn (que describía con crudeza las condiciones de vida de los prisioneros del Gulag), *En la ciudad natal* de Viktor Nekrásov o la ya mencionada *Los vivos y los muertos* de Konstantín Símonov habrían sido imposibles de publicar tan solo unos años atrás. Es en esta época también que se rehabilita a escritores que habían sido víctimas de las purgas de los 30 o que sencillamente habían caído en desgracia en los años más duros del ždanovismo: Isaak Bábel, Mijaíl Bulgákov, Iván Katáiev e incluso el expatriado y ganador del premio Nobel Iván Bunin son reeditados por primera vez en años.

Un evento de trascendental importancia para las letras rusas sería el catalizador de un primer aflojamiento en el deshielo en los años subsiguientes: en 1958, Borís Pasternak recibe el premio Nobel de Literatura por su novela *El doctor Živago* y se ve obligado a rechazarlo por presiones del Partido. A partir de ese momento los momentos de liberalización alternaron con renovadas embestidas de los sectores más dogmáticos, situación que devino en una brecha cada vez más pronunciada entre padres e hijos, entre posiciones conservadoras y otras más liberales, que no haría sino profundizarse con el pasar del

tiempo. La generación más joven se volcaría en esos años a la poesía, género que ofrecía mayores posibilidades de expresión a escritores ávidos de libertad creativa. En 1956 se estableció el Día de la Poesía con gran éxito en toda la URSS: comienza a observarse el espectáculo de los conciertos de poesía, que reunían a públicos multitudinarios que se agolpaban para escuchar recitados de sus autores favoritos.

La década del 60, en particular, es en el país una época de cambios, de renovadas inquietudes, de actitud crítica e interés por las ideas nuevas, que cristalizan en la aparición de una subcultura joven que aspiraba a reformas en lo político y favorecía la vanguardia en el arte. Es el momento de poetas inmensamente populares como Andréi Voznesenski, Bela Ajmadúlina, Bulat Okudžava (uno de los fundadores de la “canción de autor” soviética) y, sobre todo, Evgueni Evtushenko, ídolo de la juventud cuya poderosa voz encandilaba a estadios repletos que lo oían enmudecidos. Cuentistas como Iuri Kazakov, Vasili Aksiónov y Iuri Naguibin completan el panorama de los sectores “liberales” del campo literario.

El período en que Leoníd Brezhnev fue secretario general del PCUS (1964-1982) es designado en ocasiones con el nombre de “estancamiento”. En el ámbito de la literatura, la situación se caracterizó por un boom de las más diversas tendencias que entraban en tensión entre sí en su pugna por la hegemonía. En primer lugar, la literatura llamada en ruso *sekretárskaia*, es decir “secretarial” u “oficialista”, creada por escritores que eran también funcionarios de diversas instituciones literarias y que seguía respondiendo a los cánones –si bien ya más relajados– del realismo socialista, con autores como Gueorgui Márkov (*Siberia*) o Iuri Bóndarev (*La orilla*). Estas obras, a pesar de publicarse en tiradas de millones de ejemplares, en general se leían bastante poco y sus innumerables tomos solían llenar los estantes de las bibliotecas. En segundo, tenemos la literatura campesina o “prosa rural”, que solía tratar, desde una mirada conservadora, el deterioro de las tradiciones y la destrucción del modo de vida rural debido a la urbanización; en esta tendencia encontramos autores de valía como Valentín Rasputin (*El adiós a Matiora*), Vasili Belov (*Vísperas*) y Víktor Astáfiev (*El pez zar*). En tercer lugar, y como suerte de reacción frente a esta última, aparece la “prosa urbana”, que elaboraba retratos

de la vida en la ciudad desde una posición de inconformismo, con figuras de la talla de Iuri Trifonov, célebre periodista deportivo y novelista que, considerado como el favorito para el premio Nobel de Literatura de 1981, falleció pocos meses antes de la decisión del jurado. Su obra más celebrada es *La casa en el malecón*, publicada en 1976. Mencionaremos por último, para completar el panorama de la década, la ciencia ficción, género que ganó inmensa popularidad en estos años (en especial de la mano de los hermanos Arkadi y Borís Strugatski, celeberrimos autores de *Picnic junto al camino*, libro que adaptaría al cine Andréi Tarkovski con el título de *Stalker*); la poesía, donde se observa una polarización entre la poesía oficial y los “sesentistas”, como Evtushenko y Okudzhava, que continuaban trabajando al límite de lo permitido (es por estos años que Iósif Brodski debe exiliarse del país para no volver), y la literatura abiertamente disidente, cuyas obras a menudo circulaban de manera clandestina dentro del país (*samizdat*) o se publicaban directamente en el exterior (*tamizdat*). Dentro de este grupo podemos recordar a Solženitsyn y a Abram Terz (seudónimo de Andréi Siniavski), escritor satírico que, junto con su amigo Iuli Daniel, fuera detenido en 1966, acusado de publicar sus obras –en ruso y en numerosas traducciones– en el extranjero.

Durante el período inmediatamente anterior a la perestroika comienza a extenderse un movimiento *underground* que exploró temas tabú a través de lo absurdo, lo onírico y lo experimental, y ejerció la parodia y el juego intertextual como desafío a las normales estéticas oficiales: el clásico de culto *Moscú-Petushki* de Venedikt Eroféiev, *Escuela de tontos* del emigrado Sasha Sokolov, los relatos de Evgueni Popov y los primeros trabajos de Vladímir Sorokin son heraldos de una corriente que pasaría a dominar la escena literaria rusa luego de la disolución de la Unión Soviética.

Los últimos años de la literatura que legítimamente podría considerarse soviética estuvieron signados por la apertura que promovieron las reformas de Mijaíl Gorbachov, la *glasnost* (transparencia, sobre todo en los ámbitos social y cultural, que conllevó la desaparición de la censura) y la perestroika (reestructuración, que apuntaba a los aspectos políticos y económicos del régimen). Los escritores encontraron entonces una

oportunidad inédita para abordar de manera abierta temas y estilos que habían sido prohibidos o marginados durante décadas. Esto llevó, por un lado, a la legitimación de obras antes solo publicadas en *samizdat* y *tamizdat* y a la rehabilitación definitiva de autores hoy centrales del canon como Mijaíl Bulgákov u Ósip Mandelshtam y, por otro, al surgimiento de nuevas voces y géneros que se permitían revisitar traumas del pasado soviético (*Los hijos del Arbat* de Anatoli Rybakov) o experimentar con las formas, por ejemplo mezclando lo documental con lo literario como lo hace la escritora bielorrusa Svetlana Alexiévich en *Los muchachos del zinc*, publicada en 1989, año de la caída del Muro de Berlín.

Como sostuvimos al comienzo, la definición y los límites de la literatura soviética resultan difusos, pero contienen en sí innumerables autores y obras de fuste, muchas de las cuales ni siquiera han sido traducidas a las lenguas occidentales. Lo anterior no es más que un somero repaso por algunos de los períodos, autores e hitos de este amplio territorio, pero, creemos, sirve como muestra de la enorme riqueza y variedad artística que se esconde en un legado literario acumulado a lo largo de setenta años de historia y que es aún poco conocido en nuestro occidente.

Los artículos que siguen abordan figuras, orientaciones y problemáticas contempladas en el ligero repaso realizado arriba y alcanzan a conformar un cierto lienzo epocal.

La novela *V tupike* (“En un callejón sin salida”) de Vikenti Veresáiev es la primera en tratar el tema de la guerra civil que sobreviene a la revolución bolchevique y que se extenderá hasta 1921. Escrita al calor de los acontecimientos, fue publicada en 1922 y pudo sobrevivir hasta comienzos de los años 30, cuando fue prohibida. Su tema –que Veresáiev ya había abordado en su literatura precedente– es el drama de la intelectualidad humanista de izquierda que, tras el advenimiento de la revolución, ve con ella el ocaso de su propio mundo. La relación *intelligentsia*-Guerra civil será recurrente en muchas obras de la literatura soviética, y encontrará su culminación unas tres décadas después con la monumental *El doctor Živago*, de Borís Pasternak. El artículo de David Mandel se centra en el análisis de las contradicciones entre los objetivos

humanistas y socialistas profesados por el régimen revolucionario –al que los personajes de la familia protagonista adhiere– y los medios a menudo violentos y arbitrarios que adoptó –con los que no todos aquellos pueden concordar fácilmente–. El artículo incluye un breve análisis de la recepción de la novela antes de su prohibición, que será levantada recién en los años post-perestroika (ello a pesar incluso del otorgamiento al autor del premio Stalin al mérito).

En otro orden, el artículo de Daniela Mountian “Literatura soviética para crianças: A revista *Ouriço*” se centra en este proyecto del editor y poeta Samuil Marshak (1887-1964) destinado a niños pioneros. El nombre de la publicación juega con el doble sentido de las siglas de *Ežemesiáchni Žurnal* (“Revista Mensual”) y la palabra *ěž* (“erizo”). La revista reunió a importantes escritores y pintores de las diversas tendencias artísticas que proliferaban a principios del siglo XX, incorporando innovadores experimentos poéticos, gráficos y educativos. La autora analiza algunas secciones desde el punto de vista literario y gráfico, en particular de las ediciones de 1928 y 1929, antes de que el realismo socialista se convirtiera en la estética oficial del país. En esos años, según la autora, todavía eran ostensibles los aires de renovación que la década de 1920 había traído, con las vanguardias y las posibilidades de experimentación. La revista sería cerrada definitivamente en 1935, y muchos de sus más conspicuos colaboradores serían represaliados (fusilados, encarcelados o deportados) en los años del Gran Terror.

El artículo “Una lectura del cosmismo ruso en relación con la política soviética y la realidad actual” de Julia Sarachu, entre tanto, aporta elementos para un abordaje del cosmismo como uno de los movimientos intelectuales y filosóficos clave de la Rusia de los últimos dos siglos. El afán cosmista era transformar radicalmente la humanidad a través de nociones como la inmortalidad, la resurrección de los muertos, la cooperación global y la dominación de la naturaleza. Sarachu pasa revista a figuras como Nikolái Fiódorov, Alexandr Sviatogor, Konstantín Tsiolkovski y Alexandr Bogdánov para examinar críticamente sus ideas y establecer sus puntos de encuentro y desencuentro, y reflexiona acerca de la posible vigencia del pensamiento cosmista en la realidad de hoy.

A lo largo de los siglos XIX y XX rusos fueron las mujeres las encargadas de custodiar una memoria ligada a momentos históricos cruciales. Desde las esposas de revolucionarios decembristas que siguieron a sus maridos a Siberia, como María Volkónskaia y Polina Ánienkova, pasando por revolucionarias como Sofia Kovalévskaja, Viera Zasúlich, Irina Kajóvskaja y Viera Fígner, hasta los tiempos soviéticos, de los que tenemos testimonios invalorable como los *Recuerdos* de Nadežda Mandelshtam y mucha literatura autobiográfica femenina sobre la experiencia de los campos de concentración. Giuliana Almeida se detiene en su artículo en un testimonio de otro trágico momento histórico como fue el sitio de Leningrado por los nazis durante la Segunda Guerra Mundial: el diario de Elena Skriábina, que se conoce como *Cerco y supervivencia - La odisea de una leningradense* y trata sobre la experiencia de sobrevivir al sitio que duró 872 días y significó para los habitantes de la ciudad inenarrables horrores, penurias y privaciones. No obstante, concluye la autora del artículo, si para las víctimas de tamañas tragedias existe un sentimiento de imposibilidad de vivir una vida ordinaria frente a la fuerza centrípeta del momento histórico, registrar la vida que resiste y sigue adelante incluso en medio de la barbarie es una forma de romper el ciclo de la violencia y restaurar la humanidad del colectivo.

Además de ser autor de *El doctor Živago*, que le granjeó en 1958 un Premio Nobel de Literatura que se vio obligado a rechazar por presiones del gobierno soviético, Borís Pasternak ha sido aclamado como uno de los más grandes poetas rusos de la época post-revolucionaria. Su pluma sintetiza de modo magistral las principales tendencias de la poesía rusa, desde la tradición clásica hasta la exaltación futurista, pasando por la delicada musicalidad de los simbolistas. El artículo de Svetlana Garziano se centra en una faceta menos conocida de la producción de Pasternak: su obra autobiográfica. A través de una lectura minuciosa de “El salvoconducto” y “Hombres y posiciones”, que recorre sus temáticas y rasgos estilísticos dominantes, la autora explora cómo el poeta entrelaza su experiencia personal con una potente profesión de fe de su arte literario. La narrativa autobiográfica de Pasternak, concluye la autora, es menos una oportunidad para hablar de sí mismo

que para reflexionar acerca de los vínculos entre verdad y ficción y la naturaleza del arte y la creación poética.

Publicado originalmente en 1973, *Archipiélago Gulag* de Alexandr Solženitsyn representa, junto con los *Relatos de Kolymá* de Varlam Shalámov, uno de los más célebres testimonios sobre la experiencia de los campos de concentración soviéticos. El tema de la obra, definida por su autor como “artístico-documental”, había sido anticipado en la década anterior por el también célebre relato del propio autor *Un día en la vida de Iván Denísovich*. El artículo de Lorena Lopes Silva sobre *Archipiélago* aborda el texto a través del concepto bajtiniano de “polifonía”, en tanto ha sido elaborado a partir de más de doscientas cartas de ex-zeks y de la propia experiencia del autor en los Gulags. En la obra, Solženitsyn da voz a quienes vivieron en los campos de concentración soviéticos, estableciendo un diálogo constante con la versión oficial de la historia de la época. Construye así una obra épica, que es fruto de un experimento de investigación artística que se apoya en un narrador híbrido, tanto monofónico como polifónico. También explora el papel de la narración polifónica en la representación de acontecimientos traumáticos, a la luz de las reflexiones de Walter Benjamin sobre el declive de la narrativa.

Yoann Colin, por su parte, se detiene en su artículo en la figura del filósofo lituano de origen judío Emmanuel Lévinas. Reconocida en él la influencia de los escritores clásicos rusos del siglo XIX, el presente análisis repara en las referencias que hay en sus obras a escritores soviéticos como Vasili Grossman, el famoso autor de *Vida y destino*, y el sociólogo y pensador Alexandr Zinóviev. Es cierto que ambos son críticos del régimen, y por eso la pregunta del análisis es cuál es el interés de Lévinas en ellos y en qué pueden contribuir al desarrollo de su pensamiento filosófico. La tesis es que incongruencias como el antisemitismo y la ideologización de la conciencia en el mundo soviético resultan análogas a las monstruosidades producidas por el pensamiento filosófico occidental (fundamentalmente egocéntrico y “burgués”). Así, el pensamiento soviético no puede constituirse para Lévinas en una alternativa.

Por último, el artículo de Ian Anderson Maximiano Costa, “A figura da “Mãe” na cultura e literatura soviética: o realismo em

Górki e o testemunhal em Aleksiévitich”, analiza las representaciones de la “madre” en dos obras esenciales de la literatura rusa y soviética: la ya mentada novela de Gorki *La madre* y *Los muchachos de zinc*, de la escritora bielorrusa Svetlana Aleksiévitich, publicada originalmente en 1989. En el primer caso, la maternidad se vincula con la génesis del realismo socialista y la creación del “hombre nuevo” y la “mujer nueva”, con la transformación de la madre protagónica, Pelagueia Nilovna, en emblema de la revolución y la esperanza del triunfo futuro del socialismo. En el segundo, las madres de los soldados soviéticos muertos en la guerra de Afganistán dan testimonio de su dolor como forma de denuncia contra la burocracia soviética y de lucha por la memoria de sus hijos. El autor destaca cómo, en ambos casos, la maternidad trasciende la esfera privada y se inserta en lo político, ya sea como símbolo revolucionario o como voz de resistencia ante la catástrofe y el colapso de la utopía socialista. Además, Costa estudia los cambios que sufrió la figura materna en la iconografía y en la cultura soviética desde la Revolución de Octubre hasta tiempos de Stalin y más allá, y los liga con la visión de la maternidad que se desprende de las obras que son objeto del análisis.

En este número, incluimos además dos traducciones inéditas.

Maxim Gorki ha sido, como dijimos, uno de los grandes popes e inspiradores del llamado realismo socialista. Ana Carolina Barros Vasques traduce para el dossier su artículo “Sobre la pequeña burguesía” (1905), fundamental para comprender el *meschanstvo*, noción de central importancia en la cultura rusa que el autor ha abordado también en su drama *Meschane* (*Los pequeños burgueses*). *Meschanstvo*, en ruso, refiere no solo a una clase social, sino a una mentalidad: el filisteísmo conformista, el egoísmo hipócrita y mediocre que la época soviética buscó desterrar como odioso resabio de la cultura burguesa. A través del examen de este fenómeno, Gorki nos ofrece claves para leer no solo su época, sino también la nuestra.

Clara Drummond de Andrade Magalhães, por su parte, presenta la traducción de la semblanza *V zímniem dvortsé* (“En el palacio de invierno”) de Larissa Mijáilovna Reisner (1895-1926), precedida de una breve noticia sobre la autora. Reisner fue una joven escritora revolucionaria, que participó en la Guerra Civil

y que integró, siendo secretaria de Anatoli Lunacharski, la comisión especial de inventario y preservación del Hermitage y otros museos de Petrogrado.



REVISTA DE LITERATURA E CULTURA RUSSA

The Intelligentsia in the Civil War: Vikentii Veresaev's *V tupike*

A intelligentsia na Guerra Civil: V tupike, de Vikentii Veresáiev

Autor: David Mandel

Université du Québec à Montréal, Montreal, Québec, Canada

Edição: RUS, Vol. 15. Nº 27

Publicação: Novembro de 2024

Recebido em: 27/09/2024

Aceito em: 07/11/2024

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2024.230090>

MANDEL, David.

The Intelligentsia in the Civil War: Vikentii Veresaev's V tupike.

RUS, São Paulo, v. 15, n. 27, pp. 18-31, 2024



The Intelligentsia in the Civil War: Vikentii Veresaev's *V tupike*

David Mandel*

Abstract: Vikentii Veresaev's novel *V tupike* (In a Dead-End) was the first major Soviet literary work set in the civil war of 1918-21. It continued Veresaev's already established literary focus on the evolution of the political and spiritual outlooks among Russia's socialist intelligentsia, those educated members of society whose life was guided by a commitment to improving the life of the toiling classes. This article focuses on the novel's depiction of attitudes among the intelligentsia to a central question of the novel: the contradiction between the revolutionary regime's professed humanistic, socialist goals and the often violent and arbitrary means which it adopted. The article ends with a brief discussion of the novel's reception, before its ultimate banning in the early 1930s.

Resumo: O romance *V tupike* (Num beco sem saída), de Vikentii Veresaev, foi a primeira grande obra literária soviética ambientada na guerra civil de 1918-21. Ele dá continuidade ao foco literário já estabelecido por Veresaiev sobre a evolução das perspectivas políticas e espirituais no meio da intelligentsia socialista da Rússia, aqueles membros educados da sociedade cuja vida era guiada por um compromisso de melhorar a vida das classes trabalhadoras. Este artigo se concentra na descrição, no romance, das atitudes entre a intelligentsia em relação a uma questão central do romance: a contradição entre os objetivos humanísticos e socialistas professados pelo regime revolucionário e os meios frequentemente violentos e arbitrários que ele adotou. O artigo termina com uma breve discussão sobre a recepção do romance, antes de sua proibição final no início da década de 1930.

Keywords: Vikentii Veresaev; *V tupike*; Intelligentsia; Civil war

Palavras-chave: Vikentii Veresaiev; *V tupike*; Intelligentsia; Guerra civil

Introduction

* Professor in the Department of Political Science, - Université du Québec à Montréal, Canada, . mandel.mark-david@uqam.ca

One of the first major literary works set in the Russian civil war of 1918-21, Vikentii Veresaev's novel *V tupike* (In a Dead-end) appeared even before K. Fedin's *Razgrom* and A. Serafimovich's *Zheleznyi potok*, both considered classics of the civil-war period. The novel went through seven printings in its first decade, but the last edition in 1931 was already severely censored, and the novel was removed soon after from libraries and bookstores to be republished only in 1990. It was thus largely unknown to several generations of Soviet readers.

The evolving world views, the social and political attitudes of the socialist intelligentsia – educated members of society who found meaning for their lives in service to the popular classes - were the central theme of the literary work of Veresaev, who, like the author Anton Chekhov, seven years his elder, was a doctor by training.

That is also a central theme of *V tupike*. This article presents the political attitudes of the intelligentsia in the civil war, as depicted in the novel, with a particular focus on the conflict between the revolution's declared humanistic goals and the red regime's use of violent, often arbitrary means.

The setting is the small *dacha*¹ community of Armatluk on Crimea's southern coast and the nearby town of Feodosiya. Crimea changed hands several times during the civil war that

¹ Summer cottage.

pitted the Whites, supported by the propertied classes and the major capitalist states, against the Reds, who drew their main support from workers and, to a less constant and active extent, from the peasantry, the vast majority of Russia's population. The intelligentsia, from whom most of the novel's central characters are drawn, was mostly hostile to the October Revolution and the Bolshevik regime.²

The novel opens with Crimea under the Whites' rule. But the Reds soon return, this for a second time, in April 1919, only to be expelled as the novel closes in June of that same year. The central character is Katya, an *intelligentka*³ in her twenties. She had been active in the revolutionary movement before 1917 and is opposed the Whites. But she is also repulsed by the cruelty and abuses that accompany the Reds' regime.

Hence the novel's epigram from Dante's *Divine Comedy* about the plight of the angels who remained neutral in the struggle between God and Satan and so were rejected by heaven, but not accepted by hell⁴ - the fate of moderates in historic clashes of extremes.

As the novel opens, Katya is living with her elderly parents in a modest cottage by the sea. Her father, a *zemstvo*⁵ doctor, who had boldly denounced the death penalty and the world war under the Tsar, is now equally opposed to the Whites and Reds. But Katya, who is young and open to life's new experiences, wavers. Unlike her father, she cannot stand aside and so works in the local soviet's education department under the

2 "Intelligentsia" here denotes people holding positions normally requiring higher, or at least secondary, education. On the intelligentsia's hostility to the October Revolution, see MANDEL, D. "A intelligentsia e a Revolução de Outubro". *RUS*, São Paulo, v. 8, n. 9, p. 1-32, jun. 17. See also BLOK, A. "Intelligentsia i revolyutsiya", *Znamya truda*, jan. 19, 1918. The poetess Zinaida Gippius observed that the intelligentsia was "solidly anti-Bolshevik at the time" (of the October Revolution). GIPPIUS, Z. *Zhivye litsa*. Leningrad: Iskusstvo, 1922, p. 38.

3 Female *intelligent*.

4«Commingle are they with that worthless choir of Angels who did not rebel, nor yet were true to God, but sided with themselves. The heavens, in order not to be less fair, expelled them; nor doth nether Hell receive them, because the bad would get some glory thence.» LANGDON, C. (trans.). *Dante's Divine Comedy: Inferno*, 1918, p. 5.

5 Local rural self-government

leadership of a Moscow academic, who like herself, follows his commitment to the popular classes.

It is largely through Katya's eyes, her adventures and misadventures, and especially her dialogues, that the novel invites - indeed forces - the reader to take a position in the political and moral complexity of the civil war.

This brief article could not possibly do justice to the richness of the novel as a portrait of Russian society in the civil war. Its goal is modest: a brief presentation of the political attitudes of some of the novel's main *intelligent* personages, with a particular focus on the conflict between the October Revolution's proclaimed humanistic goals and the regime's severe, often arbitrarily applied, methods. That, in fact, is a main underlying theme of the novel. The article concludes with a brief discussion of the novel's reception and of Veresaev's own position as regards the above conflict.

Intelligentsia Attitudes

Ivan Ilych, Katya's father, is a zemstvo doctor who had been sentenced to Siberian exile under the autocracy for his outspoken opposition to the death penalty. He was arrested again by the Reds for similar declarations, but managed to escape while en route to sentencing and arrived at his modest cottage on the Crimean coast, where he selflessly treated the local peasants. The latter, for their part, did not hesitate to reduce what they paid for his services as soon as the Reds reconquered area, even as they raised price they charged him for their own produce.

In an exchange with his uncle, the doctor's nephew, Leonid, a Red-Army officer, observes that the leaders of the French revolution, so admired by the uncle, were not "baking almond cookies" – they too engaged in terror. If Ivan Ilych alone remained faithful to the revolution, why was he isolated, as the popular masses were with the Reds? The uncle's only response was that the Bolsheviks had spoiled the people and

that there were many ignorant boors in Russia. To this Mitya retorts: “So you sit arms folded and sigh over a ruined revolution. The ‘boors’ make revolutions. They shed the blood of others, but even more their own. And the noble *intelligenty*, the ‘true’ revolutionaries, only look on, indignant... Those who can’t find what to do in such times are thrown onto the trash heap of history.”⁶

Ivan Ilych’s attitude is echoed in a letter of Menshevik leader F. Dan from 1923 in which he explained his party’s refusal to support the soviet seizure of power, despite its popular support: had the party done so, it would have been forced to support the repressive measures adopted by the Bolsheviks in the civil war.⁷ Lacking significant popular support, the Mensheviks largely sat out the conflict, depriving the regime of scarce left-leaning intelligentsia cadres whose education and skills might have made a difference. In the novel, Korsakov, chairman of the Feodosiya revolutionary committee, observes that committed (*ideinye*) *intelligenty* are “somehow more stable; their heads don’t turn so easily... The average type in the masses, it seems to me, is less stable and more readily abuses power.” But his wife, a doctor, disagrees, pointing to his complaints, in a time of hunger, about the food she puts on the table. Katya and Korsakov together recall the idealism of the revolutionaries who were exiled to Siberia under the Tsar. To this the doctor retorts: “So God willing, Kolchak [the white admiral] will win and send us back!”⁸

Academician Dmitrovskii is an example of a non-Bolshevik intellectual who remained loyal to his commitment to the popular classes. He organized the Feodosiya soviet’s education department (as did Veresaev in real life), and under his direction Katya also took up work. Dmitrovskii’s lectures on physics were very popular among the workers. When Ivan Ilych asked him why he was serving the Bolsheviks, the scientist

⁶ VERESAEV, V. V *tupike*. Sestry: romany, Moscow: Veche, 2016, p. 421.

⁷ DAN, F. K istorii poslednykh dnei Vremennogo pravitel'stva. *Letopis' Russkoi revolyutsii*. Berlin, v. 1, 1923. Disponivel em: <https://www.litres.ru/static/trials/00/17/59/00175948.a4.pdf>.

⁸ VERESAEV, 2016, p. 155-56.

answered that the masses were with them, while the Whites' banner was covered with filth and offered the people nothing: "There are only two forces, and honest people have to look the truth in the face, as hard as it is."⁹ At the novel's end, when the Whites return, Dmitrovskii is denounced by a well-to-do cottager and arrested for a revolutionary declaration made at a Mayday celebration that the editor of the local Bolshevik paper had falsely attributed to him.

Early in the novel, just before the Reds' return to Crimea, Katya's beau, Mitya, a White officer and scholar of ancient Greek literature, makes an appearance. He says that the lower-rank officers talk of the constituent assembly, but the higher-ups dream only of the autocracy's restoration. He complains bitterly about the masses' bolshevism, their boorishness and the desecration of art that they cannot appreciate. Mitya does not really know what he is fighting for, except to be able to return to his beloved Greek classics. Katya accompanies him to deliver the effects of a fallen comrade to his parents, son of wealthy businessman. There they find a gathering, replete with frivolous music and rare delicacies, in which war-weary Mitya willingly participates. But Katya is repulsed at such luxury and frivolity in the midst of war and soon leaves. As Mitya departs to rejoin his regiment, Katya wonders how she could ever have loved him...

Vera, Katya's sister, a staunch Bolshevik, is Mitya's antithesis. She arrives in threadbare clothes from Petersburg, where she had been organizing women's committees. She is received very coldly by her father, who reminds her how under the Tsar she had publicly refused to shake the hand of a doctor who had presided over an execution. Katya tells Vera about her encounter with the corrupt head of the housing authority who had her thrown into jail under appalling conditions, after she, outraged at his arbitrary decision, had exclaimed: "When will this kingdom of boors (*khamskoe tsarstvo*) ever come to an end?!" She is disappointed that Vera defends the regime by citing the difficult conditions.

⁹ Ibidem, p. 32.

When the Whites retake Crimea, Vera herself is arrested and spends her last night before the firing squad consoling her fellow condemned, among whom is Khanov, an earlier chairman of the revolutionary committee. She surprises him when she says that she knows the source of his deep sadness: not the death that he is facing, “but the blood and the dirt in which you bathed... That is the horror, that there is no other way... But one has to remember in the name of what one is going. And you do remember - otherwise it would not torture you so.”¹⁰

As the condemned gather round, Vera tells them that they are about to die for a good cause that will continue after their death. A sailor asks her if socialism will arrive soon, and she tells of the revolutions in Germany and Hungary. But Kapralov, a carpenter, retorts that nothing will come of it – the people don’t like to work, except for themselves; and so, the bourgeoisie will crush them. When Vera asks for what act Kapralov was condemned, they tell her that he was denounced for confiscating books from well-to-do cottagers to stock a new public library. They talked together well into the night and then slept soundly. The next day, as they calmly faced the firing squad, the white officer was struck by Vera’s radiant face. Khanov died singing the International.

Earlier in the novel, Katya is on the road with Leonid and a Jewish Bolshevik in a horse-drawn cart, when they are stopped by an armed mounted follower of anarchist leader Nestor Makhno. His movement, essentially peasants who had taken up arms and were for a certain time allied with the Reds, had recently appeared in the area and was busy plundering and generally terrorizing the local peasantry. Leonid tells Katya that, four or five years ago, these were docile peasants plodding behind their ploughs. Were it not for the Bolsheviks, all of Russia would be awash with such gangs, as in Russia’s medieval “time of troubles”. Pointing his revolver at them, the makhnovite demanded to see Leonid’s papers. But he refuses to recognize them and asks Leonid who they are, meaning their nationality, wanting to know if they were Jews. Katya

¹⁰ Ibidem, p. 200.

whispered to Leonid: "Don't you have a gun?" But he had forgotten it. In the ensuing scuffle, during which the Jew was killed, Katya seizes the mahnovite's revolver and passes it to Leonid, telling him to shoot, since she does not know how.

The two then escape into the nearby hills, where Katya again raises the issue of arbitrary power and violence. Even under the autocracy, she says, there was not such cynical desecration of life. "You have arranged things so that only boors and careerists can come to you, people for whom power is wine." Leonid responds: "As you see it, life before was correct, clean and bright, and only the bastards prevented it from developing. My dear, it was an explosion of vast underground forces that threw up all the accumulated dirt and stench - but it is also a purifying fire. Could any human forces have held it back?"

"But you encouraged it!" she retorts. Leonid agrees: "Of course. We need it to overturn the old world." He tells her that she speaks like an institute girl in white gloves who wants a revolution made by selfless, disciplined worker battalions, burning with love for a future world and bearing a detailed plan for its organization. But there is a difference between the preparatory stage of revolution, with its self-sacrifice, high ideals and pure, young passion. "We were hundreds of thousands then; now they are millions, wild, uncultured, angry, marching not for humanity, but for themselves. The old psychology of the revolutionary *intelligent* is not only not needed, it is harmful." In those times, he continued, she had worked for the revolution because the workers were suffering. Now the bourgeoisie and the intelligentsia are suffering, and she is indignant: they are not to blame for having been born into their class. "We fight together with the workers not because they are some sort of better people, but because their class egoism moves them to destroy all classes and to make a better world. Do you remember the October [1917] days in Moscow, when we soft-hearted intellectuals were embarrassed at every additional shell fired, lest one damage the church of Basil the Blessed? The soldiers couldn't understand us - and they were right. We had to re-educate ourselves."

“All over Europe and Asia,” he continued, the people are awakening, “the earth is trembling, the rot is being destroyed”, and his tragedy is not having enough steel within him. There are times when he feels that he lacks the strength to continue. “Excesses – yes, we would love to root them out. It’s clear that the heads of chekists [political police], in their terrible work, can easily be turned from power and blood. Many take morphine and end up themselves before the executioner. But to walk with eyes closed amidst the conspiracies and the assaults on the revolutionary authorities... Well, we are not such fools.”

Katya thanks him for speaking for once from the heart and not as a Bolshevik official. But she remains unconvinced and recalls the words of a French officer who presided over the execution of the Parisian communards: “One has to have strong political convictions to endure in our souls what we are doing.”¹¹

Later, at a small gathering on Korsakov’s birthday, Katya finds herself seated beside an unfamiliar grey-haired man in gold-rimmed glasses, a certain Korobko, in whom Veresaev clearly portrays Felix Dzerzhinskii, head of the Cheka, the Soviet political police. He laughs with the others at Korsakov’s anti-Soviet anecdote about a Russian, driven half-mad by the myriad bureaucratic authorizations required for his trip to Berlin, where, arriving late at night, he tries to bribe a hotel doorman to let him sleep under the stairwell, since, as he explains, the housing authority would surely be closed at so late an hour.

Katya grants that one might understand, if not accept, such insanity, but not that innocent people are arrested and destroyed on the sole basis of a suspicion, sometimes not even that. Korobko admits that that happens. But he argues that it is sometimes better to destroy ten innocent people than to let one guilty person escape. “The main thing is the atmosphere of horror, the threat of being held responsible for any distant link. That is terror.... Only people with deep ideological convictions cannot fear that, and there are few such people among our enemies, who are powerless without masses. And in such conditions, the petty-bourgeois masses won’t even dare to

¹¹ Ibidem, p. 129-34.

budge, fearing to attract unfounded suspicion... That's the only way in conditions in which the revolution fights for its existence. It requires a special character not to get drunk on the blood, the power, the lack of oversight. Unfortunately, the majority usually end up that way: they either go mad or are sooner or later shot."¹² Korobko later orders the arrest and execution of the corrupt leading personnel of the housing commission.

As the novel closes and the Whites are returning to Crimea, the well-to-do cottagers emerge in their finery and much of the wealth that they had managed to hide from the Reds. Belozеров, a Moscow opera soloist who had always dressed modestly under the Reds when he performed for workers and peasants, reappears in a tuxedo for a gala performance in honour of the White Army. When the members of his opera troop react in shock, saying: "We are not Bolsheviks, but how can you?!" Belozеров threatens to denounce them to the White command. As the Red Army retreats, a white officer embedded undercover in the Red Army circulates a forged order to the retreating troops that leads them into a wholesale slaughter.¹³

But before leaving, Leonid had managed to save his uncle from execution with the other prisoners that the Reds had been holding. And as the novel closes, Katya is sitting on her cottage porch beside her father, who is sick with curvy and dying. He tells her that the revolution has turned to dirt and that, whoever wins, the reaction will be worse than last time (after the 1905 revolution). When Katya says how tired she is, Ivan Ilych proposes that they kill themselves. But Katya is appalled: "Yes, I want to die, but in battle! Let them saw me in half, rip off my skin, only let there be no flight!"

Ivan Ilych dies soon after. Katya sells the cottage's furniture and the few other remaining effects and, one morning, without saying goodbye to anyone, "she left the settlement to unknown destination (*neizvestno kuda*)."¹⁴

¹² Ibidem, p. 168-172

¹³ Ibidem, p. 187-90

¹⁴ Ibidem, p. 204.

The Novel's Reception

As the civil war ended in 1921, Veresaev returned to Moscow, where he finished his novel, after spending almost three years in Crimea. The novel began to appear in 1922 in partial form in literary reviews - no one wanted to publish it as a complete volume, in view of its complex and controversial character. Publisher N.S. Angarskii suggested to Veresaev that he read the text to the political leadership. And when Veresaev mentioned this to politburo member Lev Kamenev, the latter invited him to a New Year's dinner at his Kremlin apartment that was attended by most of the Soviet leadership, except for Lenin, Trotsky and Lunacharskii, and also by various *intelligenty*. In a memoir from 1938 that remained unpublished until 1990, Veresaev described what took place.

Since the novel is composed of more-or-less discrete scenes, somewhat in a style of "black and white" (a Communist activist told Veresaev that he should be locked in a cellar for some of the scenes and invited to join the party for others), he decided to begin reading with more "negative" scenes and then move on to "positive" ones, as sort of compensation.

But after an hour - much less than Veresaev had counted upon - Kamenev asked him to stop, since the invited artists had yet to perform. Although Veresaev still managed to read a few "bright scenes", the "dark" predominated. Kamenev and the *intelligenty* were critical, saying that he had failed to understand the revolution. Stalin, on the other hand, was quite positive, although he did observe that "It would be inconvenient, of course, for a state publishing house to print it; but it should be published."

Dzerzhinskii, on his part, warmly defended the novel warmly as a truthful and precise portrait of those *intelligenty* who joined the Communists and also those who opposed them. As for any accusation of slander against the Cheka, "between us, we know of other things that happened..."¹⁵

¹⁵ This excerpt from the memoir is from V. Nol'de et E. Zaionchkovskii in their postface to VERESAEV, V. V. *tupike*. Sestry. Moscow: Knzhnaya, 1990, pp. 377-380.

The dinner played a decisive role in the novel's publication, since Glavlit, the state censor, considered the novel counter-revolutionary and repeatedly held it up while awaiting authorization from on high. It was first published in book form in 1923 and reprinted eight more times, though the last edition of 1931 edition was quite severely cut. After that, the novel was removed from libraries and bookstores.

The novel was variously received, and sometimes with high praise. But even most of the more negative critics did not feel that Veresaev bore the regime ill-will. Somewhat typical of the latter was the critic V.P. Polonskii, who concluded in a 1924 article that the novel was a "negative, incomplete, and therefore inaccurate depiction of the revolution... The novel is not only dedicated to the intelligentsia, it is also written by an *intelligent*." Veresaev, he wrote, was one of Dante's angels who could not decide and who wavers between accepting the revolution and condemning it, "and so he could not accept the main things that it brought and in the name of which blood was shed. This 'in the name of' was hidden from his attention."¹⁶

Conclusion: Revolutionary Optimism

Polonskii's criticism is mistaken. Veresaev was deeply committed to socialism, which he viewed as a society where people would be as brothers and sisters to each other. But equally strong was his other commitment - to truth, which he considered inseparable from the socialist goal. That was why Veresaev stopped writing fiction at the end of the 1920s, when the bureaucratic dictatorship conclusively established itself under Stalin's leadership.

An important dimension of Veresaev's commitment to truth was his concern for "totality", the truth being in the whole. In the novel he tries, successfully in our view, to present the social and political circumstances surrounding its main events and characters, as these are crucial to a valid appreciation.

¹⁶ "Intelligentsia i revolyutsiya v romane V. V. Veresaev" reprinted in POLONSKII, V. O sovremennoi literature, M.-L., Gosudarstvennoe izdatel'stvo, 1928, p. 103.

The novel offers a vivid portrayal of the Reds' desperate efforts to govern in conditions of civil war, a disintegrating economy and decomposing social fabric, composed largely of an individualistic peasantry, and a hostile bourgeoisie and intelligentsia - all this on the background of a long and destructive world war, followed by foreign intervention on the part of the main capitalist states.

Veresaev's commitment to truth was intimately related to his world view, which can best be termed "revolutionary optimism". In that view, partial, tactical decisions must always be adopted and assessed in light of the ultimate, strategic goal - socialism. That goal must never be lost from view, even when circumstances compel deviation from it. Such a strategic outlook implies a constant concern with building and rebuilding a correlation of forces that favors the ultimate, socialist goal.

Veresaev believed that the mission of literature is to develop such a fundamentally optimistic outlook among the youth - a love for the beautiful but also the courage to overcome adversity. Hence Katya's almost violent reaction to her father's suggestion as the novel closes that they kill themselves: "The thought occurred to me. No, not for anything! To give up, to run away! To crouch down into some corner and to die there, like a poisoned rat!... Not for anything!... No! I want to die, but in struggle! Let them saw me in half, let them rip off my skin, only let there be no running away!"¹⁷

The novel ends with the following words: "Katya buried her father, sold the furniture and the extra things, and one morning, without saying goodbye to anyone, she left the settlement for a destination unknown."

The message is clear: the future is ours to make and our end goal must permanently inform our current action, even when harsh reality forces us to deviate from it.

17 VERESAEV, 2016, p. 204.

Bibliographic references

BLOK, A. "Intelligentsia i revolyutsiya", *Znamya truda*, jan. 19, 1918.

DAN, F. K "Istorii poslednykh dnei Vremennogo pravitel'stva". *Letopis' Russkoi revolyutsii*. Berlin, v. 1, 1923. Disponível em: <https://www.litres.ru/static/trials/00/17/59/00175948.a4.pdf>. Acesso: 12/08/2024.

GIPPIUS, Z. *Zhivye litsa*. Leningrad: Iskusstvo, 1922, p. 38.

LANGDON, C. (trans.). *Dante's Divine Comedy: Inferno*, 1918, p. 5.

MANDEL, D. "A intelligentsia e a Revolução de Outubro". *RUS – Revista de Literatura e Cultura Russa*, São Paulo, v. 8, n. 9, p. 1-32, jun. 2017. DOI:

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2017.128219>

<https://www.revistas.usp.br/rus/article/view/128219>

POLONSKII, V. "O sovremennoi literature". M.-L, *Gosudarstvennoe izdatel'stvo*, 1928.

VERESAEV, V. *V tupike*. Sestry: Romany, Moscow: Veche, 2016.



REVISTA DE LITERATURA E CULTURA RUSSA

Literatura soviética para crianças: a revista *Ouriço* (IoJ)

Soviet literature for children: the magazine Hedgehog (IoJ)

Autora: Daniela Mountian
Universidade Federal do Rio Grande do Sul,
Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil
Edição: RUS, Vol. 15. Nº 27
Publicação: Novembro de 2024
Recebido em: 15/09/2024
Aceito em: 17/10/2024

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.229555>

Mountian, Daniela.

Literatura soviética para crianças: a revista Ouriço (IOJ).
RUS, São Paulo, v. 15, n. 27, pp. 33-52, 2024



Literatura soviética para crianças: a revista *Ouriço (Ioj)*

Daniela Mountian*

Resumo: O artigo apresenta, em linhas gerais, a revista *Ouriço (Ioj)*, considerada uma das melhores publicações soviéticas voltadas para crianças Pioneiras. Algumas seções serão destacadas e analisadas, do ponto de vista literário e gráfico, em particular das edições de 1928 e 1929, antes de o realismo socialista tornar-se estética oficial do país. Idealizada pelo editor e poeta Samuil Marchak (1887–1964), a revista reuniu relevantes escritores e pintores de variadas tendências artísticas que proliferavam no início do século XX, incorporando experiências poéticas, gráficas e educacionais inovadoras.

Abstract: This article debates some aspects of the magazine *Hedgehog (Ioj)*, considered one of the best Soviet publications aimed at Pioneer children. Some sections will be highlighted and analyzed, from a literary and graphic point of view, in particular the 1928 and 1929 editions, before socialist realism became the country's official aesthetic. Created by the editor and poet Samuil Marchak (1887–1964), the magazine brought together important writers and painters from various artistic trends that proliferated at the beginning of the 20th century, incorporating innovative poetic, graphic and educational experiences.

Palavras-chave: Revista infantil; Literatura infantil; Anos 1920; URSS; Vanguarda
Keywords: Children's magazine; Children's literature; 1920s; USSR; Avant-garde

* Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, professora de língua e cultura russa do Setor de Russo. Graduação em História, Mestrado sobre Fiódor Sologub e Doutorado sobre Daniil Kharms pela Universidade de São Paulo (USP), com bolsa-sanduiche no Instituto de Literatura Russa da Academia Russa de Ciências (Casa de Púchkin), em São Petersburgo, Rússia. Pós-doutorado pela USP em literatura russa infantil dos anos 1920 e 1930, com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). Fundadora da editora Kalinka. <http://lattes.cnpq.br/7976832995103458>; <https://orcid.org/0000-0001-6313-6050>; dmountian@hotmail.com

Os anos 1920 e 1930, enquanto ainda existia certa liberdade de criação, foram palco de uma das épocas mais representativas das letras russas infantis. Um momento em que talentosos poetas e artistas gráficos, muitos deles vindos de correntes de vanguarda, se direcionaram – ora por questões de ideologia, ora por questões de sobrevivência – à produção de livros para crianças de uma nova sociedade. O legado desse período, tanto literário como gráfico, é hoje amplamente reconhecido, tornando-se tema de exposições e material de acervos de bibliotecas, museus e universidades da Rússia, da Europa e dos Estados Unidos.

O cenário político e social que promoveu a literatura para a infância na Rússia nos anos 1920 era permeado pela ideia “da construção da sociedade soviética e da formação do novo homem soviético”.¹ O conceito de “construção” transparecia em muitos livros que começaram a surgir, escritos por autores como Vladímir Maiakóvski (1893–1930),² os quais tinham como centro as profissões, os meios de locomoção e as cadeias produtivas.

A produção de textos literários, expressando valores alinhados à ideologia de então, estava relacionada com uma grande campanha de alfabetização (Likbez) para adultos e crianças,

1 HELLMAN, 2016, p. 287.

2 Cf. artigo “Poemas infantis de Vladímir Maiakóvski”. MOUNTIAN, 2022.

iniciada em 1919,³ e com a reformulação das escolas. A reorganização do sistema educacional na Rússia foi uma das frentes do primeiro governo bolchevique, sob a égide do Narkompros,⁴ e teve atuação marcante de figuras como Anatóli Lunatchárski (1875–1933) e Nadiejda Krúpskaia (1869–1939). Entre as medidas adotadas, além da Likbez, promoveram a reestruturação dos quadros curriculares (dos quais a religião foi eliminada), a criação das Escolas Únicas do Trabalho (1918) e a adoção da educação mista (depois revogada, durante o período stalinista, em algumas cidades). Assim, materiais didáticos e literários precisavam urgentemente ser produzidos para suprir alunos e alunas dessa sociedade incipiente.

Esse contexto ocorria em difícil momento para o país, que estava mergulhado numa grave crise econômica após a saída da Primeira Guerra Mundial e uma guerra civil (1918–1921). Para sanar a situação, Lênin definiu a Nova Política Econômica (NEP, 1921–1928), que admitiu algumas iniciativas privadas e suavizou a censura, embora o Estado mantivesse “controle da grande indústria, dos bancos, do transporte ferroviário e de navegação, do comércio exterior e da terra”.⁵

Foi dessa maneira que a reorganização da literatura infantil pôde inicialmente atrair escritores, poetas e artistas visuais de várias tendências, não raro vanguardistas (a despeito da antipatia de Lênin pela arte moderna). O que de melhor surgiu na arte russa desde a virada do século XIX para o XX, durante a Era de Prata – uma profusão sem precedentes de obras, conceitos e utopias – foi de algum modo absorvido pelas publicações russo-soviéticas infantis de meados da década de 1920. Pela participação significativa de artistas de vanguarda nessas edições, publicadas em tiragens consideráveis, trata-se de

3 Se em 1897 apenas 28% da população russa sabia ler e escrever (as camadas rurais tinham os piores níveis), esse número subiu para 57% em 1926 e para 87% em 1939. HELLMAN, 2016, p. 276.

4 Instituído em 1917, o Narkompros (Acrônimo de *Naródnii komissariat prosveschénia RCFSR*, Commissariado da educação popular da República Socialista Federativa Soviética), algo como um ministério da educação e da cultura, era formado por vários departamentos (Artes visuais, Cinema, Literatura e Edição, Educação, Música), etc.

5 BITTAR, 2021, p. 50.

um fenômeno que não se repetiu em nenhuma outra parte do mundo.

Os autores e autoras para crianças dessa geração foram responsáveis por mudanças na linguagem poética e gráfica. A poesia infantil, gênero sempre popular na Rússia, ganhava humor e ritmo mais acelerado e trazia outro olhar sobre o mundo, como que filtrado por lentes de criança, com a presença de Kornei Tchukóvski (1881–1969) e Samuil Marchak (1887–1964), cuja atuação foi crucial para a formação da literatura moderna russa destinada à infância, atraindo artistas, estreadores e renomados, para esse universo.

O aspecto gráfico do livro infantil também passava por transformações expressivas, ao incorporar estilos em voga às publicações, como o construtivismo e o primitivismo, e ao delinear um *design* refinado e original em que texto e imagem, em contínua interação, tinham funções complementares (muitos livros dessa época, mesmo afinados politicamente ao regime soviético, foram na década seguinte duramente criticados por terem uma estética “formalista”).

Novas revistas

Começaram a proliferar novas revistas voltadas para jovens e crianças (sob a égide do Narkompros). Maksim Górkki (1868–1936), em 1919, dirigiu a primeira revista infantil bolchevique, *Aurora Boreal* (*Siévernoie siánie*), de Petrogrado (atual São Petersburgo), para crianças de 9 a 12 anos. Os temas centravam-se na vitória do socialismo, nas dificuldades da vida no tsarismo, na Guerra Civil, na luta contra a religião.

Em 1922, foi criada a Organização de Pioneiros de Toda a União “Vladímir Ilitch Lênin” (*Vssesoiúznaia pioniérskaia organizátsia ímeni V. I. Lénina*), para jovens de 9 a 14 anos, misturando elementos do escotismo com a nova ideologia. Formou-se na União Soviética, ao longo dos anos, uma verdadeira “cultura Pioneira”, alimentada por livros, filmes, quadros, músicas e revistas, como a *Jovens camaradas* (*Iunye továrishi*, 1922) e a *Tambor* (*Baraban*, 1923), de Moscou. Em

1924, foram fundadas *O Pioneiro* (*Pioner*) e *Murzilka*, um suplemento do *Jornal do trabalhador* (*Rabótchaia gazieta*), indicada para crianças de 4 a 7 anos – ambas continuam em atividade. Eram publicações fortemente ideologizadas, criadas para retratar a “construção” do novo país e a vitória da revolução: datas ligadas a ela – como o Primeiro de Maio, o Dia da Revolução, o Dia do Exército Russo – começaram a substituir os feriados religiosos e tradicionais (em consonância com uma sociedade ateísta).

Já em 1928, nas salas da redação da filial de Leningrado da Gosizdat (acrônimo russo de Editora Estatal), nascia a *Ouriço* (*Ioj*). Embora também representasse a ideologia vigente, a revista não se limitava a ela, sendo até hoje admirada pela verve literária, pelo *design* e pelo humor, que transparece desde o título, como observa Ben Hellman a respeito da *Ouriço* e também da *Pintassilgo* (*Tchij*), que em 1930 começou a sair como um suplemento para pré-escolares:

O duplo sentido dos títulos dessas duas revistas – *Ioj* (*Ouriço*) e *Tchij* (*Pintassilgo*), mas também *Ejemiésiatchnyi jurnal* (*Revista mensal*) e *Tchrezvitchalno interiésnyi jurnal* (*Revista extremamente interessante*) – já revela um interesse por trocadilhos divertidos e experimentos linguísticos. Publicadas em parte na década de 1930, as duas revistas não podiam ficar alheias à politização em curso de toda a literatura, mas, mesmo assim, os escritores (Daniil Kharms era o mais famoso deles) sempre mostraram profunda compreensão da mentalidade infantil. Eram autores que não haviam perdido o contato com a própria infância, que podiam facilmente recriar fantasias, o gosto pela brincadeira, as formas inesperadas de olhar o mundo. Um mentor importante, um mestre inspirador, foi Samuil Marchak. As revistas representaram a vanguarda russa prestes a ser completamente suprimida.⁶

A *Ouriço* funcionou de 1928 a 1935 e teve colaboração de grandes poetas e ilustradores, tais como: Ágnia Bartó, Aleksándr Vvediénski, Boris Jitkóv, Daniil Kharms, Elena Ilina, Evguéni Schwartz, Iúri Tyniánov, Kornei Tchukóvski, Lídia Ginzburg, Lídia Tchukóvskvaia, L. Pantaléiev, M. Ilin,

⁶ HELLMAN apud MOUNTIAN, no prelo.

Nikolai Oléinikov, Nikolai Zabolótski, Samuil Marchak, Víktor Chklóvski, Vitáli Bianki. Entre os artistas gráficos: Aleksei Pakhómov, Alissa Poret, Iúri Vasnetsóv, Vera Ermoláieva, Vladímir Konachévitch, Vladímir Lébedev. Basicamente a nata da geração “de ouro” das letras russas infantis colaborou para a publicação.

Samuil Marchak, idealizador da *Ouriço*, em carta de 1927, descreveu a estrutura de almanaque que imaginou para ela: “Contos, novelas, poemas, canções. Histórias em quadrinhos. Jornal político infantil. Invenções. Viagens. Destacamento e acampamento de Pioneiros. Esportes. Caçada. Truques de mágica, adivinhas. Um suplemento divertido”.⁷ A *Ouriço* deu continuidade à *Novo Robinson* (antiga *Pardal*), revista editada em 1923 e 1924 por Marchak, que, mesmo preocupado em expor as crianças a textos verdadeiramente literários, achava que a função ideológica deveria existir: “(...) Marchak não evitava a temática carregada de ideologia, ele apenas insistia para que ela não fosse dominante e não diminuísse as exigências de natureza estética”.⁸

Kornei Tchukóvski, hoje o autor mais lido pelas crianças pré-escolares russas, também escreveu sobre a *Ouriço* e a *Pintassilgo* (*Tchij*): “Nunca na Rússia, nem antes nem depois, houve revistas infantis tão sinceramente divertidas, realmente literárias e ingenuamente travessas como essas”.⁹

A revista *Ouriço*, com números de 30 a 40 páginas cada e tiragens numerosas (chegou a mais de 100 mil exemplares), saía uma a duas vezes por mês e, como mencionado, era publicada pelo setor infantil da Gosizdat, dirigido por Marchak. Os números de 1928 e 1929 estavam mais voltados para crianças menores, já “a partir de 1930, a *Ouriço* mudou sua orientação etária e tornou-se Pioneira”¹⁰ – foi nesse contexto que surgiu a *Pintassilgo*, a irmã caçula da *Ouriço*. A publicação tinha de fato uma estrutura viva e variegada (em vários aspectos,

7 MARCHAK apud KOLOSSOVA, 2016, p. 7.

8 KULECHÓV, 2012, p. 80.

9 TCHUKÓVSKI, 1989.

10 KOLOSSOVA, 2016, p. 8.

semelhante à nossa *Tico-tico*), como descreve a ilustradora Svetlana Ivanova:

Era uma revista voltada para crianças da escola primária, de 8 a 12 anos. Havia muitos artigos informativos e contos sobre fenômenos da natureza, sobre tecnologia, ciência, história e descobertas geográficas, como também conselhos úteis – o que estudar, que esporte praticar, como ajudar os pais. Em cada número, publicavam um monte de adivinhas, tarefas divertidas, charadas, rébus, quebra-cabeças, “faça você mesmo”, competições, fotocharadas originais. Não havia revistas infantis assim antes da revolução. E tudo era, naturalmente, diagramado com ousadia e originalidade.¹¹

As edições da revista *Ouriço* compõem um importante mosaico – literário, gráfico e histórico – de um momento de transformações profundas na Rússia.

Folheando a *Ouriço*

As seções da revista *Ouriço* podem ser analisadas de diversas perspectivas, inclusive a histórica, sendo um material privilegiado de pesquisa para se compreender a mudança de paradigmas que ocorreu na União Soviética ao longo dos anos 1930 até a fixação do realismo socialista, embora seja este um conceito artístico vago e moldável.

Neste artigo introdutório,¹² vamos pensar a publicação de forma panorâmica, em linhas breves, sobretudo do ponto de vista da pedagogia, das artes gráficas e da literatura, em edições de 1928 e 1929, provavelmente os anos mais emblemáticos do almanaque, quando a presença dos artistas de vanguarda e de ideias progressistas é sentida de maneira mais marcante.

Do ponto de vista educacional, a revista trazia alguns reflexos das experiências pedagógicas que eram aplicadas em algumas Escolas Únicas do Trabalho na década de 1920,¹³ mo-

11 IVANOVA apud MOUNTIAN, no prelo.

12 O artigo faz parte da primeira fase da pesquisa “Literatura infantojuvenil no período soviético: a revista *Ouriço* (loj)”, desenvolvida na UFRGS.

13 Ao longo da década de 1930, com a uniformização de vários setores da sociedade e o



Figura 1: Capa da *Ouriço* (n. 1 1928).

tivadas tanto pelas ideias da Escola Nova, principalmente por John Dewey (1859–1952), como pelas ideias de Lev Tolstói (1828–1910), que deixou um valioso legado à educação russa, tendo organizado duas imensas cartilhas e livros de leitura.¹⁴

Em geral, em meados de 1920, buscava-se desenvolver a autonomia da criança, que se envolvia ativamente na obtenção do conhecimento, em questões da organização da escola (por meio de comissões) e na vida produtiva do meio circundante. Nos primeiros anos de funcionamento da revista, a participação da criança era incentivada, tanto por uma coluna de correspondências e pela publicação de ilustrações como por atividades interativas. Na edição n.2 de 1929, por exemplo, foi publicado um desenho chamado “A menina de vestido vermelho” (figura 2). No texto que o segue, descrevem o desenho – enviado por Marússia, 6 anos, de Leningrado – de uma menina que havia coberto o quarto de flores. A redação, então, pede que os leitores mandem histórias para explicar de onde ela tinha pego as flores e por que resolveu enfeitar o quarto com elas. No canto do desenho, podemos ver as pegadas de um animal. Na página com o sumário, a redação publica uma suposta conversa entre o redator e o secretário falando de “pegadas misteriosas”. Para resolver o enigma chamam Makar Sviriépi, personagem fictício, que diz ter descoberto que se trata de um macaco, cujas pegadas estão espalhadas por todo o número, mas o motivo os leitores vão descobrir apenas no próximo... – “o humor, a brincadeira, pode ser encontrado nos lugares mais improváveis”¹⁵ da revista, como nota Kolessova. Já na edição n.5., também de 1929, numa seção de “faça você mesmo”, ensinam a criança a imprimir seus próprios livrinhos em cores ou, ainda, mostram como conversar numa língua secreta com os coleguinhas. Propostas espirituosas como essas, estimulando

enrijecimento do governo stalinista, essas experiências foram duramente criticadas, assim como os pedagogos que as defendiam, como o deweyano Stanisláv Chátski (1878–1934). A educação e as publicações entraram em um período marcado pelo conservadorismo.

14 Trata-se da *Cartilha* (Ázbuka, 1871-1872), depois desmembrada na *Nova cartilha* (*Nóvaia ázbuka*, 1875) e em quatro *Livros russos para leitura* (*Rússkie knígui dlia tchtiénia*, 1875–1885). Cf. os dois volumes de TOLSTÓI, Lev. *Contos da Nova cartilha*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2013.

15 KOLESSOVA, 2016, p. 8, tradução nossa.

a participação ativa do leitor, são frequentes nos dois primeiros anos da *Ouriço*.



Figura 2: "A menina de vestido vermelho" (n.2 1929, página interna). Domínio público.

Do ponto de vista do design, mesmo com dificuldades de impressão, há exemplos notáveis de diagramação. O pedagogo e escritor Iákov Miéksin (1886–1943), em um artigo de 1928, elogia o trabalho dos artistas gráficos russos desse período que, sem um método preestabelecido, produziram obras de inegável virtuosismo gráfico. Mesmo com as condições precárias da produção editorial que vigoravam na Rússia (ou motivados por elas), conseguiram fixar novas técnicas de diagramação:

Era preciso inventar procedimentos artísticos inusuais para disfarçar a qualidade ruim de nosso papel, tinta e impressão. Basta dizer que no Ocidente a impressão em três cores e, mais recentemente, o *offset* deixaram para trás a litografia, que entre nós, depois de um século de uso, continua o meio predominante de reprodução no livro infantil. E aqui nosso ilustrador, em busca da sonoridade máxima da cor, criou um estilo decorativo que transfere ao livro infantil alguns princípios da gravura japonesa e do cartaz contemporâneo.¹⁶

Esse elemento oriental pode ser percebido em composições com economia de cores e de elementos gráficos. Uma

16 MIÉKSIN, 2019, p. 28.



Figura 3 Ilustração de Ermoláieva. Quarta capa. Revista *Ouriço* (n. 4 1928).

referência incontestável desse minimalismo foi Vladímir Lébedev (1891–1967), misturando técnicas do cubismo com a arte popular russa, uma espécie de diretor de arte do setor infantil da Gosizdat que trouxe muitos pintores ao universo infantil. Colaborou na *Ouriço* ao lado de outros artistas de peso, como Lev Iúdin, Nikolai Lápchin, Nikolai Tyrssa, Vladímir Konachévitsh e Vera Ermoláieva, que, em conjunto, mostram a atualidade e a relevância desse material para o campo do *design*.

Por exemplo, na ilustração “Um sonho medonho” (figura 3), de Ermoláieva, impressa na quarta capa da edição no. 4 de 1928, conferimos uma amostra notável do primitivismo que dificilmente seria impressa em publicações da década de 1930, quando se tornaram imperativos o caráter figurativo do traçado e a mensagem clara e positiva. Pintora, artista gráfica e pedagoga, Vera Ermoláieva (1893–1937), que participou de vários números da revista, foi colaboradora de Kazimir Malévitch (1879–1935) na elaboração do suprematismo, tendência da arte abstrata russa dos anos 1910. Em 1918, foi a principal idealizadora do coletivo “Hoje” (*Segodnia*), uma espécie de editora que, por meio de processos gráficos artesanais, produziam principalmente livros infantis, em pequenas tiragens, com base na cultura popular (*lubók*), concebidos como um organismo único.

Além das ilustrações de página inteira, as capas da revista formam um painel de estilos que se multiplicavam nos vários círculos artísticos de então:

Antes de tudo, a *Ouriço* e a *Pintassilgo* chamavam a atenção pela diagramação das capas. Geralmente, a capa era a única imagem colorida das revistas. As capas eram tão diferentes umas das outras quanto os pintores que as faziam, mas sempre interessantes e originais. A imagem era disposta no centro, podendo ocupar a página inteira ou a folha

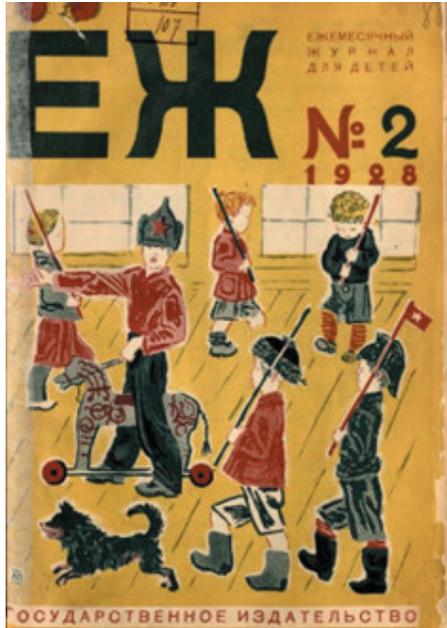


Figura 4 Capa. Revista *Ouriço* (n. 2 1928).



Figura 5 Capa. Revista *Ouriço* (n. 2 1929).



Figura 6 Capa. Revista *Ouriço* (n. 4 1929).

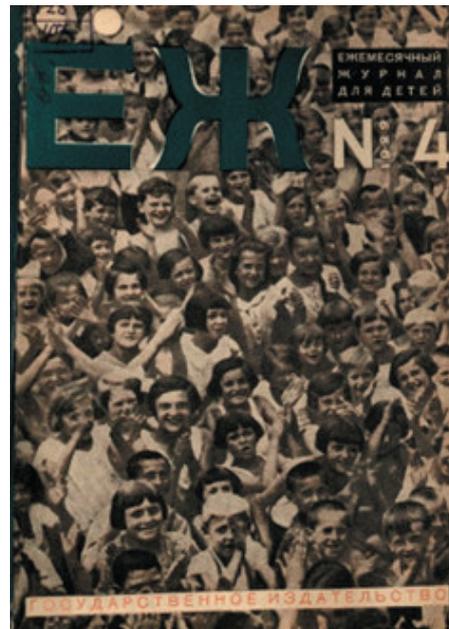


Figura 7 Capa. Revista *Ouriço* (n. 5 1929).



Figura 8: Página interna. Revista *Ouriço* (n. 3 1929).

aberta, e, como nas imagens internas, por vezes trazia fotografias e fotocolagens. As revistas eram impressas com método litográfico em cores (cromolitografia), o que produzia um efeito artístico particular.¹⁷

No interior da revista, também é possível encontrar páginas com uma diagramação que nada deve ao (bom) *design* contemporâneo: “Os pintores prestavam muita atenção na diagramação da página e da folha, brincavam com os caracteres, utilizando, inclusive, diferentes cores de texto e fundos. Posteriormente, substituíram as ilustrações monotônicas pelas coloridas (utilizavam com mais frequência o vermelho e o azul)”.¹⁸ Para demonstrar essa característica, vamos a uma das seções (n. 3 1929), “Olhos astutos” (figura 8), com um desenho que impressiona pela simplicidade. Aqui são apresentados dois pássaros (um claro e um escuro) com a legenda “Qual pássaro é maior?”, e dois palhaços (um com listras horizontais e outro com verticais) com a legenda “Qual palhaço é mais gordo?”, para mostrar aos leitores que cores claras e faixas horizontais criam a ilusão de algo mais volumoso.

Do ponto de vista literário, a *Ouriço* publicava textos de temas muito variados, incluindo textos de viés ideológico. Desde o início, a revista alinhou-se às diretrizes do país, pois nenhuma publicação poderia sobreviver de outra maneira. O que a diferenciava das outras é que, por algum tempo, o conteúdo ideológico conviveu com criações lúdicas e espirituosas. No primeiro número, de janeiro de 1928, temos um artigo, de A. Grinberg, sobre momentos importantes da vida de Lênin (“Sovnarkom”, “Doença”, “Último discurso”, “Gorki”, “Morte”, etc.) – o líder era presença obrigatória em qualquer tipo de publicação soviética – e, no mesmo número, o poema

17 SVETLANA apud MOUNTIAN, no prelo.

18 SVETLANA apud MOUNTIAN, no prelo.

“Ivan Ivanytch, o samovar”, de Daniil Kharms (1905–1942), precursor do absurdismo russo e fundador da Oberiu (acrônimo *Obiediniénie reálnogo iskússtva*, Associação para uma Arte Real), último grande coletivo da vanguarda russa, que funcionou de 1928 a 1931. Eis parte do poema:

Ivan Ivanytch e o samovar,
Barrigudo, o samovar,
De três baldes, o samovar.

Balançando a água fervente,
Bufando o vapor fervente,
Irado por ser fervente.

Despejava da torneira,
Do buraco pra torneira,
Na tigela, da torneira.

De manhã ele foi chegando,
Ao samovar ele foi chegando,
O tio Pietia foi chegando.

O tio Pietia disse assim:
“Vou bebê-lo – disse assim –
O chá todo” – disse assim.

Foi chegando ao samovar,
A tia Kátia, ao samovar,
Com um copo, ao samovar.

A tia Kátia disse assim:
“Tá na cara – disse assim –
Também bebo” – disse assim.

Eis que chega o vovozinho,
Muito velho, o vovozinho,
De chinelo, o vovozinho. (...) ¹⁹

19 KHARMS, 2013, p. 249. Tradução: Aurora Fornoni Bernardini.

Todas as personagens estão em busca da água fervente do samovar: o tio Pietia, a tia Kátia, o vovozinho, a vovozinha, a netinha, o cãozinho, o gatinho, Serioja, e no fim nada conseguem. O efeito cumulativo e o plano frustrado são elementos da poética de Marchak, o que não surpreende: ele editou os primeiros textos infantis de Kharms, em quem notou talento para escrever às crianças. Além de escritor, Daniil Kharms, ao recitar, hipnotizava seus interlocutores (adultos e crianças). Quando lia seus textos em público – a Gosizdat mandava seus autores para jardins de infância, bibliotecas, fábricas, etc. –, as crianças o ouviam admiradas. Chegava com o semblante sério, toda a sua estatura e estranheza (alto demais e um tanto corcunda), e, entre truques de mágica, ia lendo seus contos e poemas. A ironia é que ele, ao que parece, não gostava de crianças. Com seu modo peculiar, Kharms personificava o humor e a ironia dos primeiros anos da *Ouriço* e, o que era raro, não delimitava um limite claro entre seus textos voltados para o público adulto e os para o público infantil.

Essa estranha vizinhança, um artigo sobre Lênin, que desprezava as experiências de vanguarda, ao lado de um poema de Kharms, sem caráter ideológico, só podia ter ocorrido nesse momento e nesse cenário. Alguns anos mais tarde, principalmente depois da criação da União dos Escritores Soviéticos (1932), que põe fim a todas as outras associações literárias, e do primeiro Congresso dela (1934), essa combinação não mais existirá.

Até as propagandas da revista eram feitas por poetas e ilustradas por pintores. Em uma caderneta de Kharms, de 1928, encontramos um anúncio composto por ele:

Menino sabido e menino tapado

Menino tapado –

Como é que voa o aeroplano?
Como é que é feita a locomotiva?
Como é que marcham os soldados?
Como é que trabalha a abelha?
Onde é que fica a Sibéria?
Por que é que a vela queima?
Quem é que fez Leningrado?

Quem é que inventou o telefone?
O que é que é uma nuvem?

Menino sabido –

Compre a *ouriço* e saberá tudo isso!
passo a passo passo a passo
corre-corre corre-corre
pocotó pocotó pocotó pocotó
com os pezinhos ou na telega
pega a revista *Ouriço*, pega!

todo mundo do mundo é que diz

a “*ouriço*” é amiga de toda a criançada
das grandonas e das pequenas (pequerruchas e
pequetitas)²⁰

Em fevereiro de 1928, na *Ouriço* aparece outro texto livre de didatismos de Kharms, “Sobre como Kolka Pankin viajou para o Brasil e sobre como Pietka Erchóv não acreditou em nada”, em que é narrada a viagem fantástica de dois russinhos de Leningrado ao Brasil. A dupla de protagonistas, Kolka e Pietka, discute sem parar em tom clownesco, revelando as técnicas engenhosas de humor de Kharms:

- Vou para o Brasil de qualquer jeito – disse Kolka.
- E vai me escrever? – perguntou Pietka.
- Vou – disse Kolka – e, na volta, vou trazer um macaco pra você.
- E um passarinho, vai trazer também? – perguntou Pietka.
- Vou trazer um passarinho – disse Kolka –, qual prefere: colibri ou o papagaio?
- E qual é o melhor? – perguntou Pietka.
- O papagaio é o melhor, ele sabe falar – disse Kolka.
- E sabe cantar? – perguntou Pietka.
- Também sabe – disse Kolka.
- Com notas? – perguntou Pietka.
- Ele não sabe ler as notas. Mas é só cantar alguma coisa, que o papagaio repete – disse Kolka.

20 MOUNTIAN, 2016, p. 195.

- E vai mesmo me trazer um papagaio? – perguntou Pietka.
- Vou mesmo – disse Kolka.
- E se não trazer? – disse Pietka.
- Se eu disse que trarei, então trarei – disse Kolka.
- Não, não trará! – disse Pietka.
- Sim, eu trarei! – disse Kolka.
- Não! – disse Pietka.
- Sim! – disse Kolka.
- Não!
- Sim!
- Não!
- Sim!
- Não!²¹

Esse conto depois virou um livro independente, como ocorreu a vários textos ficcionais do almanaque, que depois se tornaram clássicos da literatura infantil russa. Foi na *Ouriço*, por exemplo, que apareceu pela primeira vez o poema antirracista *Mister Tvister* (n. 5 1933), escrito por Marchak e ilustrado por Lébedev, ou *Aibolit*, “o bondoso doutor Aibolit” dos animais, de Tchukóvski.

Havia também personagens fixos, como o Ivan Toporýchkin, assinado por Kharms, e o já referido Makar Sviriépi com suas aventuras extraordinárias, assinado por Nikolai Oléinikov (1898–1937), amigo próximo dos rapazes da Oberiu. Um dos editores da *Ouriço*, Oléinikov também escrevia ótcherki, um gênero misto, entre ensaio e ficção, como as seções “Quantos anos você tem?” e “Professor de Geografia”, dedicados aos dez anos da Revolução Russa.

Além de Kharms, outros membros-fundadores da Oberiu, Aleksáedr Vvediénski (1904–1941) e Nikolai Zabolótski (1903–1958), tornaram-se colaboradores frequentes da *Ouriço*, trazendo um humor peculiar à publicação. Com efeito, na produção de poemas, em comparação às outras revistas para crianças Pioneiras, a *Ouriço* ocupava posição de destaque.

Em suas páginas, encontravam-se ainda charadas, anedotas, truques de mágica e, como não poderia ser diferente, contos com questões morais e políticas. Fotorreportagens,

21 KHARMS, 2013, p. 230.

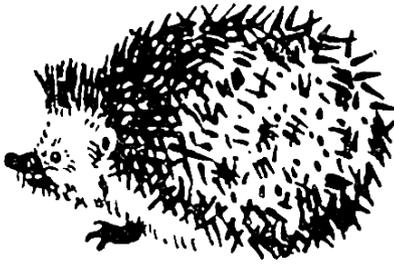


Figura 9. Logomarca da revista *Ouriço*.

viagens incríveis, para lugares longínquos, textos informativos e que popularizavam a ciência também ganharam espaço, como a seção “Sabe ou não sabe?”, de M. Ilin (1895– 1953), pseudônimo de Iliá Marchak, irmão de Samuil Marchak. Na edição de fevereiro de 1928, a seção trazia questões do tipo: “O que é mais antigo: o garfo ou a faca?” ou “As pessoas sempre tomaram banho?”. Na revista, M. Ilin publicou capítulos de *Conto sobre o grande plano* (*Rasskaz o velikom planie*), livro de 1930 que demonstra, em números, as vantagens do Primeiro Plano Quinquenal (1928–1932), um tema representativo de um segundo momento da publicação. Engenheiro-químico de formação, com incentivo do irmão, M. Ilin transformou-se em um dos escritores para crianças mais conhecidos fora da Rússia, traduzido para diversos idiomas e publicado em vários países, inclusive no Brasil. Em 1945, pela Editorial Calvino (Rio de Janeiro), foi publicado *O abecedário da Nova Rússia* (uma versão do *Conto sobre o grande plano*), com tradução de Abguar Bastos e C. F. de Freitas Casanovas. O interesse no exterior pelos livros de M. Ilin foi permeado por questões políticas; seu otimismo ao descrever os avanços industriais e tecnológicos de seu país era a prova de que a “utopia soviética havia se tornado realidade”.²²

Os primeiros números da *Ouriço*, da *Ioj*, não estavam livres de conteúdo ideologizante, mas se destacavam pela presença de contos, poemas e ilustrações primorosos, escrito por autoras e autores contemporâneos, cuja presença nas páginas da revista foi diminuindo ao longo dos anos 1930, principalmente de textos lúdicos e ilustrações não naturalistas. Não apenas por decisões da redação, mas porque muitos de seus colaboradores passaram a ser duramente perseguidos.

Os anos 1920 foram marcados por dificuldades materiais, debates e conflitos intermináveis, mas também trouxeram ares de renovação, com interessantes experimentos em diversas áreas da sociedade, e a revista *Ouriço*, ao menos as primeiras edições, representa uma síntese deles. O almanaque foi criado quando a atividade editorial soviética saía de uma fase mais

²² MIAEOTS, 2017, p. 69.

experimental para entrar em um processo de produção em massa, representando os últimos suspiros dos experimentalismos artísticos do início do século XX, ou, nas palavras já mencionadas de Ben Hellman, a “vanguarda russa prestes a ser completamente suprimida”.

Referências bibliográficas

BITTAR, Marisa; FERREIRA Jr., Amarílio. *A educação soviética*. São Carlos: EdUFSCar, 2021.

HELLMAN, Ben. *Contos maravilhosos e histórias reais: a história da literatura russa infantil (Skazka i byl: Istorija rússkoi diétskoi literatúry)*. Moscou: Nóvoie literatúrnoie obozriénie, 2016.

KHARMS, Daniil. *Os sonhos teus vão acabar contigo: prosa, poesia, teatro*. Tradução: Aurora Fornoni Bernardini, Daniela Mountian e Moissei Mountian. São Paulo: Kalinka, 2013.

KOLESSOVA, L. N. “Achamos a *Ouriço* legal, porque é interessante ler...” IOJ, *arquivos da revista*, tom 1, 1928. Moscou: TriMag, 2016.

MIAEOTS, O. Livros soviéticos infantis na Europa e nos Estados Unidos nos anos 1920 e 1930. *Leituras infantis (Diestkie Tchtienia)*, São Petersburgo, 2, n. 12, 2017. 57–94. Disponível em: <https://detskie-chtenia.ru/index.php/journal/article/view/274/253>. Acesso em: 15 set. 2024.

MIÉKSIN, Iákov. Ilustração no livro infantil soviético (Illius-trátsia v soviétskoi diétskoi knigue). *Leituras infantis (Diétskie tchtienia)*, t. 16, v. 2, 26–32, 2019, p. 28. Disponível em: <https://detskie-chtenia.ru/index.php/journal/issue/view/17>. Acesso: 15 set. 2024.

MOUNTIAN, Daniela. *A vanguarda do livro russo infantil: contexto e diálogos com o Brasil*. São Paulo: Edusp, no prelo.

MOUNTIAN, Daniela. *Mitologia poética de Daniil Kharms*. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade de São Paulo. São Paulo, 2016, p. 82. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/>

disponiveis/8/8155/tde-08032017-142720/pt-br.php Acesso em: 15 set. 2024.

MOUNTIAN, Daniela. "Poemas infantis de Vladímir Maikóvski". *RUS – Revista de Cultura e Literatura Russa*. São Paulo, v. 13 n. 23 (2022). DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2022.202448> Acessp: 15 set 2024.

TCHUKÓVSKI, Kornei. *Recordações literárias*. Moscou, Ed. Escritores Soviéticos, 1989.

TOLSTÓI, Lev. *Contos da Nova cartilha*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2013.

Todas as imagens estão em domínio público e foram, em sua maioria, retiradas do site da Biblioteca Pública Infantil da Rússia (Moscou): <https://rgdb.ru/>.



REVISTA DE LITERATURA E CULTURA RUSSA

Una lectura del cosmismo ruso en relación con la política soviética y la realidad actual

A reading on Russian cosmism in relation to Soviet politics and contemporary reality

Autor: Julia Sarachu
Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina
Edição: RUS, Vol. 15. Nº 27
Publicação: Novembro de 2024
Recebido em: 15/08/2024
Aceito em: 07/10/2024

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2024.228004>

SARACHU, Julia.
*Una lectura del cosmismo ruso en relación con
la política soviética y la realidad actual*
RUS, São Paulo, v. 15, n. 27, pp. 54-73, 2024



Una lectura del cosmismo ruso en relación con la política soviética y la realidad actual

Julia Sarachu*

Resumen: En el presente artículo se analizan algunos textos de autores centrales del cosmismo ruso extraídos de la antología realizada por el compilador Boris Groys en su versión española publicada por Caja Negra Editora con traducción de Fulvio Franchi. A partir del análisis se exponen los conceptos centrales del movimiento intelectual denominado cosmismo ruso, cuyo desarrollo comienza en el siglo XIX con la obra de Fiódorov y se extiende hasta aproximadamente mediados del siglo XX. Se plantean relaciones ideológicas con el proyecto soviético y el devenir de la ciencia, la política y la cultura globales durante el siglo XX y hasta la actualidad.

Abstract: This article analyzes some texts by central authors of Russian cosmism extracted from the anthology made by the compiler Boris Groys in its Spanish version published by Caja Negra Editora with translation by Fulvio Franchi. Based on the analysis, the central concepts of the intellectual movement called Russian cosmism are exposed, whose development begins in the 19th century with the work of Fiodorov and extends until approximately the middle of the 20th century. Ideological relationships are raised with the Soviet project and the future of global science, politics and culture during the 20th century and up to the present.

Palabras claves: Cosmismo ruso; Literatura; Ciencia; Proyecto soviético; Pensamiento contemporáneo

Keywords: Russian cosmism; Literature; Science; Soviet project; Contemporary thought

* Profesora e investigadora en el área de Literaturas Eslavas de la Universidad de Buenos Aires. Profesora en escuelas secundarias de la periferia de la ciudad de La Plata, Provincia de Buenos Aires, Argentina. Traductora de poesía, narrativa y teoría literaria eslovena. Ha publicado libros de poesía y novelas: Transformaciones (2004), Cuatro ojos ven más que dos (2005), Las bellezas del lobo (2007), Muñequitas rusas (2009) y Prometeo encadenado (2020). <https://orcid.org/0009-0002-9819-9435>; sarachuj@hotmail.com

En la introducción a *El cosmismo ruso* (2018), Boris Groys afirma que la corriente de pensamiento que se identifica con el nombre de cosmismo ruso surge de la obra de Nikolái Fiódorov. En el texto "Museo" (Groys comp., 2021), Fiódorov sostiene que la humanidad tiene un único enemigo común, que es la muerte. Por lo tanto, los humanos deben unirse en la tarea común de combatir la muerte y alcanzar la inmortalidad. Fiódorov considera que el hombre tiene los recursos materiales e intelectuales para alcanzar ese objetivo; sin embargo, aún no lo ha logrado porque la humanidad vive en una discordia aceptada y regulada a través del Estado de derecho. Este estado de discordia permanente y universal en el que viven los hombres se deriva, según Fiódorov, de la caída, entendida en términos del cristianismo como la rebelión del Hijo contra el Padre, que provoca la muerte y la inmersión en una situación de necesidad que precipita al hombre al enfrentamiento de hermano contra hermano en el contexto de la ausencia de la figura del Padre.

Esta situación se proyecta en el olvido del origen común que genera la discordia entre países, discordia entre los partidos políticos de cada país, discordia en la familia y la desintegración de las relaciones familiares, reduciendo al ser humano a la condición de individuo, que es la base a partir de la cual se desarrolla la legislación de los estados. De esta manera, la legislación estatal establece los derechos y deberes del ciudadano considerado como una entidad individual abstraída de las relaciones familiares y los vínculos sociales. Considerado

como individuos aislados, más allá de los vínculos que unen a las personas, el ser humano queda reducido a su condición animal y sumido en una lucha de todos contra todos por la supervivencia; luego, se crea la legislación para regular esa discordia que se supone es el fundamento de las relaciones humanas.

Sin embargo, Fiódorov afirma que lo que distingue al hombre del animal es su capacidad racional, entendiendo la razón no como una herramienta abstraída de su función sino como logos, es decir, como la capacidad que tienen los humanos para ponerse de acuerdo en cooperar y así superar las adversidades.¹ El problema es que el estado de discordia general provoca una falta de enfoque en el objetivo común y una falta de integración de los esfuerzos de la razón para resolver los problemas comunes de los seres humanos. Las ciencias, por ejemplo, se han especializado hasta el punto en que existe una desconexión entre las ramas del saber que finalmente actúa como obstáculo para el avance del conocimiento. Las ciencias no sólo están separadas unas de otras, sino que se estudian desconectadas de las necesidades reales y comunes de los seres humanos, porque actúan al servicio de intereses económicos, partidistas o de clase. Según Fiódorov, la ciencia está orientada a la solución de problemas industriales, y la industria se centra en la producción de objetos inútiles y de lujo con el único objetivo de ganar dinero para alimentar la codicia general. De esta manera, no sólo la inteligencia, sino también la fuerza de trabajo de la humanidad y los recursos naturales del planeta, se ponen al servicio de la producción de cosas innecesarias que también promueven la discordia, porque las personas luego luchan como niños por poseer esos objetos inútiles.

Asimismo, la gente migra del campo a la ciudad para participar en la producción de toda esa vida estéril que se produce y disfruta en las ciudades, y de esta manera la fuerza de trabajo, los recursos naturales, la inteligencia y la ciencia, todo migra del campo a la ciudad. Para Fiódorov, la ciudad es el

¹ Estos conceptos del texto de Fiódorov resurgen con fuerza en la filosofía contemporánea en *Sapiens. De animales a dioses* (2021) de Yuval Noah Harari.

espacio en el que, a través del esfuerzo individual y en permanente conflicto con los demás, los seres humanos luchan por la supervivencia y la codicia, pasando unos por encima de otros y a costa de los demás, y de esta manera se alimenta el sistema de vida de la ciudad. Por el contrario, en el campo priman las relaciones familiares, el vínculo con la tierra y la colaboración mutua en el trabajo ante las adversidades y las inclemencias del tiempo. En los pueblos pequeños la gente se conoce entre sí y conoce las historias de vida de los demás y existe interdependencia y control mutuo. Por otro lado, en la ciudad prevalecen el anonimato y el control policial en una situación básica de hostilidad mutua. Los conflictos familiares y vecinales que surgen en los barrios de la ciudad se trasladan al campo político y se proyectan en la prensa. En realidad, según Fiódorov, la prensa no sólo refleja la hostilidad política sino que la promueve, porque está financiada por grupos de poder que pagan para promover sus ideas y apoyar sus intereses. Por otro lado, la prensa promueve el consumo de aquellos objetos inútiles que se fabrican con el único objetivo de ganar dinero y también fomenta la sexualidad, que es una forma de amor libre de las relaciones familiares. Por su parte, el campo se encuentra abandonado, vaciado de fuerza de trabajo y pensamiento, condenado a servir a la ciudad, la codicia y el lujo.

Sin embargo, en esta situación de desorden generalizado, Fiódorov detecta un elemento cuyo significado implica que el ser humano, a pesar de todo, inconscientemente guarda en su interior un deseo bueno. Este elemento es el museo. El museo para Fiódorov es un síntoma de que el hombre realmente desea la inmortalidad, anhela más que nada en el mundo recuperar su estado anterior a la caída. El museo es una institución cuyo objetivo es la conservación de la memoria de la humanidad. Sin embargo, se trata de una memoria parcial, ya que no todo se puede conservar en el museo, sólo se conserva la memoria de algunos, e incluso hay una lucha de poder por el predominio de la conservación de la memoria y por la decisión de qué se conservará y qué no. Por otro lado, en los museos existentes se manifiesta fragmentación y una falta de organicidad en la conservación que dificultan la tarea, porque

la tarea se centra en la conservación del arte como algo separado de la vida, o porque los archivos se especializan en temas y áreas puntuales, y de esta manera no se optimizan los recursos y el trabajo de conservación tiene resultados limitados y desintegrados del trabajo humano total.

Para Fiódorov, el museo es, por un lado, como institución existente, un síntoma de que en el corazón del hombre sigue existiendo el deseo de la inmortalidad y, por tanto, el deseo de reparar los daños de la caída. Por otro lado, el museo es también el proyecto común que debe unir a los seres humanos. El proyecto común consiste para Fiódorov en reunir todas las fuerzas humanas unidas por la razón para lograr la inmortalidad de los vivos y trabajar en la reconstrucción de todo lo que fue destruido por la muerte. El museo es también un templo: Fiódorov sostiene que la religión, al no admitir en sí misma la razón y la ciencia, se ha separado de la vida y por eso también permanece en un estado de desintegración respecto del trabajo común. La secularización de las actividades humanas es parte, desde el punto de vista de Fiódorov, del proceso de distanciamiento del objetivo común y del colapso en la discordia provocado por la caída. El museo es el encuentro de todas las dimensiones de la actividad humana en el objetivo común mencionado anteriormente, es decir, se trata de un proyecto religioso pero en un sentido integral de lo religioso, que abarca el arte y la ciencia, para transformar el caos de la vida humana en la Tierra en un Cosmos organizado por el principio de la razón humana.

Fiódorov afirma que la filosofía alemana, a finales del siglo XVIII y principios del XIX, intentó hacer una síntesis del conocimiento humano y el proceso histórico, y propuso la continuidad entre el pensamiento pagano griego y el cristianismo, pero los emparentó debido a la falsedad del contenido, afirmando la idea de que en ambos pensamientos subyace el concepto de la identidad del ser y la nada. De esta manera, se consagra la contradicción inherente al pensamiento humano y la impotencia de la razón para acceder al conocimiento de la realidad, y el pensamiento humano queda atrapado en un solipsismo. En la filosofía de Kant, el pensamiento no puede

acceder a la cosa en sí, la razón sólo produce conocimiento sobre sus propios procesos. Esto hace que la razón humana sea impotente, porque la unidad de la voluntad y el conocimiento se produce sólo en el nivel de la intención y no de la acción, ya que la acción se realiza en el campo de la realidad externa o la cosa en sí que es incomprendible para la razón humana. Esto quita al ser humano la responsabilidad de las consecuencias de sus actos, porque estos se desarrollan en un campo que no controla. La responsabilidad se limita a la intención. Según Fiódorov, este concepto de impotencia de la razón en la filosofía alemana se traduce en un profundo pesimismo y antihumanismo.

En la introducción del libro, Groys afirma que la obra de Fiódorov surge como reacción al escepticismo de las teorías de Schopenhauer y Nietzsche, donde el hombre aparece como víctima de un impulso irracional que no puede dominar (la vida), y al mismo tiempo, es condenado a una muerte inevitable e irreversible. Fiódorov introduce la idea de que el pensamiento ruso, debido a la condición mayoritariamente campesina de la población, donde las actividades están fuertemente determinadas por los lazos de parentesco, se encuentra en condiciones que no son desfavorables para encontrar una solución al pesimismo de la filosofía alemana. La condición campesina aparece en la teoría de Fiódorov como el punto medio entre la vida nómada y la ciudad, que caracterizan a Oriente y Occidente. En este sentido, la existencia de una Rusia con población mayoritariamente campesina se plantea como mediación entre la vida nómada de Oriente y la vida urbana de Occidente. La vida campesina como mediadora debería producir la adaptación a la agricultura de las tribus nómadas de Oriente y la incorporación a la vida rural de las poblaciones urbanas de Occidente. También por su posición geopolítica, Rusia ocuparía ese lugar de mediación entre Oriente y Occidente, y esto determinaría su papel en la unificación de las fuerzas de la humanidad en el proyecto común. Fiódorov analiza luego la dinámica interna del pensamiento ruso y concluye que Moscú se ha transformado en un depósito de archivos que nutre la actividad económica divorciada

de las necesidades espirituales y promueve industrias en toda la ciudad. De esta manera, Moscú centraliza las regiones rurales de las que se nutre. En todo caso, la tarea del museo, la inmortalidad y la reconstrucción de lo destruido por la muerte, es, según Fiódorov, una tarea que deben realizar todas las culturas y a su vez debe ser coordinada internacionalmente a través de un único gobierno universal centralizado.

Las ideas de Fiódorov no pueden ser derivadas de manera directa del racionalismo de la Ilustración y el positivismo, que ingresan en el pensamiento ruso durante el siglo XIX, porque no existe una negación de los aspectos emocionales y espirituales del ser humano. Si bien expresa una confianza muy fuerte en la capacidad de la razón y de la ciencia para alcanzar el conocimiento y resolver los problemas humanos, alcanzando incluso la inmortalidad, el autor subordina la eficacia de la razón a la capacidad del ser humano de superar el egoísmo mediante el restablecimiento de vínculos familiares que le permitan plantear el origen común de la humanidad. Por otro lado, la subordinación al trabajo común implica que la ciencia no puede desarrollar su actividad de forma autónoma, estableciendo fines propios al margen de las necesidades comunes o guiada por intereses económicos particulares que la sustentan. En este sentido, también se distancia del pensamiento positivista. Fiódorov sugiere que antes que nada es necesario que todas las esferas de la actividad humana reconozcan su culpa al promover la discordia, es decir, deben reconocer que han tenido objetivos egoístas y parciales. Luego deben centrarse en el análisis de las causas de la discordia en el mundo. Estas causas son, según Fiódorov, la necesidad y la codicia, que surgen como consecuencia de la caída, la rebelión de los hijos, la expulsión del hogar, la necesidad y la ausencia de la autoridad del padre para mediar entre hermanos.

Una vez identificadas las causas, todas las fuerzas humanas deben unirse bajo el gobierno único de la razón para reintroducir la fraternidad en todos los ámbitos de la vida, reconstruir lo destruido, alcanzar la inmortalidad y la resurrección de los muertos y transformar la Tierra en un templo. Pero este pensamiento puro y amable de Fiódorov también puede ser

utilizado como manipulación ideológica. A través de la historia se ha observado que el discurso de la paz universal ha sido utilizado para someter voluntades a los intereses de ciertos grupos de poder. La pregunta siempre es bajo el liderazgo de quién se propone la centralización en la toma de decisiones. A menudo los países dominantes utilizan el discurso de la paz mundial para alinear detrás de ellos a otros países con menos poder económico y militar, especialmente cuando ven su posición de liderazgo amenazada por el surgimiento de nuevos líderes globales. El discurso de la paz mundial y la prosperidad futura puede ser utilizado como forma de dominación. El pensamiento de Fiódorov parte de la búsqueda de la libertad absoluta, pero concluye que la libertad absoluta es imposible para el ser humano porque se encuentra limitado por la muerte. Por tanto, para alcanzar la libertad es preciso lograr la inmortalidad, y para lograr ese objetivo se revela necesario anular el egoísmo de la libertad individual, es decir, subordinar toda actividad al objetivo común, a un único gobierno universal. Este cuestionamiento de la libertad individual como egoísmo ya aparece en la obra de Dostoievski, por ejemplo en *Apuntes de invierno sobre impresiones de verano* (2017). También Herzen, en *El desarrollo de las ideas revolucionarias en Rusia* (1979), menciona al socialismo como síntoma de la crisis social en Occidente y afirma que tanto los occidentalistas como los esclavófilos pensaban que podía encontrarse en la estructura de la comuna campesina rusa la base para la solución de los problemas sociales que el liberalismo había generado o en todo caso profundizado en Occidente.

La teoría de Fiódorov tampoco puede relacionarse directamente con el proceso revolucionario que tuvo lugar en la sociedad rusa a principios del siglo XX. Fiódorov, en su texto, plantea la idea de la implementación de un gobierno central con el objetivo de coordinar todas las esferas de la actividad humana a partir del proyecto común que consiste en identificar las causas de la discordia para la transformación de todas las actividades en un sentido fraternal. Es decir, introduce la idea de un cambio en el orden social que reemplaza el individualismo por una visión del mundo colectivista; en este

sentido, el pensamiento de Fiódorov anticipa la perspectiva del proyecto soviético. Sin embargo, Fiódorov afirma claramente que el liberalismo y el socialismo son los dos partidos políticos que luchan por el poder en las ciudades, ignorando al campo. Por otro lado, Fiódorov opone los conceptos de transferencia y traducción como dos formas diferentes en las que se puede entender el proceso de transformación del orden social. La transferencia es la eliminación de lo viejo por lo nuevo, la sustitución de la nueva generación por la generación joven y la destrucción de los modelos anteriores por los siguientes. Esta manera de derribar lo viejo y construir sobre las ruinas es la forma inconsciente, el modo irracional en que, por fuerza de las circunstancias y la necesidad, se producen los cambios históricos a pesar de la resistencia a permanecer y mediante la lucha de lo nuevo por imponerse.

La destrucción de lo viejo y la transferencia del poder es consecuencia de la lucha social. Fiódorov propone el modelo alternativo de la traducción, que consiste en producir transformaciones conscientemente a través del trabajo de los jóvenes bajo la guía de las personas mayores, con el objetivo de que nada se pierda sino que todo se reconstruya. No se trata de destruir sino de recuperar todo lo que fue destruido desde el principio de los tiempos por la discordia, reconstruir todo lo que fue afectado por la muerte y la destrucción; es un proyecto de conservación de lo vivo y resurrección y reconstrucción de todo lo que fue destruido. En este sentido se trata de un proyecto de carácter más conservador que revolucionario, conservación de lo que existe y regeneración de lo que está muerto o ha sido destruido. Sin embargo, la propuesta de Fiódorov sin duda implica un plan de transformación del orden social, que cambie las condiciones de discordia en condiciones de hermandad. Pero se trata principalmente de una transformación de orden moral; en este sentido se podría afirmar que Fiódorov intenta armonizar las tendencias racionalistas de la Ilustración, de las cuales se deriva el socialismo y el positivismo, con la tradición ortodoxa en un proyecto de dimensiones religiosas, pero que incluye el desarrollo de la ciencia y la transformación de la estructura social desde un punto de vista

colectivista y en contra del liberalismo, el individualismo y la secularización de las prácticas sociales.

Por otro lado, la antología de Groys incluye el texto “La doctrina de los padres y el anarcobioc cosmismo” (Groys comp. 2021) de Alexandr Svyatogor. En este texto, el autor difiere del pensamiento de Fiódorov. Según Svyatogor, el bioc cosmismo no surge de la teoría de Fiódorov sino que se ha desarrollado como crítica del anarquismo. Svyatogor afirma que el bioc cosmismo se diferencia de la teoría de Fiódorov en que el autor plantea la idea de la reconstrucción de lo destruido y la resurrección de los muertos, y en ese sentido, su doctrina es conservadora y puede considerarse como un último intento por salvar al zarismo y la ortodoxia de la revolución, mientras que el bioc cosmismo se basa en la idea de la creación de un nuevo orden. Según Svyatogor, Fiódorov, basándose en el cristianismo platónico, parte de la concepción de dos mundos: un mundo perfecto de Dios y un mundo imperfecto de los seres humanos en el que ha penetrado la muerte a causa de la caída. Svyatogor sostiene que sólo hay un mundo real y material en el que vivimos los humanos, y no podemos esperar la resurrección de los muertos sino que debemos centrarnos en la creación del reino de la libertad mediante la conquista de la inmortalidad por medios científicos, tecnológicos y materiales, que ya están al alcance de los seres humanos. Según Svyatogor, el proyecto anarquista de liberar al individuo de la opresión no se puede lograr si no se logra la inmortalidad, porque la muerte es lo que limita la existencia humana. Por ello, todos los seres humanos debemos unirnos en un proyecto universal y único para lograr ese objetivo.

En este sentido, el planteo de Svyatogor tiene bastantes similitudes con el de Fiódorov. Svyatogor sostiene que el proyecto universal de alcanzar la inmortalidad elimina la divergencia de intereses individuales, porque es un proyecto único para todos, pero cuyo objetivo es el aumento del potencial individual. Así, el proyecto universal único no somete la individualidad sino que la aumenta, y de esta manera, se anula la contradicción entre lo colectivo y lo individual. Svyatogor plantea que en el Estado burgués existe una oposición entre el

individuo y el Estado, porque el individuo es considerado desde el punto de vista de su finitud, a partir de su limitación marcada por su condición mortal. Por el contrario, el biocosmismo entiende al individuo desde el punto de vista de su capacidad creativa, que es un poder ilimitado. Svyatogor afirma que el error del anarquismo fue su oposición al Estado como unificación de voluntades, por considerarlo una forma de opresión. Sin embargo, esto llevó al anarquismo en su formulación original a la aporía de la impracticabilidad de la teoría. Según Svyatogor, para alcanzar el objetivo común de la inmortalidad es necesaria una unificación de las voluntades individuales, a la que llama dictadura. De esta manera, la dictadura se convierte en un medio para alcanzar la libertad absoluta, es decir, llegar al anarquismo.

Svyatogor, en este sentido, diferencia al Estado soviético del Estado burgués, y admite al Estado soviético como un medio hacia el anarquismo, debido al trabajo de eliminación de la tradición realizado por el Estado soviético. Precisamente, Svyatogor afirma que para crear el nuevo mundo de la inmortalidad es necesario destruir el viejo mundo; en este sentido se opone a la postura de Fiódorov, que plantea la idea de una transformación de las relaciones sociales sin destrucción de las anteriores, partiendo del reconocimiento del origen común de los seres humanos. Por el contrario, Svyatogor propone que las relaciones sociales deben transformarse, pero no en el sentido de la hermandad, porque la hermandad es un vínculo natural y dado, sino que deben reconstruirse en el sentido de camaradería, lo que implica una unidad voluntaria, no dada desde el origen, sino construida con el objetivo de la lucha para lograr la transformación del mundo, que implica la destrucción de la tradición y el establecimiento de una dictadura que unifique los esfuerzos para alcanzar la inmortalidad. De este modo, los seres humanos podrían alcanzar la libertad absoluta, se anularían las clases sociales y se lograría definitivamente la igualdad. En este sentido, es necesario tener en cuenta la presión del contexto soviético sobre la teoría de Svyatogor, quien escribió en una época diferente a la de Fiódorov. Así como Svyatogor acusa a Fiódorov de intentar asimilar teorías

revolucionarias a la ortodoxia para salvar al zarismo, se puede acusar a Svyatogor de adaptar el pensamiento anarquista al poder soviético para hacer admisible su teoría dentro del contexto político en el que escribe.

Con respecto a Valerián Muraviov, la antología de Groys incluye el texto "Una matemática universal productiva" (Groys comp. 2021). En este texto, Muraviov no contrapone su punto de vista al de Fiódorov, como es el caso de Svyatogor; por el contrario, su reflexión se basa en el trabajo de Fiódorov y propone que el origen genético común de los seres humanos es la base sobre la cual se debe establecer el proyecto común. Muraviov comparte con Svyatogor la idea de que se debe llevar a cabo una lucha por la transformación del viejo orden en un nuevo orden, pero con el objetivo de llegar a un momento en el que las discordias entre los seres humanos sean desterradas, un momento en el que las guerras sean eliminadas y se transformen las instituciones humanas. Por ejemplo, propone que el servicio militar obligatorio se transforme en un servicio militar universal de trabajo contra la muerte, el tiempo, la pobreza y la enfermedad, que son los verdaderos enemigos del ser humano. Según Muraviov, la lucha histórica de pueblos contra pueblos es la forma en que el cambio y el progreso histórico se ha realizado de manera irracional, inconsciente y torpe; sin embargo, el ser humano mediante la razón tiene la capacidad de producir un progreso consciente y racional, partiendo del concepto de la hermandad genética de las especies, y lograr, a través de un esfuerzo coordinado y sostenido, superar las limitaciones del ser humano para alcanzar la libertad. Estas limitaciones están dadas por la naturaleza. Muraviov afirma que la naturaleza es una fuerza irracional que somete al ser humano a sus leyes y le impide ser libre. Sin embargo, la razón es un poder creativo ilimitado que, junto con la voluntad, permitirá al ser humano dominar la naturaleza y crear una segunda naturaleza adaptada a sus necesidades, que es la cultura.² Muraviov afirma que la transformación de las leyes

² Una forma similar de entender la relación del hombre con la naturaleza la encontramos por ejemplo en la obra con fines didácticos *Misterio bufo* (1958) de Maiakovski, donde las máquinas y los seres humanos se unen en contra de la naturaleza para someterla definitivamente a sus necesidades.

de la naturaleza en leyes prescritas por la razón es el objetivo de la actividad creativa relacionada con la cultura. Y en este sentido cita una frase de Herzen que afirma que la naturaleza debe transformarse en historia, por lo que Muraviov establece una continuidad ideológica de su teoría respecto del pensamiento occidentalista del siglo XIX en Rusia. Esto se debe a que Muraviov afirma la necesidad de transformación del viejo al nuevo mundo a través de la voluntad y el trabajo humanos.

Así como es necesario unificar el esfuerzo del trabajo humano, Muraviov sostiene que es necesario unificar el conocimiento humano. Muraviov propone que los resultados científicos en todas las áreas del conocimiento deben reducirse al lenguaje matemático para poder relacionarlos entre sí. Por otro lado, es necesario unir los esfuerzos del arte y la ciencia, y que estas áreas se desarrollen en relación con otras esferas de la actividad humana como la economía, la sociología, la psicología. La separación del arte y la ciencia de la vida, y el hecho de que los artistas y científicos sigan sus propios intereses o los intereses de quienes los financian, ha tenido como resultado la dispersión del esfuerzo y por lo tanto la impotencia de la ciencia y el arte. Esto ha sido una limitación para el desarrollo de la ciencia y el arte y a su vez ha producido desigualdad social, una clase ociosa separada del trabajo humano y del resto de la sociedad. Sin embargo, Muraviov sostiene que la ciencia ya ha demostrado la capacidad de dominar la naturaleza. En primer lugar, habla de la teoría de conjuntos como un campo de las matemáticas que nos permitirá encontrar leyes únicas aplicables a todos los fenómenos, permitiéndonos así tener control de forma unificada tanto en el aspecto material como lo social. Por otro lado, afirma que la piedra filosofal que buscaban los alquimistas durante la Edad Media ha sido encontrada por la ciencia contemporánea, ya que ha descubierto que todos los elementos de la tabla periódica son polímeros del hidrógeno; esto ha permitido a los científicos lograr la generación de los diferentes elementos en el laboratorio mediante sucesivas transformaciones. Según Muraviov, esto permitirá a la ciencia, tarde o temprano, producir vida en un contexto artificial. Además, Muraviov afirma que la ciencia ha conseguido

regenerar determinadas sustancias como el agua haciéndola pasar por sus sucesivos estados o transformaciones, obteniendo finalmente agua de nuevo. Utilizando el ejemplo del agua, Muraviov afirma que la ciencia ha logrado una técnica de resurrección para determinadas sustancias, y lo que se puede hacer con una sustancia concreta en una proporción reducida, es cuestión de tiempo que se pueda extender a otras sustancias y se puede reproducir a mayor escala. La unificación del esfuerzo humano, las ciencias y las artes hará posible, según Muraviov, el dominio del espacio mediante el desarrollo de las comunicaciones y los medios de transporte, y el dominio del tiempo mediante la tecnología de la resurrección que ya se ha comenzado a desarrollar. Para Muraviov, a través del conocimiento matemático y científico, unificado con el esfuerzo del trabajo y el arte, el ser humano en su conjunto debe participar en el dominio y control de los seres vivos, la materia y los medios de comunicación y transporte; de esta manera gestionará para vencer a la muerte, la pobreza, la enfermedad y el tiempo. Esto implicará también el control del clima y la mejora genética de los seres humanos. De esta manera, la humanidad quedará completamente incorporada a la tarea de crear la cultura, que es la producción de una segunda naturaleza adaptada a las necesidades del ser humano. Esta segunda cultura será una cultura universal porque la lucha entre los pueblos, los enfrentamientos de clases y los intereses particulares serán superados en una futura sociedad universal donde realmente se logrará la igualdad y la libertad. La humanidad será a la vez sujeto y objeto de la transformación.

Hay en la teoría de Muraviov una fe ciega en la capacidad de la ciencia para lograr el control de la naturaleza y una confianza absoluta en la capacidad racional del ser humano de abandonar su egoísmo para involucrarse en una obra común por el bien de todos. Pero, aunque su punto de vista pueda parecer ingenuo, su obra señala, a principios del siglo XX, el horizonte de muchas políticas sociales y científicas que han determinado el desarrollo del proyecto soviético y, en general, las transformaciones del orden social y económico global desde comienzos del siglo XX hasta nuestros días. Por ejemplo, los

avances tecnológicos en el área de las comunicaciones y el transporte han modificado efectivamente nuestra percepción del espacio, los avances científicos en el campo de la genética a menudo desafían los principios morales y los derechos individuales de las personas, los métodos de análisis matemático y estadístico se han aplicado a la manipulación de la opinión públicas y los estudios de mercado, mientras la virtualización de la actividad humana produce la perpetuación en el tiempo, la coexistencia de diferentes momentos temporales y la generación de una realidad paralela y una segunda experiencia.

Resultan especialmente interesantes los textos de Konstantín Tsiolkovski “Panpsiquismo o todo siente” (Groys comp. 2021), “El futuro de la Tierra y la humanidad” (Groys comp. 2021) y “Teoremas de la vida (como complemento y aclaración del monismo)” (Groys comp. 2018), porque, a diferencia de la posición de Fiódorov, Tsiolkovski plantea la idea de la inmortalidad, pero no como algo que se logrará mediante la transformación moral y el desarrollo de la ciencia y la tecnología, sino como algo ya dado, que la humanidad no ve porque su conciencia aún es primitiva, porque los seres humanos todavía están en una etapa de desarrollo en la que el elemento animal determina fuertemente sus acciones. Tsiolkovski afirma que el conocimiento científico ya ha logrado demostrar que todo lo que existe, la materia en todas sus formas, es empático. Esto significa que reacciona y se transforma ante las condiciones del medio que lo rodea. Tsiolkovski diferencia la empatía de la sensibilidad. La sensibilidad es la capacidad de sentir lo agradable y lo desagradable y comunicarlo. En este sentido, la sensibilidad es más evidente en los organismos vivos, mientras que la empatía es más fuerte en los cadáveres y elementos inorgánicos, porque la individualidad del organismo vivo es como una barrera que limita la capacidad de asimilación y transformación de acuerdo a la influencia del entorno. Según Tsiolkovski, todas las unidades de existencia de la materia son sensibles, aunque en diferentes grados: en organismos complejos como el ser humano, la sensibilidad alcanza su grado más alto, mientras que, en el átomo, la unidad más simple de la materia, la sensibilidad es imperceptible. Sin

embargo, la empatía común a todo lo existente permite transformar la materia muerta e integrarla a la materia viva. De esta forma, la materia inorgánica se incorpora y pasa a formar parte de los organismos vivos. La muerte es sólo el momento de menor conciencia y sensibilidad de la existencia eterna de la materia. Luego, lo inorgánico participa también de lo sensible, cuando no está integrado en un organismo, permanece existente y empático, en un estado en el que la sensibilidad se reduce temporalmente casi a cero. Pero luego, al integrarse y formar parte de un organismo, la materia inorgánica vive, siente y piensa con mayor intensidad, según el grado de complejidad del organismo al que se ha integrado. Así, todas las sucesivas reencarnaciones de la materia se unen en una vida subjetiva e infinita.

Para Tsiolkovski, la individualidad de los organismos es una ilusión, ya que cada organismo está compuesto por múltiples espíritus. El autor llama espíritus a las unidades de materia que se combinan para generar organismos capaces de sentir en diferentes niveles y grados de complejidad. El espíritu mínimo es el átomo, luego las moléculas, las células, que se unen en un todo en el animal completo, y cada uno siente a su manera y por separado. Por otro lado, la individualidad del organismo es ilusoria, ya que cada organismo durante su vida renueva muchas veces todas sus células y átomos; de este modo el átomo que hoy siente y piensa en el cerebro, piensa y recuerda experiencias que no ha experimentado, porque aún no estaba integrado en ese organismo, sino que existía de forma inorgánica. Según Tsiolkovski, la sensibilidad en organismos complejos como el ser humano produce la ilusión de individualidad que es la memoria, porque la conciencia se mueve junto con el cuerpo mientras éste permanece vivo, llevando de un lugar a otro el conjunto de experiencias hasta la muerte. Con la muerte ocurre la desintegración del cuerpo en los espíritus elementales, la conciencia se apaga y luego resurge en otro organismo con el tiempo. De esta manera, la vida es inmortal y la conciencia resurge sin recuerdo de la experiencia anterior, siempre renovada y alegre, como un hilo único de pensamiento formado por la sucesión ininterrumpida de

experiencias que se proyecta infinitamente en el tiempo y el espacio. Esta es una idea que se repite en todos los autores cosmistas, el cuestionamiento, de una forma u otra, del individualismo, y la proposición de que la humanidad aún no ha tomado conciencia adecuada de su existencia como entidad colectiva debido al subdesarrollo de su capacidad racional.

En la teoría de Tsiolkovski aparece una dialéctica entre el concepto de la razón como fuerza unificadora y el concepto de naturaleza como fuerza desintegradora, y en la interacción entre estos dos momentos existe la materia infinita. Según el autor, el ser humano a través de su capacidad racional debe actuar como un solo ser para alcanzar el nivel de organización que le permita el control total de la naturaleza, la ocupación plena de la superficie de la Tierra y luego la propagación en el espacio y la colonización de otros planetas. Tsiolkovski sostiene que así como la vida ha surgido en la Tierra mediante generación espontánea, existe un número incalculable de planetas en el espacio que reúnen o han reunido las condiciones necesarias para el desarrollo de la vida. Por ello, debe haber vida en otros planetas, probablemente se hayan desarrollado seres más evolucionados que nosotros; ellos seguramente han colonizado el espacio, sustituyendo formas de vida inferiores por formas de vida superiores para evitar el sufrimiento que implica el proceso de evolución de la conciencia. Según Tsiolkovski, estos seres superiores probablemente han permitido el desarrollo de la vida por generación espontánea en la Tierra, sin interferir en el proceso evolutivo, sustituyendo formas de vida inferiores por formas de vida superiores, a pesar del coste moral de sufrimiento que ello implica, porque seguramente necesitan refrescar o revitalizar la vida mediante el desarrollo por generación espontánea.

Tsiolkovski también elabora un plan para la dominación del planeta Tierra a través de la ciencia y la tecnología, y propone varias formas de aprovechamiento de la energía solar y los recursos naturales que permitirían poblar el planeta en su totalidad. De esta manera, toda la vida en la Tierra se convertiría a la forma de los organismos más complejos existentes, los seres humanos, y así, una mayor parte de los átomos del

planeta estarían participando de la forma de vida más compleja, la mayoría de ellos pasarían a formar parte de los organismos conscientes. Esto provocaría una integración de la existencia en el planeta como un organismo consciente único, para luego expandirse al resto del cosmos. En su proyecto para la dominación de la naturaleza, Tsiolkovski propone algunas ideas muy ingeniosas sobre el uso de la energía solar, el control térmico de las viviendas, la generación de agua en ambientes desérticos, la posibilidad de cultivar hortalizas en invernaderos en el desierto y la creación de tecnología de navegación aérea y exploración aeroespacial que luego han sido desarrolladas por la ciencia durante el siglo XX y el siglo XXI. En una nota a pie de página, Tsiolkovski menciona un dispositivo de navegación aérea creado por él mismo en su trabajo como ingeniero. Sus inventos han sido utilizados como punto de partida para el desarrollo de la navegación aérea y la tecnología aeroespacial en Rusia durante el período soviético.

En el texto “Tectología de la lucha contra la vejez” (Groys comp. 2021), Alexandr Bogdánov sugiere que el individualismo obstaculiza el desarrollo de la ciencia porque impone un criterio de preservación de los límites entre los cuerpos que restringe la experimentación. En el artículo citado, Bogdánov habla de la experimentación en el campo de las transfusiones de sangre como posible método para combatir la vejez, y plantea el concepto de la sangre como medio de compatibilidad entre diferentes órganos. Por ello, según Bogdánov, debe estudiarse en profundidad la sangre como medio de compatibilidad entre diferentes cuerpos, con el objetivo de lograr la curación de las enfermedades y la prolongación de la juventud mediante el intercambio de sangre entre cuerpos jóvenes y viejos, entre cuerpos sanos y enfermos. Para Bogdánov, no sólo la sangre de los cuerpos sanos es utilizable sino también la de los cuerpos enfermos, porque contiene el sistema de defensa que el cuerpo enfermo ha desarrollado contra los problemas en el funcionamiento de los órganos y los venenos que atacan al cuerpo. Obsesionado por la experimentación en el campo de las transfusiones de sangre, Bogdánov sometió su propio cuerpo a diversos experimentos que finalmente provocaron su muerte.

Resulta especialmente interesante el texto de Bogdánov “Día de la Inmortalidad”, un relato dividido en seis capítulos cortos, en los que cuenta la historia de un científico que descubre una forma de alcanzar la inmortalidad para el ser humano. Luego narra el desarrollo de la civilización humana a partir de ese descubrimiento, su expansión y la colonización de otros planetas y el espacio. Después de mil años de vida, el científico plantea el problema de que la prolongación de la conciencia en el tiempo lo ha llevado a la experiencia de la monotonía y al conocimiento de que la circularidad, la repetición, es la ley de la naturaleza. Esta conciencia del eterno retorno lo lleva a ver al ser humano no como Dios, sino como un autómata que se repite a sí mismo, con un cuerpo eternamente vivo pero un espíritu eternamente muerto. Finalmente, el científico decide suicidarse. Lo que sorprende del relato de Bogdánov es que contradice todos los ideales de la teoría producida por el cosmismo al que adhiere: el logro de la inmortalidad aparece en el cuento como una condena más que como un objetivo deseable de alcanzar; la idea de la fraternidad universal, una vez alcanzada, representa la percepción de un sentimiento abstracto que parece mucho menos real que el afecto posesivo que determina los vínculos en la familia tradicional; la idea del carácter limitado de la razón humana, condenada a repetirse hasta el aburrimiento. Resulta difícil articular esta crítica del racionalismo y la idea de progreso en el relato ficcional de Bogdánov con el resto de los textos que integran la antología. Para comprender su significado debería ser analizada en el contexto general de su obra, en relación con su biografía y las tensiones con el poder político.

En conclusión, cabe señalar que, más allá de la dimensión ficcional o utópica de la teoría de los cosmistas, muchas de sus ideas han sido y son actualmente desarrolladas por la ciencia y la tecnología durante el siglo XX y hasta nuestros días. Por otro lado, la idea de que la humanidad debe abandonar el individualismo egoísta para optimizar los recursos y mejorar la vida en el planeta es una idea que sigue vigente con base en la experiencia y la evidencia científica. El pensamiento humano ha tomado conciencia de que sería posible

vivir de manera más justa e igualitaria si las personas fueran capaces de abandonar la lucha por el poder y desarrollaran sistemas de organización global más eficientes. Este ha sido el fundamento de la ideología socialista y el motor que impulsó los procesos revolucionarios en el campo científico y político desde la Ilustración, incluyendo el proyecto soviético. Al mismo tiempo esos discursos se han utilizado a menudo como forma de manipulación y con fines imperialistas, porque la pregunta siempre es quién lidera la coordinación universal y quién se somete a la dirección del otro. Parece que la filosofía y la ciencia, en la cumbre de su potencialidad, luego de haber identificado el problema y haber encontrado la solución, se encuentran con su propio límite, y como los ratones de la asamblea del cuento “Quién le pone el cascabel al gato”, se quedan en silencio sin respuesta, y se dispersan.

Referências bibliográficas

- BOGDÁNOV, A. *Estrella roja*. Buenos Aires: Ediciones RyR, Buenos Aires, 2017.
- DOSTOIEVSKI, F. *Apuntes de invierno sobre impresiones de verano*. Madrid: Hermida, 2017.
- GROYS, Boris comp. *Russian cosmism*. Cambridge, MA: EFlux-MIT Press, 2018.
- GROYS, Boris comp. *Cosmismo ruso. Tecnologías de la inmortalidad antes y después de la Revolución de Octubre*. Buenos Aires: Caja Negra, 2021.
- HARARI, Y. N. *Sapiens. De animales a dioses*. Buenos Aires: Debate, 2021.
- HERZEN, A. *El desarrollo de las ideas revolucionarias en Rusia*. México, Siglo XXI, 1979.
- MAIACOVSKI, V. “Misterio Bufo”. En *Obras escogidas. Tomo III. Teatro, cine, circo*. Buenos Aires: Platina, 1958.



REVISTA DE LITERATURA E CULTURA RUSSA

A vida ordinária inviabilizada: o diário de Elena Skriábina sobre o trauma do cerco de Leningrado

Ordinary life made impossible: Elena Skriabina's diary about the trauma of the siege of Leningrad

Autora: Giuliana Almeida
Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil
Edição: RUS, Vol. 15. Nº 27
Publicação: Novembro de 2024
Recebido em: 11/09/2024
Aceito em: 04/11/2024

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2024.229433>

ALMEIDA, Giuliana.
*A vida ordinária inviabilizada: o diário de Elena
Skriábina sobre o trauma do cerco de Leningrado.*
RUS, São Paulo, v. 15, n. 27, pp. 75-88, 2024



A vida ordinária inviabilizada: o diário de Elena Skriábina sobre o trauma do cerco de Leningrado

Giuliana Almeida*

Resumo: A escrita memorialista auxiliou a intelligentsia russa a forjar a sua identidade enquanto grupo. Muitas mulheres desse grupo se aventuraram pelo gênero memorialístico/autobiográfico e narraram suas vidas, sendo que várias dessas histórias transcorreram nas situações mais difíceis e desafiadoras. O presente artigo analisa um diário da autoria de Elena Skriábina intitulado *Cerco e Sobrevivência – A Odisseia de uma Leningradense*, que é sobre a experiência de ter sobrevivido ao cerco de Leningrado. A cidade (atual São Petersburgo) ficou cercada na Segunda Guerra Mundial durante 872 dias pelas tropas de Hitler, e seus moradores enfrentaram terríveis privações e dificuldades. O texto de Skriábina ao mesmo tempo em que fala sobre a impossibilidade de viver uma experiência que não esteja condicionada a um evento histórico, abre os olhos do leitor para a importância da narração e do registro das vidas transcorridas em meio ao turbilhão da História.

Abstract: Life writing helped the Russian intelligentsia to build its identity as a group. Many women from Russian intelligentsia embraced the memorialist/autobiographical genre and narrated their lives. Many of these lives faced challenging times. This article analyzes a diary written by Elena Skriabina - *Siege and Survival – The Odyssey of a Leningrader*, that describes the experience of surviving the Leningrad's Blockade. Leningrad (now, Saint Petersburg) was blocked by Hitler's troops in the Second World War during 872 days and its inhabitants suffered the most terrible difficulties and hardship. Skriabina's book talks about having the private life forged by History and opens the reader's eyes to the importance of the narration of individual lives lived through the whirlwind of History.

Palavras-chave: Intelligentsia; Diário; Segunda Guerra Mundial; Elena Skriábina
Keywords: Intelligentsia; Diary, World War II; Elena Skriabina

Escrita de si e intelligentsia

A escrita memorialística é muito popular na Rússia e foi amplamente praticada no século XX. Esse século atribulado forneceu material de sobra para as mulheres e os homens, que se sentiram motivados a narrar suas vidas, que transcorreram em meio a eventos históricos traumáticos, como a revolução de 1917, o terror stalinista ou a Segunda Guerra Mundial. É importante pontuar que, além de garantir a sensação de pertencimento, o ato de registrar a vida funciona como uma maneira de lidar com as situações difíceis e com os traumas gerados por elas. Também é uma forma de resgatar a memória daqueles que não resistiram, elaborando textualmente um passado que é, acima de tudo, coletivo. E é um incentivo para o autor/a autora olhar para o futuro, pois nesses textos de escrita de si o estilo:

é o índice da relação entre o escritor e o seu próprio passado, ao mesmo tempo em que contém o projeto, orientado para o futuro, de uma maneira específica de se revelar a outrem. Com o gesto primeiro, o da memória, voltado estrategicamente para o passado, o autor se habilita a realizar o outro, com o qual projeta a sua obra no futuro.¹

Assim, as escritas de si cumprem uma função muito importante na tradição russa/soviética, que é garantir aos leitores do futuro, por meio desses textos, o acesso ao sentimento de quem teve a vida pessoal atropelada pela História compartilhado

* Doutora e Mestre em Letras (Literatura e Cultura Russa) pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da Universidade de São Paulo (USP). Bacharel em História pela FFLCH-USP. Foi pesquisadora visitante na Universidade da Califórnia, Berkeley, Estados Unidos e na Queen Mary Universidade de Londres, Reino Unido. Foi duas vezes pesquisadora-bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). <http://lattes.cnpq.br/7863133561335998>; <https://orcid.org/0000-0003-0310-2283>; gjualmeida@yahoo.com.br

¹ BASTOS, 1996, p. 94.

por todos os membros dessa sociedade. A profusão de escritas de si produzidas por pessoas provenientes dos mais diversos estratos sociais e com os mais diferentes níveis de escolaridade revela que esse tipo de texto não é monopólio de nenhum grupo social específico. No entanto, pesquisas recentes indicam que a intelligentsia ainda é a classe que mais se aventura nesse tipo de escrita.

O termo intelligentsia surgiu por volta da segunda metade do século XIX e sua popularização deveu-se ao célebre escritor russo Ivan Turguêniev. O termo é difícil de definir, sendo que uma das suas particularidades era a origem distinta dos seus membros. Esses procediam de classes sociais diversas e apenas uma formação culta e uma postura ativista os aproximava.

Outro ponto importante era a presença das mulheres nas suas fileiras. Se no século XIX elas eram menos numerosas do que os homens, ainda que presentes, no século XX elas se tornaram protagonistas do grupo principalmente após a morte de Stálin, em 1953, quando se destacaram na luta pela desestalinização da União Soviética e saíram em defesa dos escritores e escritoras perseguidos/as pelo Estado. Assim, o compromisso com a ação política era o que forjava o laço entre os membros desse grupo.

Durante o século XIX, o principal traço da intelligentsia foi a sua oposição à autocracia russa e a todas as perversidades perpetradas por ela (servidão, censura, castigos corporais). A grande missão autoatribuída da intelligentsia era chamar a atenção para as injustiças promovidas pelo regime. No século XX essa postura combativa permaneceu e tomou a forma de uma espécie de resistência às tendências totalitárias do Estado Soviético, que se intensificaram a partir da década de 1930.

Assim, incorretamente, este termo foi utilizado como sinônimo de intelectuais, mas esta associação é imprecisa, pois não há necessariamente, como a literatura sobre o assunto indica, uma fusão entre o intelectual e o intelligent. Se no século XIX, por exemplo, o intelectual fosse apoiador do tsarismo, ele jamais seria aceito no círculo da intelligentsia, que se dedicava à leitura e à apreciação crítica de textos proibidos pelo regime.

Portanto, além do compromisso com a ação política, o que forjava o laço entre os membros desse círculo e criava a noção de pertencimento era o repertório cultural ao redor do qual esse grupo se formava. A leitura e o debate dos textos relevantes sobre a vida na Rússia eram as principais atividades da *intelligentsia* e a participação nessas atividades era o que transformava uma pessoa em um *intelligent*.

Entre os gêneros textuais apreciados pela *intelligentsia* russa destacava-se a escrita memorialística. Como afirma a pesquisadora Irina Paperno, argumenta-se que o gênero intitulado ‘memórias de contemporâneos’ – a memória focada em uma experiência compartilhada de um período histórico – teve um papel crucial na construção da identidade e comunidade da *intelligentsia* russa dos seus primórdios, nos séculos XVIII e XIX, à época soviética.²

A escrita memorialística emprestou uma autoconsciência e uma sensação de pertencimento histórico para a *intelligentsia*. Portanto, se a escrita de si é uma prática muito comum entre os russos/soviéticos no seu conjunto, ela é especialmente significativa para a *intelligentsia*, para quem tal forma de escrita é um importante instrumento cultural capaz de forjar a sua identidade enquanto grupo.

A escrita memorialística e o protagonismo das mulheres

É interessante atentar para o fato de que inúmeras mulheres da *intelligentsia* se aventuraram pelo gênero memorialístico/autobiográfico e narraram suas vidas. Muitas dessas histórias transcorreram em situações extremas e são exemplos de resistência e perseverança em meio ao caos e à destruição.

Um exemplo bastante ilustrativo pode ser levantado a partir de um evento da história russa do século XX que consistiu em uma grande tragédia nacional. Trata-se do cerco de Leningrado, que ocorreu durante a Segunda Guerra Mundial e submeteu os moradores da cidade às mais terríveis privações e dificuldades.

² PAPERNO, 2009, p. 11.

Iniciada em 1939, a Segunda Guerra Mundial mobilizou a sociedade soviética desde o momento em que foi declarada, minimizando as fraturas sociais que se tornaram inevitáveis com a Revolução e, principalmente, que se intensificaram no período do terror stalinista. Esse sentimento genuíno de comunidade e união se fortaleceu ainda mais em junho de 1941, quando os alemães atravessaram a fronteira soviética e o ministro Molotóv falou pela primeira vez em “Guerra Patriótica” (até hoje a Segunda Guerra é lembrada na Rússia como “Guerra Patriótica” e a data da capitulação das forças nazistas ante as tropas soviéticas, celebrada no dia 9 de maio, é um dos feriados mais importantes do país).

Em 16 de setembro de 1941, os alemães chegaram aos portões de Leningrado (atual São Petersburgo). De 8 de setembro de 1941 até 27 de janeiro de 1944, num total de 872 dias, os invasores isolaram a cidade de todas as fontes de comida e combustível, levando à morte aproximadamente 1,4 milhão entre moradores e pessoas que defendiam a cidade. Por volta de um terço da população de Leningrado morreu de fome ou de doenças causadas pelas difíceis condições de vida impostas pelo cerco, que foi finalmente rompido em 1944.

Este episódio (um dos muitos traumas da história da União Soviética) foi evocado em inúmeros textos de escrita de si produzidos nos mais diferentes estilos/gêneros: memórias, autobiografias, diários, notas, autoficção, etc. A bibliografia sobre as escritas de si é extensa, e incontáveis são as polêmicas em torno de cada um desses gêneros. Um incontornável ponto de partida para discuti-los é a definição proposta por Philippe Lejeune, em 1975, para a autobiografia. Nas suas palavras, trata-se de: “um relato retrospectivo escrito em prosa que uma pessoa real faz de sua vida”³. Para Lejeune, a verossimilhança desse “relato retrospectivo” se estabelece por intermédio de um pacto, firmado entre o autor e o leitor do texto autobiográfico, que assume a forma de um contrato que o primeiro oferece ao segundo através da capa da sua autobiografia assinada com o seu nome. Assim, o carimbo que confere autenticidade

3 LEJEUNE, 1975, p. 27.

ao pacto de compromisso com uma narrativa “verdadeira” é a assinatura (nome próprio) do autor da autobiografia.

Lejeune defende a tese que a categoria do autor é imprescindível para se pensar o gênero autobiográfico. O texto autobiográfico enfatiza o que ocorreu e reconstitui a história da personalidade do seu autor. O conceito de identidade desponta como fundamental e pode ser comprovado através do nome próprio – uma existência civil passível de ser constatada empiricamente. Dessa maneira, personagem, narrador e autor necessariamente se identificam no relato autobiográfico.

Essa definição de texto autobiográfico que destaca a categoria do autor se assemelha à definição do gênero “diário” proposta por outro teórico francês (também na década de 1970), que nos auxilia a analisar a escrita de si mais recorrente durante o período do cerco de Leningrado: a “diarística”. Assim, segundo Alain Girard, o que determinaria essa escrita é, em primeiro lugar, sua característica regular e fragmentária, e em segundo lugar a centralidade do autor/da autora, que observa e narra os acontecimentos à sua volta e as suas próprias impressões e sentimentos.

Estudiosos apontam que há muitos textos sobre a experiência do cerco de Leningrado escritos na forma de diário. Nas palavras Leon Goure: “os habitantes de Leningrado [leningradenses] pareciam ter uma espécie de senso histórico e, muitos deles, independentemente do estilo de vida, mantiveram diários durante esses anos penosos”.⁴ Por um lado, os leningradenses deixaram registradas as suas experiências por acreditarem no valor histórico das mesmas, e por outro lado atestaram o seu pertencimento à comunidade de habitantes da cidade cercada. Paralelamente, muitos reforçaram seus vínculos com a comunidade da intelligentsia.

É importante ressaltar que as mulheres se destacaram nessa seara memorialística, pois um número considerável das que pertenciam ao grupo da intelligentsia produziu textos de escrita de si (muitos deles na forma de diários) durante esses anos penosos. Pesquisas futuras que olhem para as mulheres

4 GOURE, 1972, p. 432.

da intelligentsia são bem-vindas e devem ser feitas para que a atuação delas seja cada vez mais conhecida. No presente, podemos levantar algumas hipóteses que possam explicar quais fatores contribuíram para a grande produtividade literária das mulheres soviéticas na época da Segunda Guerra.

Já foi mencionado neste artigo o fato de as mulheres soviéticas terem se tornado uma força de resistência importante à escalada autoritária do Stalinismo na década de 1930. Lídia Guinsburg, Lídia Tchukovskaia, Nadejda Mandelstam, Anna Akhmátova, entre muitos outros nomes que poderíamos elencar aqui, se tornaram uma espécie de farol da intelligentsia soviética na passagem da década de 1920 para a década de 1930.

O número expressivo de textos escritos por mulheres da intelligentsia no período da Segunda Guerra também pode ser explicado pelo fato de os homens terem sido mandados em grande número para lutar no front, e as cidades soviéticas terem se tornado espaços habitados predominantemente por mulheres e crianças. Como escreveu a vencedora do prêmio Nobel Svetlana Aleksievitch, “a vila da minha infância depois da guerra era feminina. Das mulheres. Não me lembro de vozes masculinas. Tanto que isso ficou comigo: quem conta a guerra são as mulheres. Choram. Cantam enquanto choram”.⁵

Assim, as mulheres foram especialmente produtivas como autoras de diários e de outros textos memorialísticos sobre a experiência do cerco de Leningrado em função do dado objetivo de terem permanecido na cidade em maior número. Muitas mulheres soviéticas foram incorporadas ao exército e lutaram na Guerra, um grande número delas se dispôs a lutar pela pátria de forma voluntária, mas ainda assim o exército era uma instituição majoritariamente masculina, portanto mais homens foram mandados para a guerra e deixaram a cidade.

Por fim, também é possível levantar uma hipótese baseada nas expectativas que as sociedades patriarcais historicamente depositam sobre o gênero feminino. Nessas sociedades, diversas instituições colaboram para forjar uma forma de ser e

⁵ ALEKISIÉVITCH, 2016, p. 10.

estar no mundo lícita e desejável para as mulheres, que historicamente ocupam o papel de cuidadoras dos homens e das crianças. Esse hábito de zelar pelos outros contribuiu para que muitas mulheres soviéticas e leningradenses produzissem textos voltados para a preservação da memória de maridos e filhos que partiram ou pereceram durante os trágicos anos da guerra. Por conseguinte, mais do que falar de si próprias, muitas mulheres se aventuraram na escrita “diarística” (ou memorialística de forma geral) motivadas por um sentimento de generosidade e cuidado com o outro.

Elena Skriábina

Nesse ponto da nossa reflexão nos deteremos com mais cuidado em um texto “diarístico” de autoria da leningradense Elena Skriábina.

Elena Skriábina nasceu em 1906, em Novgorod, e morreu em 1996, nos EUA. Ela cursava pós-graduação em Francês na Universidade de Leningrado, estava casada e já era mãe de dois filhos quando começou o cerco de Leningrado. Em dois livros - *Cerco e Sobrevivência* e *Depois de Leningrado* – escreveu sobre as dificuldades que enfrentou durante a época do cerco e da Segunda Guerra. Conseguiu exílio nos EUA, onde se tornou professora emérita de russo na Universidade de Iowa e trabalhou até o final da sua vida.

O texto de Skriábina foi escrito na forma de diário, e todo parágrafo é antecedido por uma data (o dia e o mês em que aquela entrada foi escrita). Assim, em *Cerco e Sobrevivência* nos deparamos com entradas regulares nas quais a autora descreve os acontecimentos do dia-a-dia vivenciados por ela. No diário, as emoções da protagonista são mais cruas e mais detectáveis por causa da urgência e do imediatismo da escrita. Além disso, o hábito que está por trás dessa prática nos parece refletir a necessidade da busca de uma regularidade na rotina diante de uma realidade marcada pelo signo da destruição e do caos. É como se, em meio a tanta imprevisibilidade, a autora buscasse ao menos um momento de previsibilidade

na sua (anti)rotina: o momento em que ela se sentava em sua casa e escrevia alguns parágrafos/linhas no seu caderno.

A ideia da impossibilidade de viver uma vida que não esteja condicionada a um evento histórico aparece em *Cercos e Sobrevivência – A Odisseia de uma Leningradense* já no título. Isso porque nele nos deparamos com a palavra *leningradense*, e o peso atribuído ao fato de ela ser uma leningradense e de compartilhar com os outros conterrâneos a experiência comum do cerco é algo central para a formulação da identidade da autora, que no caso dessa obra lança mão do procedimento de escrita em primeira pessoa e da estipulação da correspondência entre autor, narrador e personagem.

A ideia de ser leningradense engendra um senso de pertencimento a uma comunidade de pessoas que executava uma função histórica. Essa ideia aparece com muita força no texto de Elena Skriábina em passagens como essa: 30 de junho – Hoje, quando passei pelo mercado, mais uma vez encontrei Bolkhovskoi. Em Leningrado, nós não éramos conhecidos próximos, mas no presente nós nos cumprimentamos como velhos amigos. Tudo o que sofremos de alguma forma aproximou os habitantes de Leningrado de uma maneira especial. Por isso a palavra leningradense tem um significado especial para nós.⁶

O que a passagem citada e o próprio título da obra sugerem é que o trauma histórico ocasionado pelo cerco acabou fornecendo um novo senso de identidade a esse grupo que antes da experiência apenas habitava a mesma cidade, mas que depois da experiência reforçou seu senso de comunidade e passou a assumir com orgulho o título de “leningradense”.

Para além da ideia de leningradense há outros temas recorrentes no texto de Skriábina, como a questão da fome. A obsessão por comida aparece não só em *Cercos e Sobrevivência*, mas também em muitos diários e em outros tipos de textos memorialísticos escritos pelos habitantes de Leningrado. A fome intermitente, as longas filas para a troca de cupons por quantidades irrisórias de alimento às quais as pessoas tinham

6 SKRIÁBINA, 1972, p. 124.

direito, o mal-estar constante e o risco de morte iminente contribuíram para que os habitantes de Leningrado organizassem as suas rotinas em torno de um só motivo de interesse: a comida. No texto de Skriábina encontramos passagens como a seguinte: “5 de setembro – nós voltamos às épocas pré-históricas: a vida se reduziu a apenas uma coisa – a caça por comida”.⁷ Em outra passagem de seu diário encontramos a reflexão: 3 de outubro – a porção diária de pão é de 125 gramas para os trabalhadores intelectuais e seus dependentes, e 250 gramas para os trabalhadores braçais. Nossa porção (125g) é pequena até mesmo para fazer um sanduíche. Agora nós começamos a dividir o pão entre todos os habitantes da casa – todo mundo quer comer o seu pedaço da maneira que bem entender. Por exemplo, minha mãe tenta dividir o seu em três pedaços, já eu como o meu pedaço de uma só vez depois do meu café matinal. Fazendo desse jeito eu ao menos tenho força no começo do dia para resistir em pé em filas, ou para conseguir coisas barganhando com os outros. Entretanto, na segunda metade do dia eu perco todas as minhas forças: tudo o que eu consigo fazer é ficar deitada.⁸

Há ainda passagens muito impactantes nas quais a autora chama a atenção para a desumanização geral dos habitantes da cidade: “8 de outubro – as pessoas praticamente se transformaram em animais diante dos nossos olhos”,⁹ e “8 de outubro – quase todo mundo mudou em função da fome, do cerco e dessa situação desesperadora. O meu marido me surpreende. Ele se mantém a uma grande distância de todos aqueles que perderam a solidariedade e a humanidade”.¹⁰

Outro ponto que é central no texto de Skriábina é o fato de o cerco inviabilizar qualquer tipo de vida ordinária, a ponto de reduzir todas as vidas que se passam dentro dele a um destino único, comum e inescapável. Essa constatação se desdobra quase em uma apatia da parte das mulheres e homens que,

7 SKRIÁBINA, 1972, p. 24.

8 SKRIÁBINA, 1972, p. 26.

9 SKRIÁBINA, 1972, p. 31.

10 SKRIÁBINA, 1972, p. 32.

inseridos naquela realidade, não enxergavam saídas possíveis – “28 de dezembro – todo mundo está apático, fraco, exausto ao ponto da total indiferença em relação a qualquer coisa que possa acontecer”.¹¹

Assim, Skriábina nos comove com passagens como a que se refere aos habitantes da cidade como “mortos-vivos” e à morte como o único destino que se desenhava no horizonte das pessoas que haviam permanecido em Leningrado: 5 de novembro – a morte reina na cidade. As pessoas morrem e morrem (...). As pessoas estão tão fracas por causa da fome que elas estão completamente indiferentes à morte. Elas morrem como se estivessem adormecendo. Esses mortos-vivos que ainda estão por aí nem mesmo prestam atenção a elas. A morte se tornou um fenômeno observável em cada esquina. As pessoas estão acostumadas a ela. Elas estão apáticas, sabendo que esse destino espera a todos, se não hoje, amanhã.¹²

Ainda sobre a primazia da morte escreve Skriábina: “26 de novembro – Você observa a morte tão próxima todos os dias que você para de reagir a ela. O sentimento de pena se esvaneceu. Ninguém se importa. A pior coisa é a dura constatação de que dificilmente escaparemos desse destino comum”.¹³

A morte é a imagem que desponta o tempo todo no texto porque é ela que melhor sintetiza a sensação de vazio, ausência de sentido e absurdo que o cotidiano do cerco impõe às suas vítimas: “12 de fevereiro – eu fiquei o dia todo em um estado de total confusão. Acreditei em vão que romper o cerco seria o suficiente. Então a vida seria mais fácil. Eu cheguei à conclusão de que é a mesma coisa em todo lugar – fome, destruição, doença e morte. Não sobrou nada”.¹⁴ Mas, se quase não sobrou nada, por outro lado a necessidade de narrar persistiu, e a autora/narradora/personagem engendrou uma luta pela sobrevivência que se manteve mesmo diante de tanto ceticismo.

11 SKRIÁBINA, 1972, p. 49.

12 SKRIÁBINA, 1972, p. 39.

13 SKRIÁBINA, 1972, p. 41.

14 SKRIÁBINA, 1972, pp.71, 72.

Skriábina era uma mulher casada, mãe de dois filhos, que completava seus estudos de pós-graduação em francês na Universidade de Leningrado na época do início do cerco. A primeira parte do seu diário retrata a apreensão dos dias que antecederam ao cerco. Mas mesmo com a ameaça pairando sobre a sua cabeça e a de seus familiares, em um primeiro momento ela optou por permanecer na cidade, sem se dar conta de que com essa decisão estava se precipitando para dentro de uma “ratoeira”. A imagem da “ratoeira” é utilizada por ela mais de uma vez no texto, e é recuperada mesmo quando ela, por fim, decide deixar a cidade rumo ao Cáucaso e a fuga se torna igualmente difícil e trágica. A ideia de que tudo era igual por toda parte, já que a fome e a destruição se abateram por uma grande porção do território da União Soviética, gerou nela um sentimento de pena “por nós e por todos os outros presos na ratoeira”.¹⁵

Esse livro tem uma continuação, um segundo diário, que trata da vida no Cáucaso, onde em 1942 ela foi capturada pelos alemães e passou por novas provações. Na década de 1950, ela emigrou para os Estados Unidos, onde se tornou professora universitária, publicou seus livros e permaneceu até a data da sua morte.

O “EU” forjado pela História

O que chama a atenção no texto de Elena Skriábina é a sensação de total engolfamento em um evento Histórico que engendra a totalidade da vida. Assim, no diário de Skriábina nos deparamos com um eu limitado e acossado pela História, com o esvaziamento do indivíduo e com a valorização da experiência comum compartilhada pelo grupo humano que habitou um determinado lugar num determinado período e foi submetido às vicissitudes da História. Assim, a experiência do cerco inviabilizou qualquer tipo de vida ordinária, ou mesmo de vontade própria, e a submissão a um evento histórico de grandes proporções levou ao aniquilamento do eu e ao desaparecimento do indivíduo.

15 SKRIÁBINA, 1972, p. 50.

O texto analisado no presente artigo expressa a sensação de viver à mercê de acontecimentos históricos incontornáveis. Assim, é interessante notar o quanto a escrita “diarística” de Elena Skriábina se contrapõe a uma das definições de “Diário” que foi proposta pelos teóricos precursores do gênero. O já citado autor francês Alain Girard escreveu: “a ênfase é posta pelo autor sobre sua própria pessoa. Mesmo se ele evoca eventos exteriores, mesmo se ele se anima a propósito do encontro de uma outra pessoa, ou de uma conversa, ou de toda a circunstância que põe em evidência o outro, não é o evento, nem o outro, neles mesmos, quem interessa ao redator, mas somente a sua ressonância, ou, ainda, sua refração em sua consciência. Nem os outros, nem a sociedade, nem o mundo têm para ele existência própria. O objeto não tem realidade enquanto tal. Não é mais do que uma ocasião que desperta o sujeito para a vida. Dito de outra forma, a interioridade é ali dominante”.¹⁶

No caso de *Cerco e Sobrevivência*, como pudemos constatar por meio dos exemplos levantados, a ênfase que há no texto aponta para uma direção oposta à que o teórico francês preconizou para a escrita “diarística”. A escrita de Skriábina não se preocupa em enfatizar aquilo que é essencialmente individual, ao contrário, destaca aquilo que é comum, coletivo, um passado trágico que pertence a todos. Assim, antes de se tratar de um eu ou de uma interioridade que se pretende excepcional, este eu “forjado” pela sua época que emerge de um texto como *Cerco e Sobrevivência* perde até mesmo a clareza sobre si próprio e transcende seus domínios rumo à coletividade.

A guisa de conclusão, podemos sugerir que as mulheres soviéticas como Elena Skriábina nos ensinam que narrar é tanto uma maneira de atravessar tempos difíceis, quanto um recurso para recuperar os contornos de um “eu” que contém na sua individualidade a essência do agrupamento humano do qual esse “eu” faz parte. Se para as vítimas das tragédias da História Soviética impera um sentimento de impotência, de exasperação e de impossibilidade de viver uma vida ordinária diante da força centrípeta do momento histórico, por outro

16 GIRARD, 1963, p.4.

lado, registrar a vida que resiste e urge mesmo em meio à barbárie é uma forma de quebrar o ciclo de violências e restituir à coletividade a sua humanidade.

Referências bibliográficas

ALEKSIÉVITCH, Svetlana. *A guerra não tem rosto de mulher*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

BASTOS, Hermenegildo José de Menezes. *Memórias do Cárcere, Literatura e Testemunho*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 1996. Tese de Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada [acesso 2024-08- 23].

GIRARD, Alain. *Le journal intime*. Paris: P.U.F, 1963.

GOURE, Leon. "Review: Siege and Survival, the Odyssey of a Leningrader by Elena Skjarbina", in *Slavic Review*, Vol 31, Nº2 (Jun. 1972).

LEJEUNE, Philippe. *Le Pacte Autobiographique*. Paris: Seuil, 1975.

PAPERNO, Irina. *Stories of the Soviet Experience. Memoirs, Diaries, Dreams*. Ithaca and London: Cornell University Press, 2009.

SKRJABINA, Elena. *Siege and Survival. The Odyssey of a Leningrader*. Illinois: Souther Illinois University Press, 1971.



REVISTA DE LITERATURA E CULTURA RUSSA

**La poétique autobiographique
chez Boris Pasternak dans
*Sauf-conduit et Hommes et
positions***

***Autobiographical Poetics in
Boris Pasternak's "Certificate
of Protection" and "People and
Positions"***

Autora: Svetlana Garziano
Université Jean Moulin Lyon 3, Lyon, França
Edição: RUS, Vol. 15. Nº 27
Publicação: Novembro de 2024
Recebido em: 30/08/2024
Aceito em: 29/09/2024

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2288794>

GARZIANO, Svetlana.
*La poétique autobiographique chez Boris Pasternak
dans Sauf-conduit et Hommes et positions.*
RUS, São Paulo, v. 15, n. 27, pp. 90-104, 2024



La poétique autobiographique chez Boris Pasternak dans *Sauf-conduit* et *Hommes et positions*

Svetlana Garziano*

Résumé: L'article examine les questions de poétique sur l'exemple des textes autobiographiques de Boris Pasternak (1890-1960), grand poète russe du XXe siècle, auteur du célèbre roman *Le Docteur Jivago* (1957). *Sauf-conduit* [Охранная грамота, 1931] et *Hommes et positions* [Люди и положения, 1967] sont analysés à travers une étude thématique (thèmes structurants de l'autobiographie, art et réalité) et stylistique (métaphore et métonymie).

Abstract: The paper examines the questions of poetics on the example of the autobiographical texts of Boris Pasternak (1890-1960), a great Russian poet of the 20th century, author of the famous novel "Doctor Zhivago" (1957). "Certificate of Protection" ["Охранная грамота", 1931] and "People and Positions" ["Люди и положения", 1967] are analyzed through a thematic (structuring themes of autobiography, art and reality) and stylistic study (metaphor and metonymy).

Mots-clés: Boris Pasternak; Autobiographie; *Sauf-conduit*; *Hommes et positions*; Vladimir Maïakovski

Keywords: Boris Pasternak; Autobiography; Certificate of protection; People and positions; Vladimir Mayakovsky

* Maître de conférences en langue et littérature russes à l'Université Jean Moulin Lyon 3, membre de l'UR MARGE. Responsable de la collection « l'Âge d'argent et l'émigration russe » (Lyon). Elle a soutenu sa thèse en 2009 et en a publié la version remaniée en 2012 sous le titre de *La poétique autobiographique de Vladimir Nabokov dans le contexte de la culture russe et occidentale* (éditions universitaires de l'Université Jean Moulin Lyon 3, CESAL). Organisa- trice de nombreux colloques et séminaires sur la littérature et la culture de la première moitié du XXe siècle. Auteur d'une quaran- taine d'articles, elle se spécialise principalement sur la littérature de l'émigration ainsi que sur l'écriture autobiographique dans la littérature russe. <https://orcid.org/0000-0002-8617-4663>; svetlana.garziano@univ-lyon3.fr

Le projet autobiographique de Boris Pasternak, poète emblématique du XXe siècle, est présenté par l'autobiographie *Sauf-conduit* [Охранная грамота, 1931] et l'essai autobiogra- phique *Hommes et positions* [Люди и положения, 1967], ain- si que par ses récits fictionnels à éléments autobiographiques des années vingt (par exemple, *L'enfance de Luvers* [Детство Люверс, 1925]).

L'ouvrage de *Sauf-conduit* représente non seulement l'itinéraire biographique et poétique de Pasternak, mais aussi les milieux littéraire et artistique à l'époque charnière 1920-1930 de l'histoire de son pays et de sa vie. Ce livre commencé à la mort de Rilke (31 décembre 1926), à la suite du remords de ne pas avoir pu entrer en rapports avec ce dernier, est le fruit du besoin éprouvé par Pasternak de revenir en arrière sur sa vie de poète. La première partie du texte est terminée en janvier 1929 et publiée dans le numéro huit de la *Zvezda*, à Leningrad en août 1929. Les deuxième et troisième parties paraissent entre avril et juin 1931 dans la revue *Krasnaja nov'* (dans les nu- méros 4, 5-6). La première publication séparée du livre datera de 1931.

Tout d'abord, il convient de noter que le titre russe Охранная грамота veut dire document de protection pour les œuvres d'art dans un univers où l'art est menacé, tandis que la tra- duction *Sauf-conduit* (qui veut dire charte de protection) n'est

pas d'ailleurs tout à fait exacte, car ce terme est applicable à une personne et non pas à un objet. Dans l'article « À propos d'une interprétation à *Sauf-conduit* » [«Об одном ключе к Охранной грамоте»], Michel Aucouturier, spécialiste de renom de B. Pasternak en France, précise que le titre de *Sauf conduit* désigne non pas le contenu de l'autobiographie, mais sa fonction et son objectif : le titre est métaphorique, car il protège l'autobiographie contre une menace venant du monde extérieur,¹ exprimant l'opposition entre l'art toujours libre et un ordre politique qui menace sa liberté.²

Le deuxième texte autobiographique de Boris Pasternak, *Hommes et positions*, fut écrit en mai-juin 1956 au moment où le poète-écrivain acheva *Le Docteur Jivago*. Comme le montre une variante du titre proposé par Pasternak – « En guise de préface » [«Вместо предисловия»], ce texte aurait dû précéder la nouvelle anthologie de sa poésie, mais cette édition fut finalement abandonnée à cause du scandale provoqué par la publication du *Docteur Jivago* à l'étranger, d'abord en Italie, puis en France en traduction française. Finalement, l'essai autobiographique est publié dans le *Novyj mir* en 1967. Au début de cet essai, Pasternak invite son lecteur à comparer ses deux textes autobiographiques. En tête d'*Hommes et positions* il écrit : « В «Охранной грамоте», опыте автобиографии, написанном в двадцатых годах, я разобрал обстоятельства жизни, меня сложившие. К сожалению, книга испорчена ненужною манерностью, общим грехом тех лет »³ (« Dans l'essai autobiographique *Sauf-conduit*, que j'ai écrit dans les années 20, j'ai analysé les circonstances qui ont fait de moi ce que je suis. Malheureusement le livre est gâché par une affectation inutile, péché courant à cette époque-là »).⁴ Nous

1 AUCOUTURIER, Michel. « Ob odnom ključe k Oxrannoj gramote ». In : *Boris Pasternak. 1890-1960, Colloque de Cerisy-la-salle*. Paris : Institut d'études slaves, 1979, p. 337.

2 AUCOUTURIER, Michel. « Introduction ». In : PASTERNAK, Boris. *Œuvres*. Paris : Gallimard, 1990, p. xxv.

3 PASTERNAK, Boris. *Ljudi i položnja*. In : *Sobranie sočinenij v 5 tomah*, Moskva: Xudožestvennaja literatura, 1991, t. 4, p. 296.

4 PASTERNAK, Boris. « Hommes et positions ». In : *Œuvres, op. cit.*, p. 641. Traduit du russe par Jacqueline de Proyart.

pouvons observer l'extraordinaire lucidité dont Pasternak fait preuve dans ce passage : il voit sa vie littéraire passée sous un autre angle. La considérant avec rigueur dans une autre perspective, il en récuse le style imagé. Ce texte peut être considéré comme une condamnation stylistique des productions littéraires antérieures.

Nous pouvons constater que les deux textes autobiographiques pasternakiens sont complémentaires. Notamment, la représentation des personnes mentionnées trop rapidement dans *Sauf-conduit* est beaucoup plus développée dans *Hommes et positions*, tels que Lev Tolstoï, R. Rilke, A. Blok, M. Cvetaeva, Jašvili et Tician Tabidze, deux poètes géorgiens morts en 1936-1937. C'est ainsi que Pasternak effectue une mise à jour et un équilibrage de *Sauf-conduit* dans *Hommes et positions*, en dénonçant au passage l'instrumentalisation de l'art de l'avant-garde au service de l'idéologie. Notons que le rejet du poète Vladimir Majakovskij est d'ailleurs déjà présent dans *Sauf-conduit*, nous reviendrons sur ce point plus tard au fil de notre exposé.

Hommes et positions est un texte relativement documentaire par rapport à *Sauf-conduit* : il n'en a la profondeur ni poétique ni philosophique, mais a une fonction pratique : servir de préface à une œuvre poétique. Dans *Sauf-conduit*, l'artiste montre la transmutation de l'expérience vécue en message philosophique, avec les moyens propres à une œuvre autobiographique, tandis que dans *Le Docteur Jivago* il fait la même chose avec les moyens de la fiction.

Dans *Sauf-conduit*, l'autobiographe suit les étapes de vie suivantes : 1) la musique (Aleksandr Skrjabin), 2) la philosophie (Hermann Cohen), 3) la poésie (Vl. Majakovskij). Dans *Hommes et positions*, ces trois étapes sont en fait réduites à deux : 1) la musique (A. Skrjabin) et 2) la poésie (A. Blok, Rainer Rilke). Remarquons à propos que dans son autobiographie *Autres rivages* Vladimir Nabokov aussi arrive vers la poésie en quelque sorte par le biais des arts graphiques et des sciences naturelles (l'entomologie).⁵

5 NABOKOV, Vladimir. *Autres rivages*. Paris : Gallimard, 1961.

En comparant les deux autobiographies de Pasternak, Michel Aucouturier discerne les traits principaux qui sont propres à *Sauf-conduit* : la « poéticité » (ou la « valeur art ») de sa structure discursive, le déplacement du sujet autobiographique traditionnel et son caractère profondément philosophique.⁶ Le protagoniste de *Sauf-conduit* n'est pas l'autobiographe lui-même, mais un autre personnage, le poète Rilke qui a beaucoup influencé la poétique de Pasternak. Dans cette œuvre, l'auteur décrit les moments de sa « seconde naissance », moments clés qui changent sa vie spirituelle. La structure de l'autobiographie se trouve donc déterminée par ce principe fluctuant : à la fin de la première partie, on est en présence de la rupture avec la musique et de la découverte du « je » créateur ; la fin de la deuxième partie dresse la séparation avec une jeune fille aimée qui entraîne l'abandon de la philosophie et les débuts poétiques.⁷

Selon Michel Aucouturier, Boris Pasternak choisit des modèles différents et au premier abord peu accessibles, car, poussé par la force vitale et créatrice, il éprouve un besoin constant de renouvellement et de dépassement, le « besoin d'éprouver l'authenticité de sa vocation ».⁸ « Si l'influence du milieu familial dans la formation de la personnalité artistique de Pasternak est indéniable, le choix d'un modèle en dehors de sa famille n'est pas moins significatif : il correspond sans doute à ce besoin de renouvellement total et de dépassement de soi qui sera pour lui la marque de la vocation ».⁹ De cette visée poétique et de l'unicité sémantique des expériences vécues découle la construction du récit : trois récits distincts qui sont, chacun, une véritable nouvelle. Ces trois nouvelles indépendantes sont centrées sur plusieurs événements et sur un personnage principal.

Dans la première nouvelle, le personnage central est Aleksandr Skrjabin, l'idole d'un jeune Pasternak, au moment

6 AUCOUTURIER, Michel. « Ob odnom ključe k *Oxrannoj gramote* », *op. cit.*, p. 337.

7 *Ibid.*, p. 338.

8 AUCOUTURIER, Michel. « Introduction », *op. cit.*, p. xii.

9 *Ibid.*, p. xi.

où il se passionne pour les études musicales. Nous pouvons y observer deux épisodes principaux. Dans le premier épisode, l'enfant-autobiographe âgé de treize ans entend par hasard la musique de Skrjabin et il est ébloui par ses propos. Le deuxième épisode se déroule au bout de six ans : à l'âge de dix-huit ans, l'autobiographe rend visite au célèbre compositeur, lui présente ses premières œuvres musicales (des sonates) et doute sur le choix de sa vocation, car il n'a pas l'oreille absolue.

Dans la deuxième partie, le premier épisode constitue la première rencontre avec la philosophie néo-kantienne de H. Cohen. Le deuxième épisode parle d'une jeune fille de Moscou, Irina Vysockaja – c'est un fait réellement passé dans la vie de Pasternak. Cet épisode joue le même rôle que la visite chez A. Skrjabin : l'auteur abandonne la philosophie et devient poète. L'abandon de la philosophie est pourtant présenté sous un angle très dramatique.

La troisième partie du texte autobiographique est consacrée au grand poète futuriste Vladimir Majakovskij, célèbre également par ses pièces et représentations théâtrales au début du XXe siècle, à l'époque du modernisme en Russie. Le premier épisode est donc la première rencontre, presque fortuite, avec ce poète, étoile montante du futurisme, dans un café de la bohème littéraire et artistique de l'Arbat. Le deuxième épisode décrit la réunion au chevet de Majakovskij, le 14 avril 1930 : son suicide est présenté comme l'accomplissement de son engagement dans la poésie et dans son art. Notons que la fonction de ce moment est différente par rapport aux précédents épisodes décrits : il clôt en quelque sorte l'autobiographie. La dernière partie s'avère être aussi un hommage funèbre au plus grand poète futuriste qui se suicide au moment où Pasternak travaille sur les deux premières parties de son texte autobiographique. Ce départ précipité de Vl. Majakovskij que B. Pasternak considère comme un acte de rébellion le pousse à changer de sujet dans la dernière partie de son autobiographie. Le contenu autobiographique est donc modifié par les événements survenus au moment même où l'artiste écrit ce texte, le présent faisant irruption dans la description du passé. *Sauf-conduit* se terminant sur la mort de Majakovskij, son

parcours biographique est comparé à celui de l'État soviétique, car, pour B. Pasternak, les deux ont exactement la même vision du futur.¹⁰

À la fin de *Sauf-conduit*, Pasternak donne donc une formule finale du poète Vladimir Majakovskij : son image se confond avec l'image de l'État soviétique. Pour l'autobiographe, ce poète est une incarnation de l'État utopique qui ne peut exister que dans l'imagination du poète. Le personnage de Vladimir Majakovskij est d'ailleurs très généralisé dans la narration. Le déplacement du sujet autobiographique, la description de sa propre vie par le biais de celle d'un autre poète futuriste, permet à Pasternak de transformer son autobiographie en autobiographie du Poète.¹¹ La dernière description de Vl. Majakovskij dans le texte peut être également lue comme transition allégorique de la pluralité créatrice de l'Âge d'argent à l'unicité interprétative de la littérature soviétique. Et d'ailleurs dans les autobiographies soviétiques, on observera plusieurs phénomènes suivants : le passage sous silence, l'allégorie et la langue d'Ésope, la sélection de faits, des incongruités dues au régime politique (par exemple, Andrej Belyj qui caractérise comme de vrais bolcheviques des personnes décrites dans son autobiographie). Dans les autobiographies écrites en Union soviétique, il n'est plus question de l'Âge d'argent : le thème de l'unification et de l'importance de cette époque y reste quasiment occulté.

Nous pouvons ainsi appliquer le modèle suivant à *Sauf-conduit* : aventure / succès / rupture / seconde naissance. Ce modèle suit dans ce texte trois étapes différentes (celle de la musique, celle de la philosophie et celle de la poésie), en exprimant le paradigme de la vie de l'artiste.

Métaphore et métonymie dans la poétique autobiographique

10 PASTERNAK, Boris. *Oxrannaja gramota*. In: *Sobranie sočinenij v 5 tomach*. Moskva: Xudožestvennaja literatura, 1991, t. 4, p. 239.

11 AUCOUTURIER, Michel. « Ob odnom ključe k *Oxrannoj gramote* », *op. cit.*, p. 339.

La perception nouvelle du monde et son expression métaphorique déterminent le style et la structure du livre de *Sauf-conduit*. Roman Jakobson a justement remarqué que la poétique de cet auteur est particulièrement fondée sur la métonymie. Dans la préface aux travaux de ce chercheur, Vjačeslav V. Ivanov souligne que Jakobson avait découvert sur l'exemple de *Sauf-conduit* que la poétique de Pasternak était basée sur la métonymie rapprochant des objets par le biais du mécanisme de la contiguïté. Ce phénomène serait plus large encore, car ce trait est propre à plusieurs auteurs russes de la première moitié du XX^e siècle (par exemple, Andrej Belyj).¹²

La fonction de *Sauf-conduit*, comme de la prose des années vingt de Boris Pasternak, est de faire revivre l'expérience vécue, de restituer et ressusciter la sensation du vécu réel. Le poète doit, par conséquent, faire sentir au lecteur un objet en le nommant autrement dans un langage transformé. La sensation prenant sa forme avant le concept, le poète doit donc utiliser la métaphore sans passer par le canal de l'intelligence. La pensée métaphorique est dense et synthétique – le lecteur de cette écriture métaphorique fait parler sa sensibilité avant de faire parler son intelligence et rétablit le fil des événements à travers la suite des sensations. La métaphore exprime une catégorie nouvelle à travers laquelle le poète perçoit le monde, car elle possède avant tout une fonction perceptuelle nette (orientée vers la perception, la sensation suscitée par le monde extérieur, vers la quête de la sensation pure, renouvelée) pour le poète et nomme ce qui est extérieur au langage, les aspects encore inconnus de la perception de la réalité.

Pourquoi Pasternak porte-t-il intérêt au mécanisme métonymique ? Dans l'introduction aux Œuvres de cet auteur, Michel Aucouturier explique ce phénomène par le fait que la métonymie est fondée sur l'association, sur la relation de contiguïté entre les objets et les sensations qu'ils procurent. Pour Pasternak, le lien de contiguïté est plus fort et artistiquement

12 IVANOV, V. V. « Poëtika Romana Jakobsona ». In : JAKOBSON, Roman. *Raboty po poëtike*. Moskva : Progress, 1987, p. 17.

plus pertinent que celui de la ressemblance.¹³ Par la métonymie, le « je » lyrique (et autobiographique) se dissout dans l'univers. Michel Aucouturier nomme ce phénomène le « lyrisme sans sujet » qui s'est exprimé pleinement et entièrement dans *Sauf-conduit*. Pasternak trouve une expression moderne de lyrisme dans l'expression de la subjectivité de la pensée et dans la « nécessité lyrique » qui associe ses images métaphoriques.¹⁴ Dans l'essai « La réaction de Wassermann » [«Вассерманова реакция», 1914], il distingue des métaphores par ressemblance et par contiguïté (métonymies). En caractérisant l'œuvre de Vadim Šeršenevič, il précise sa particularité, à savoir les constructions métaphoriques par ressemblance qu'il condamne avec passion. Le poète proclame l'utilisation de métaphores basées sur la contiguïté, c'est-à-dire sur la nécessité interne du langage, de la réalité et du sujet lyrique. Selon Pasternak, la création des métaphores basées sur la contiguïté relève de la nécessité de l'expression lyrique et dramatique du monde (« черта принудительности и душевного драматизма »).¹⁵

La métaphore chez Boris Pasternak est contrainte, imposée par la réalité et la nécessité lyrique. Michel Aucouturier considère la deuxième rupture dans *Sauf-conduit* comme fondamentale, car c'est le passage de la philosophie à la poésie, de la pensée au lyrisme. Pasternak réfléchit sur la nature de l'art poétique exprimée dans la métaphore.¹⁶ La colonne de lumière et le mouvement de la force sont une opposition traditionnelle dans la philosophie, par exemple chez A. Schopenhauer et H. Bergson : univers représenté et univers senti (Schopenhauer), matière et élan vital chez Bergson. Chez Pasternak, nous constatons la même distinction : la sensation ressentie est traduite par une image verbale. Selon cet auteur, la poésie exprime ce monde tel que nous le vivons. Le poète-autobiographe participe à l'élan créateur qui représente le monde perçu à l'intérieur

13 AUCOUTURIER, Michel. « Introduction », *op. cit.*, p. xviii-xix.

14 *Ibid.*, p. xiii.

15 PASTERNAK, Boris. « Vassermanova reakcija ». In: *Ob iskusstve*. Moskva: Iskusstvo, 1990, p. 125.

16 AUCOUTURIER, Michel. « Notice. *Sauf-Conduit* ». In : PASTERNAK, Boris. *Œuvres, op. cit.*, p. 1666.

comme mouvement. L'art est le symbole de la force, car il décrit la réalité déplacée par le sentiment humain, par la perception subjective de la réalité (« смещаемую чувством ») et il est la fixation dans le langage de cette réalité déplacée (« запись этого смещения »).¹⁷

Dans *Sauf-conduit*, l'autobiographe accomplit la découverte métaphorique de certains lieux (la façon dont le spectateur est intégré au spectacle à Marbourg, l'arrêt provoqué par l'établissement du spectateur à Venise). Dans la deuxième partie de *Sauf-conduit*, Pasternak parle du choc émotionnel que représente pour lui l'explication avec la jeune fille aimée qu'il n'a pas pu quitter. Après la rupture amoureuse, l'univers se présente dégagé, la réalité crée une nouvelle catégorie (« что-то неиспытанное »), le monde change (« изменившиеся вещи »). Pasternak définit ainsi la façon dont s'exprime l'expérience du monde. La force de l'émotion modifie la vision du monde chez l'autobiographe : « Меня окружили изменившиеся вещи. В существо действительности закралось что-то неиспытанное. Утро знало меня в лицо и явилось точно затем, чтобы быть при мне и меня никогда не оставить »¹⁸ (« J'étais entouré de choses transformées. Quelque chose de nouveau s'était glissé dans l'essence de la réalité. Le matin me connaissait personnellement et paraissait être venu pour être auprès de moi et ne plus jamais m'abandonner »).¹⁹ Dans *Sauf-conduit*, le langage est inventeur et instituteur de la réalité. Tous les procédés renforcent la force de la réalité perçue par le langage actif et non spéculaire. Le monde s'est transformé dans la vision de l'autobiographe : « По приезде я не узнал Марбурга. Гора выросла и втянулась, город исхудал и почернел »²⁰ (« À mon retour, je ne reconnus pas Marbourg. La colline avait grandi en s'étirant, la ville avait maigri et noirci »).²¹

17 PASTERNAK, Boris. *Oxrannaja gramota, op. cit.*, p. 187-188.

18 *Ibid.*, p. 182.

19 PASTERNAK, Boris. *Sauf-conduit*. Paris : Gallimard, L'Imaginaire, 1989, p. 67. Traduit du russe par Michel Aucouturier.

20 PASTERNAK, Boris. *Oxrannaja gramota, op. cit.*, p. 184.

21 PASTERNAK, Boris. *Sauf-conduit, op. cit.*, p. 70.

L'artiste peut seulement ressaisir la réalité sur le mode de métonymie, de la nécessité lyrique, ressaisir par le style la perception de son époque pour le lecteur futur. Pour Pasternak, la métonymie doit exprimer la réalité reflétée dans les sentiments du poète. Le détail exprimé par la métaphore est très important dans l'acte créateur. L'écrivain va choisir des détails emblématiques, hautement significatifs qui porteront le système, qui vont faire système.

Réalité et art dans la poétique autobiographique

Dans l'histoire de la littérature russe, il est considéré que l'art de Boris Pasternak est rebelle dans sa nature. Selon Michel Aucouturier, l'écrivain poursuit un triple objectif dans son œuvre autobiographique : raconter une vocation poétique, discourir sur la nature philosophique de l'art et professer sa foi artistique.²² L'organisation du matériau autobiographique dans *Sauf-conduit* est déterminée à la fois par la représentation poétique de la vie de Pasternak et par son interprétation philosophique avec ses développements sur le rôle de l'art dans la vie.²³ Michel Aucouturier détermine aussi le contenu de *Sauf-conduit* comme protection et argumentation philosophique du principe lyrique dans l'art.²⁴ Selon le chercheur, *Sauf-conduit* n'est pas une œuvre qui tente de justifier l'art de l'autobiographe aux yeux de ses contemporains, mais une œuvre qui protège l'art contre l'emprise du temps historique et essaye de lui assurer une existence durable dans l'éternité artistique.²⁵

La fusion parfaite entre l'art et la réalité les fait complices chez Pasternak. L'important pour lui est ce que son œuvre dit

22 AUCOUTURIER, Michel. « Boris Pasternak ». In : *Histoire de la littérature russe. Le XX^e-m^e siècle***. Gel et dégel*. Efim Etkind, Georges Nivat, Ilya Serman, Vittorio Strada (éds). Paris : Fayard, 1990, p. 477.

23 AUCOUTURIER, Michel. « Ob odnom ključe k *Oxrannoj gramote* », *op. cit.*, p. 340.

24 *Ibid.*, p. 342.

25 *Ibid.*, p. 347.

en dépit de lui-même, ce que son inconscient dit. Dans son autobiographie, cet auteur précise qu'il faut chercher ce que son œuvre devient dans la tête de ses disciples. L'autobiographe de génie interprète les schémas universels de l'être sur l'exemple de sa vie singulière.²⁶

Boris Pasternak dit qu'on peut décrire le parcours du héros, mais non pas du poète. Par ce trait il se rapproche de la position de Vladislav Xodasevič dans son essai « L'Auteur, le Héros et le Poète ».²⁷ Le développement du talent poétique ne peut pas être représenté dans un texte autobiographique. C'est pour cela en partie que Pasternak consacre son autobiographie à la troisième personne, à R. Rilke.

Pasternak décrit sa vie d'une manière abstraite. En affirmant que les détails, les événements singuliers de sa vie peuvent être facilement remplacés par d'autres, il diminue ainsi la valeur justement de ces détails. Ce qui compte pour Pasternak c'est la conception générale, la matrice de la vie d'autrefois, qui sert à définir la poésie. Les parties composantes de cette matrice sont secondaires par rapport à sa structure. Par le caractère aléatoire, imprévisible de détails, l'autobiographe veut reproduire le fonctionnement de son destin.²⁸

Dans la deuxième partie de son autobiographie, Pasternak s'interroge sur les rapports entre vérité et fiction.²⁹ La vérité poétique pour le poète consiste en la création d'images verbales (« образ »), en concentration du vécu dans l'écrit, car la vérité de la vie est insaisissable pour l'homme. Il souligne que l'art est mensonge (la représentation de la réalité par des associations d'images appartenant à l'ordre de la fiction), que l'art évolue dans le temps de création, dans l'éternité artistique (« к вечному развитию ») et non pas dans le temps historique. Remarquons qu'à la fin du récit « Le roitelet », Vladimir Nabokov définit l'art comme espace harmonieux et sensifié

26 PASTERNAK, Boris. *Oxrannaja gramota*, op. cit., p. 158-159.

27 XODASEVIČ, Vladislav. « Avtor, Geroj, Poët ». In: *Sobranie sočinenij v 4 tomach*. Moskva: Soglasie, 1996, t. 2.

28 *Ibid.*, p. 160.

29 *Ibid.*, p. 179.

(« гармония и смысл »³⁰ / « l'harmonie et le sens ») tandis que la vie réelle est représentée comme un vide bigarré (« Мир снова томит меня своей пестрой пустотой »³¹ / « Le monde me fait languir à nouveau par son vide bigarré »).

Dans la deuxième partie de *Sauf-conduit*, la réalité se présente sous une apparence nouvelle, dans une nouvelle catégorie. Selon Pasternak, cette nouvelle catégorie de la réalité n'est autre chose que l'art qui ne peut être nommé que par le biais de la métaphore : « Мы перестаем узнавать действительность. Она предстает в какой-то новой категории. Категория эта кажется нам ее собственным, а не нашим, состояньем. Помимо этого состоянья все на свете названо. Не названо и ново только оно. Мы пробуем его назвать. Получается искусство »³² (« Nous cessons de reconnaître la réalité. Elle se présente comme dans une nouvelle catégorie. Cette catégorie nous paraît être son état à elle, et non le nôtre. En dehors de cet état, tout est déjà nommé. Lui seul n'est pas nommé, est neuf. Nous essayons de le nommer. Il en résulte l'art »).³³ Pour l'écrivain, l'art désobjectivise la réalité perçue subjectivement par l'individu, la sépare de la perception individuelle et confère à la réalité fugitive, passagère un caractère objectif, éternel, figé dans des structures artistiques. Pour Pasternak, la réalité purifiée de l'expérience personnelle est l'art lui-même. Chez Nabokov, p.ex., les catégories de la réalité et de l'art ne se mélangent pas (comme elles le font chez Pasternak), elles demeurent toujours séparées, à part, dans des sphères différentes.

L'hommage à Vladimir Majakovskij vient pour clore la troisième partie qui devrait être initialement consacré aux débuts poétiques de Boris Pasternak lui-même. Ce poète est évoqué par ses poèmes de 1914-1920 et par sa tragédie « Vladimir Maïakovski ». Dans la troisième partie, en parlant

30 NABOKOV, Vladimir. « Korolëk ». In: *Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomach*. Sankt-Peterburg: Simpozium, 2001, t. 3, p. 639.

31 *Ibid.*, p. 639.

32 PASTERNAK, Boris. *Oxrannaja gramota*, op. cit., p. 186.

33 PASTERNAK, Boris. *Sauf-conduit*, op. cit., p. 73.

de Majakovskij, Pasternak donne une définition du lyrisme, en suivant le développement déductif : art genre littéraire œuvre littéraire concrète. Le poète lui-même devient en fait à la fois le sujet et l'objet du lyrisme.³⁴

Sauf-conduit s'avère être une autobiographie-réflexion sur la poétique du lyrisme (selon l'heureuse formule de Michel Aucouturier, cette œuvre est « moins une autobiographie qu'une réflexion sur le lyrisme »),³⁵ tandis que *Autres rivages* de Vladimir Nabokov sont, par exemple, une autobiographie-réflexion sur la création poétique dans la représentation de la vie du poète et sur son statut ontologique dans une œuvre littéraire. Boris Pasternak parle de l'art d'une manière explicite dans son autobiographie – la frontière entre réalité et art est fluide, presque inexistante. Il présente le « je » esthétisé qui décrit la perception de la réalité passée et actuelle, conservée dans la mémoire de l'artiste et transfigurée par son imagination créatrice. Dans ses textes autobiographiques, ce grand chroniqueur de la littérature russe refuse sciemment de parler de sa propre personnalité, il déplace le « je » autobiographique traditionnel vers un autre sujet, vers les figures de poètes, Rainer Rilke et Vladimir Majakovskij.

Le matériau autobiographique sert de prétexte chez Pasternak à la profession de foi, celle de son art littéraire. Pour lui, l'art littéraire est l'écriture du déplacement de la réalité. Le poète considère que les propriétés des faits vécus une fois transposées dans l'écriture deviennent les propriétés du monde de la fiction.

Références bibliographiques

AUCOUTURIER, Michel. « Boris Pasternak ». In : *Histoire de la littérature russe. Le XXème siècle***. Gel et dégel*. Efim Et-kind, Georges Nivat, Ilya Serman, Vittorio Strada (éds). Paris : Fayard, 1990.

AUCOUTURIER, Michel. « Introduction ». In : PASTERNAK,

34 PASTERNAK, Boris. *Oxrannaja gramota*, op. cit., p. 219.

35 Michel AUCOUTURIER, « Notice. *Sauf-Conduit* », op. cit., p. 1668.

- Boris. *Œuvres*. Paris : Gallimard, 1990.
- AUCOUTURIER, Michel. « Notice. *Sauf-Conduit* ». In : PASTERNAK, Boris. *Œuvres*. Paris : Gallimard, 1990.
- AUCOUTURIER, Michel. « Ob odnom ključe k *Oxrannoju gramote* ». In : *Boris Pasternak. 1890-1960, Colloque de Cerisy-la-salle*. Paris : Institut d'études slaves, 1979.
- IVANOV, V. V. « Poëtika Romana Jakobsona ». In : JAKOBSON, Roman. *Raboty po poëtike*. Moskva : Progress, 1987.
- NABOKOV, Vladimir. *Autres rivages*. Paris : Gallimard, 1961.
- NABOKOV, Vladimir. « Korolëk ». In: *Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomach*. Sankt-Peterburg: Simpozium, 2001, t. 3.
- PASTERNAK, Boris. « Hommes et positions ». In : *Œuvres*. Paris : Gallimard, 1990. Traduit du russe par Jacqueline de Proyart.
- PASTERNAK, Boris. *Ljudi i položenija*. In: *Sobranie sočinenij v 5 tomach*, Moskva: Xudožestvennaja literatura, 1991, t. 4.
- PASTERNAK, Boris. *Oxrannaja gramota*. In: *Sobranie sočinenij v 5 tomach*. Moskva: Xudožestvennaja literatura, 1991, t. 4.
- PASTERNAK, Boris. *Sauf-conduit*. Paris : Gallimard, L'Imaginaire, 1989, p. 67. Traduit du russe par Michel Aucouturier.
- PASTERNAK, Boris. « Vassermanova reakcija ». In: *Ob iskusstve*. Moskva: Iskusstvo, 1990.
- XODASEVIČ, Vladislav. « Avtor, Geroj, Poët ». In: *Sobranie sočinenij v 4 tomach*. Moskva: Soglasie, 1996, t. 2.



REVISTA DE LITERATURA E CULTURA RUSSA

Arquipélago Gulag: narrador híbrido e estrutura polifônica

The Gulag Archipelago: hybrid narrator and polyphonic structure

Autora: Lorena Lopes Silva

Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, Ceará, Brasil

Edição: RUS, Vol. 15. Nº 27

Publicação: Novembro de 2024

Recebido em: 15/09/2024

Aceito em: 24/10/2024

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.229544>

SILVA, Lorena Lopes.

Arquipélago Gulag: narrador híbrido e estrutura polifônica.

RUS, São Paulo, v. 15, n. 27, pp. 106-128, 2024



Arquipélago Gulag: narrador híbrido e estrutura polifônica

Lorena Lopes Silva*

Resumo: O *Arquipélago Gulag*, de Aleksandr Soljenítsyn, publicado originalmente em 1973, denuncia o sistema repressivo soviético por meio de uma narrativa polifônica, construída a partir de mais de duzentas cartas de ex-zeks e da própria experiência do autor nos Gulags. A obra dá voz àqueles que viveram nos campos, estabelecendo um diálogo constante com a versão oficial da história soviética à época e construindo a verdade histórica a partir do relato das testemunhas. Este artigo analisa como Soljenítsyn emprega a polifonia, conforme o conceito de Mikhail Bakhtin, na construção de um romance épico resultante de um experimento de investigação artística, que se apoia em um narrador híbrido, ora monofônico ora polifônico. Adicionalmente, explora o papel da narração polifônica na representação de eventos traumáticos, à luz das reflexões de Walter Benjamin sobre o declínio da narrativa.

Abstract: The *Gulag Archipelago*, by Aleksandr Solzhenitsyn, first published in 1973, exposes the Soviet repressive system through a polyphonic narrative, constructed from over two hundred letters from former zeks and the author's own experience in the Gulags. The work gives voice to those who lived in the camps, establishing a constant dialogue with the official version of Soviet history at the time and constructing historical truth from the testimony of witnesses. This article analyzes how Solzhenitsyn employs polyphony, according to Mikhail Bakhtin's concept, in the construction of an epic novel resulting from an artistic investigative experiment, which relies on a hybrid narrator, both monophonic and polyphonic. Additionally, it explores the role of polyphonic narration in the representation of traumatic events, in light of Walter Benjamin's reflections on the decline of narrative.

Palavras-chave: Literatura de gulag; Arquipélago Gulag; Polifonia; Soljenitsyn; Testemunho

Keywords: Gulag literature; The Gulag Archipelago; Polyphony; Solzhenitsyn; Testimony

Narrar as ilhas do arquipélago

No experimento de investigação artística que é o romance épico *Arquipélago Gulag*,¹ como a obra fora definida por Aleksandr Soljenítsyn diante da impossibilidade de reduzi-la a um romance ou a uma narrativa tradicional, o autor é um verdadeiro cronista benjaminiano² da história, já que se dedica aos que não viveram para contar e pede perdão por “não ter visto tudo, não ter lembrado tudo, não ter presumido tudo”.³ Como o anjo da história, Soljenítsyn quer contar a história a contrapelo, apesar das narrativas oficiais da URSS à época, e para isso constrói esse experimento artístico “sem personagens inventados nem acontecimentos inventados”⁴ e com uma pretensão de verdade explícita desde o início da obra, na qual afirma que “tudo ocorreu exatamente daquela maneira”.⁵

A narrativa resultante desse experimento de investigação assume a forma de um “memorial conjunto, comum a todos

1 SOLJENÍTSYN, Aleksandr. *Arquipélago Gulag: um experimento de investigação artística 1918-1956*. Tradução Lucas Simone [et al.]. São Paulo: Carambaia, 2019.

2 Benjamin (1996) define a aparição do romance como primeiro indício para o declínio da arte de contar. O romance é a expressão máxima do indivíduo em sua solidão e não contém sabedorias. A rememoração, proposta de apokatastasis na escrita de narrativas nas ruínas das narrativas, surge de uma necessidade de recolher os cacos, de observar as ruínas da narrativa e transformar o presente, transmitindo o inenarrável. Essa tarefa seria feita pelos cronistas da história (2021), aqueles que contam a história a contrapelo, apesar das narrativas oficiais da classe dominante.

3 SOLJENÍTSYN, 2019, p. 31.

4 SOLJENÍTSYN, 2019, p. 35.

5 SOLJENÍTSYN, 2019, p.35

* Mestranda pelo programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada da Universidade Federal do Ceará (UFC). <http://lattes.cnpq.br/9549996701708222>; <https://orcid.org/0000-0002-0413-7800>; lorenaladj@gmail.com

os torturados e assassinados”.⁶ O que poderia ter sido apenas mais um romance monofônico, reflexo das fissuras do período de guerras e catástrofes do século XX, ou mesmo um romance jamais escrito, relegado à mudez de uma geração em choque (como ocorreu nos longos silêncios poéticos de Anna Akhmátova,⁷ Marina Tsvetaeva,⁸ entre outros), assume a forma de uma narrativa que subverte as convenções tradicionais, bem como a própria estrutura do romance monofônico.

O autor, na introdução da obra, parece perceber a impossibilidade de construir a partir do “eu”, de uma só voz monofônica, a história do arquipélago ao se questionar: “tendo me tornado ainda o confidente de tantos relatos e cartas posteriores – poderia eu transportar algo daqueles ossinhos e daquela carne? De uma carne, aliás, ainda viva, de um tritão, aliás, ainda vivo?”⁹ Esse trecho parece questionar como o “eu” da monofonia¹⁰ poderia transportar tantos relatos e cartas, e como seria possível representar as experiências ainda vivas no tecido social russo. Aqueles “ossos” dos mortos que não tiveram sua história narrada e aquela “carne” das testemunhas vivas que querem contar suas histórias precisam de uma nova forma, da qual a monofonia não daria conta na construção da obra.

Soljenítsyn responde a própria pergunta atestando a impossibilidade da monofonia: “Uma pessoa só não teria forças para criar esse livro sozinha. Além de tudo o que eu trouxe do Arquipélago – em minha pele, na memória, nos ouvidos e

6 SOLJENÍTSYN, 2019, p.36.

7 No contexto da prisão de Mandelstam, a qual Akhmatova presenciou, a autora teve que silenciar diante de ataques de críticos, fazer traduções para sustentar-se e escrever poemas louvando Stalin buscando a libertação do filho. (COELHO, 2018)

8 Ver dissertação de Igôr Werneck Arantes “A palavra e o nada: silêncio, cidade e memória na poesia de Marina Tsvetaeva” (Juiz de Fora, 2019) e a obra “Vivendo Sob Fogo” (Tsvetaeva, 2019), na qual a autora descreve em seus diários e cartas os longos períodos em que preferiu silenciar.

9 SOLJENITSYN, 2019, p.33.

10 Segundo Grillo (2022, p.29), a arquitetônica polifônica do romance de Dostoiévski tentava resolver o conflito entre o princípio da coletividade em vistas de ruir e o surgimento de uma sociedade individualista. Bakhtin (2022, p.66) afirmava que o caminho típico do romance monológico do tipo romântico seria passar do pathos do indivíduo segundo a visão de mundo do autor para o pathos do cotidiano dos personagens, que se refletia numa conclusão monológica do autor.

nos olhos –, o material desse livro me foi entregue, em relatos, recordações e cartas, por...”,¹¹ trecho seguido de uma lista com 227 nomes de testemunhas que construíram a obra, que emprestaram suas vozes, histórias e perspectivas únicas sobre o arquipélago.

As narrativas que compõem o *Arquipélago Gulag* são moldadas pela experiência coletiva, inscritas em uma tradição que atravessa gerações, através da transmissão e do intercâmbio de sabedorias e de experiências compartilhadas entre as ilhas do arquipélago. A experiência da prisão, por exemplo, um dos principais topos da Literatura de Gulag¹² enquanto gênero, é apresentada sob um duplo viés, na forma de um narrador híbrido, que bebe de elementos da monofonia e da polifonia: ora forjado na vivência individual de Soljenítsyn, que, por sua vez, representa apenas uma das muitas formas de prisão impostas pelo sistema e retratadas na obra “Tive certamente o tipo mais fácil de prisão que se pode imaginar. Não fui arrancado dos braços de parentes nem afastado da vida doméstica que nos é tão querida[...] me privou só da minha divisão regular e do cenário dos três últimos meses de guerra”,¹³ ora forjado na experiência coletiva de várias testemunhas:

Você é levado até o posto de controle da fábrica, depois de mostrar seu cartão de identificação, e é preso; você é tirado do hospital militar com uma febre de 39 graus (Ans Bernchtein), e o médico não contesta a sua prisão (ele que se atreva a contestar!; você é tirado diretamente da mesa de

11 SOLJENÍTSYN, 2019, p.36.

12 A delimitação do gênero Literatura de Gulag, investigando sua gênese a partir de um corpus abrangente, o qual incluía o Arquipélago Gulag de Soljenítsyn e os Contos de Kolimá de Chalámov, bem como outras narrativas oriundas de testemunhas dos Gulags, foi feito pela pesquisadora Leona Toker, na obra “Return from the archipelago: narratives of gulag survivors”(2000). Depois disso, pouco se avançou na pesquisa sobre a Literatura de Gulag. O pesquisador Andrea Gullotta produziu bons estudos sobre o tema, dando continuidade à pesquisa de Toker e propondo novas abordagens, como em “O gulag e a literatura de gulag: um balanço das pesquisas”(2017), “Trauma and Self in the Soviet Context: Remarks on Gulag Writings” (2012) e “a new perspective for gulag studies: a gulag press” (2011). Gullotta (2017) propõe um corpus mais amplo, que envolva também a literatura russa ligada à repressão com características estilísticas em comum e as poesias mentais dos campos, não se centrando apenas em obras que tratam especificamente do tema dos campos de concentração.

13 SOLJENÍTSYN, 2019, p.50.

operação, durante uma cirurgia de úlcera no estômago (N. M. Vorobiov, inspetor de um Comitê Regional de Educação Popular, 1936), e, quase morto, ensanguentado, é levado para a cela (relembra Karpunitch); você (Nadia Levítskaia) tenta conseguir um encontro com sua mãe, condenada - eles concedem!-, mas no fim das contas era uma acareação, e depois vem sua prisão!¹⁴

O Arquipélago é narrado sob múltiplas perspectivas, e configura-se como um experimento que integra múltiplos gêneros e tipos de discurso na construção de uma nova forma literária, que contempla: memórias (do autor e das testemunhas), pesquisa histórica, discurso jornalístico, testemunho, provérbios populares, biografias, cartas, registros jurídicos e legislativos, e até estudos sociológicos (como nos capítulos 16 'Os socialmente próximos' e 17 'Os moleques' da terceira parte) e ensaios etnográficos (como no capítulo 19 da terceira parte "os zeks como nação: ensaio etnográfico de Fan Fanytch").

Esse hibridismo é comentado pelo autor em uma entrevista concedida a N. A. Struve em 1977. Soljenítsyn define o *Arquipélago Gulag* como um romance épico, fruto de "ferro fundido em pedaços", resultado de vários materiais inesperados e não organizados, que serão aproveitados para a construção desse romance épico:

Formas quase completamente diferentes tiveram que ser escolhidas, isso é pesquisa artística e depois as táticas de como processar material que chega completamente inesperado, cartas, absolutamente não planejadas, não organizadas. Uma pessoa vem e me diz o que quer, não o que eu preciso. Era necessário quebrar em pedaços e descobrir o que e para onde iria, para que lugar [...]

romance épico, eu não o chamo de romance – mas um épico, um ciclo de nós, ele também obedece essencialmente a essa lei, a saber, aceitar todo o material que foi preservado – independentemente de ser adequado ou não (e é pouco preservado). Aceite tudo isso e encontre um lugar para todos. No campo, eu tive que quebrar ferro fundido, objetos pesados de ferro fundido em pedaços, eles foram jogados na fornalha e metal pior foi adicionado, e o resultado foi ferro fundido

14 SOLJENÍTSYN, 2019, p.45.

para um propósito completamente diferente.¹⁵

Em seguida, o autor define o que seria esse experimento de investigação artística, que opera tanto como subtítulo do romance, quanto como um método para a construção da narrativa, que utiliza um material de vida factual para construir a verdade histórica do romance épico, no qual as “evidências completas” históricas seriam reveladas diante desses materiais que chegariam ao autor desorganizados e que seriam por ele transformados.

A pesquisa artística é a utilização de material de vida factual (não transformado) de tal forma que, a partir de fatos individuais, fragmentos – combinados, no entanto, com as capacidades do artista –, a ideia geral apareceria com evidências completas, não mais fracas do que na pesquisa científica.¹⁶

A multiplicidade na construção estrutural desse romance épico, a partir de um experimento de investigação artística, enuncia um dos elementos-chave da obra: a polifonia. Esse recurso torna-se crucial para a elaboração da narrativa, que utiliza materiais inesperados e desorganizados oriundos das experiências pessoais das testemunhas, os quais serão retrabalhados e fundidos pelo autor, com o objetivo de revelar a verdade histórica dos Gulags – algo que a monofonia, por si só, não daria conta.

2. Romance épico polifônico

15 STRUVE, 1977, p.133. Tradução nossa. Do original: почти что совсем другие формы пришлось избрать, это художественное исследование, и потом тактика, как обрабатывать совершенно неожиданно приходящий материал, письма, абсолютно не запланированный, не организованный. Человек приходит и рассказывает что он хочет, а не что мне надо. Нужно было раздробить на куски и сообразить, что и куда пойдет, в какое место. [...] роман-эпопея, я не называю его романом – а эпопея, цикл узлов, он тоже по сути дела подчиняется этому закону, а именно принять весь материал, какой только сохранился – независимо: подходит он или не подходит (а его мало сохранилось). Всё это принять и каждому найти место. В лагере мне приходилось бить чугун, тяжелые чугунные предметы на куски, их бросали в печь и прибавляли металл похуже, и получался чугун совсем иного назначения

16 STRUVE, 1977, p.135. Tradução nossa. Do original: Художественное исследование – это такое использование фактического (не преобразённого) жизненного материала, чтобы из отдельных фактов, фрагментов, соединённых однако возможностями художника, – общая мысль выступала бы с полной доказательностью, никак не слабей, чем в исследовании научном.

Diante da impossibilidade de narrar com as estruturas do romance monofônico, Soljenítsyn, como fez Dostoiévski em seus romances polifônicos, utiliza elementos da polifonia em diversos momentos de sua narrativa híbrida. No entanto, ele o faz diante de um contexto histórico distinto, que já parecia buscar responder às angústias benjaminianas, relacionadas ao declínio da arte de contar e ao estabelecimento da forma romance como uma expressão do indivíduo isolado.

Quando consideramos a polifonia, seja a de Dostoiévski seja a de Soljenítsyn, estamos lidando com algo além da obra do indivíduo isolado, tratamos de uma multiplicidade de vozes e perspectivas, de um mundo multifacetado e de consciências autônomas. Dessa forma, a própria estrutura do romance é subvertida pelos recursos polifônicos em Dostoiévski e Soljenítsyn, uma vez que, nesse estágio de desenvolvimento das forças produtivas – e, no caso do autor do *Arquipélago Gulag*, das experiências de catástrofe –, narrar já não é possível dentro dos limites do romance monofônico tradicional, mas ainda é preciso narrar as ruínas e contar a história a contrapelo.

Assim, em uma rara entrevista concedida por Soljenítsyn em 1967 ao jornalista eslovaco Pavel Lisčo, o autor expressa sua afinidade com o romance polifônico, destacando sua preferência por esse método artístico e gênero literário:

Qual gênero considero mais interessante? Um romance polifônico estritamente definido no tempo e no espaço. Um romance sem herói principal. Se um romance tem um herói principal, o autor inevitavelmente presta mais atenção e dedica mais espaço a ele. Como entendo a polifonia? Cada pessoa se torna o herói principal assim que a ação se volta para ele. O autor se sente responsável por até trinta e cinco heróis. Ele não concede tratamento preferencial a ninguém. Ele deve compreender cada personagem e motivar suas ações. Em qualquer caso, ele não deve perder o chão sob os pés. Empreguei esse método ao escrever dois livros e pretendo usá-lo ao escrever um terceiro.¹⁷

17 apud. KRASNOV, 1980, p. 2-3. tradução nossa. Do original: Which genre do I consider the most interesting? A polyphonic novel strictly defined in time and space. A novel without a main hero. If a novel has a main hero the author inevitably pays more attention and devotes

Krasnov¹⁸ evidencia que os dois romances nos quais Soljenítsyn afirma ter aplicado a técnica durante o período da entrevista foram *Pavilhão de Cancerosos* (Раковый корпус) e *O Primeiro Círculo* (В круге первом), concluído em 1964. Além disso, Bakhtin,¹⁹ autor da teoria do romance polifônico em Dostoiévski, estaria na mesma década em processo de reabilitação na URSS, o que sugere um possível contato de Soljenítsyn com o conceito de polifonia do teórico.

A visão de Soljenítsyn sobre o romance polifônico – em que não há um herói principal e cada personagem se torna o centro da narrativa quando a ação se volta para ele – está alinhada com as definições de Bakhtin sobre o romance polifônico de Dostoiévski. Bakhtin descreve o romance polifônico como uma multiplicidade de vozes e consciências autônomas, onde os personagens são sujeitos de suas próprias palavras significativas, em vez de meros objetos da consciência do autor. Esse tipo de romance requer uma dialogização contínua de todos os seus elementos em construção.

2.1 A verdade histórica sobre Os Moleques

Na sua busca por uma verdade histórica contra as narrativas oficiais e por dar voz aos zeks,²⁰ Soljenítsyn acaba representando no seu experimento de investigação artística um procedimento polifônico similar ao utilizado nos romances anteriores, com vozes e perspectivas diversas. A própria relação com a noção de verdade histórica do autor é construída em torno de uma correlação de múltiplas visões, numa tensão dialógica recorrente.

more space to him. How do I understand polyphony? Each person becomes the main hero as soon the action reverts to him. The author feels responsible for as many as thirty-five heroes. He does not accord preferential treatment to any one. He must understand every character and motivate his actions. In any case he should not lose the ground under his feet. I employed this method in writing two books and I intend to use it in writing a third one.

18 KRASNOV, 1980, p. 2-3.

19 BAKHTIN, Mikhail. Problemas da obra de Dostoiévski. Tradução Sheila Grillo e Ekaterina Américo. São Paulo: Editora 34, 2022.

20 Sigla referente a Zakliutchónnyi Kanaloarméiets (z/k) utilizada para se referir aos prisioneiros dos Gulags.

No capítulo “Os Moleques” (III parte), a noção de que os campos de trabalho poderiam reeducar alguém, como propunham as autoridades, é posta em questão a partir dos relatos da infância de várias pessoas no arquipélago. Gália Venediktova sofreu seu primeiro interrogatório aos onze anos e foi condenada a dez anos nos campos apenas por ser filha de “inimigos do povo”; sobre isso, ela afirmou: “minha vida acabou com a prisão de meu pai”.²¹

Zóia Leschova, cuja família – pai, mãe, avós e irmãos, adolescentes à época – foi dispersa em diferentes campos de concentração, foi levada a um orfanato, mas “não aprendera a roubar nem a dizer obscenidades [...] prefiro ser presa política, como toda a família”.²² Após assumir a autoria de um “ato terrorista” no orfanato – “encontraram a cabeça da estátua quebrada, virada de ponta-cabeça, e, dentro dela, excremento” –,²³ foi julgada e condenada à pena capital. No entanto, devido à sua idade de apenas catorze anos, deram a ela dez anos e outras várias sentenças que esticaram a pena de trabalhos forçados.

Iura Iermolov, aos doze anos, redigiu um folheto que dizia “Abaixo Stalin! Viva Lenin!”²⁴ e foi condenado e preso com base no artigo 58.²⁵ Rapidamente assimilou a “lei dos ladrões”, afirmando que “só não rouba e engana quem tem medo. E eu não quero ter medo de nada. Isso quer dizer que vou roubar, enganar e viver bem”.²⁶

A partir desses e vários outros relatos que costuram as possibilidades para os jovens que entram no Arquipélago, a tensão

21 SOLJENÍTSYN, 2019, p.378.

22 SOLJENÍTSYN, 2019, p.379.

23 SOLJENÍTSYN, 2019, p.380.

24 SOLJENÍTSYN, 2019, p.373.

25 Em fevereiro de 1927, entrou em vigor o artigo 58 do Código Penal da República Socialista Federativa Soviética Russa, composto por catorze parágrafos, a partir do qual foram combatidas as atividades “contrarrevolucionárias” dos “inimigos do povo” e no qual foram tipificados como crimes a sabotagem, a não-delação, formação de organizações, propaganda e agitação, espionagem, atos terroristas, entre outros. Posteriormente, em 1934, o artigo fora ampliado e as penas aumentadas, com a possibilidade de acúmulo de penas.

26 SOLJENÍTSYN, 2019, p.373.

dialógica constrói a própria verdade histórica do Arquipélago. O narrador pode até fazer alguns apontamentos sugestivos, mas as vozes das testemunhas contando suas histórias é que apontam para a construção da verdade histórica, mesmo que suas experiências sejam distintas, cabendo ao leitor preencher as lacunas e perguntas deixadas pelo narrador, como no trecho a seguir:

Não seria possível inventar jeito melhor de brutalizar uma criança! Não seria possível inculcar de forma mais sólida e rápida todos os vícios do campo em um peito estreito e débil!

Vítia Koptiáiev está preso incessantemente desde os 12 anos. Foi condenado *catorze* vezes, nove das quais por fuga [...] As imortais leis de Stalin sobre os moleques sobreviveram vinte anos (até o decreto de 24 de abril de 1954, que suavizou um pouco: libertando os moleques que tinham cumprido mais de um terço da pena - só que da *primeira* sentença! E se fossem *catorze*?) Vinte safras tinham sido colhidas. Desencaminharam vinte gerações para o crime e a depravação.²⁷

Embora no primeiro parágrafo do excerto o narrador afirme que não há melhor forma de brutalizar uma criança do que a partir do Arquipélago, ele afirma isso a partir dos relatos das testemunhas e não antes delas, deixando ainda em aberto a sugestiva pergunta “e se fossem *catorze* (sentenças)?”, como no caso de Vítia Koptiáiev. A palavra ‘*catorze*’ aparece em itálico aqui, assim como a palavra ‘*primeira*’ (sentença), um recurso frequentemente utilizado pelo autor para destacar elementos que merecem maior atenção, reforçando a gravidade do fato de uma criança receber tantas penas no primeiro e, no segundo, de maneira exaltada com o uso da exclamação, evidenciando que a suavização havia ocorrido apenas na primeira sentença, deixando as questões em aberto: e as outras 13 sentenças? Quais seriam as perspectivas de ressocialização para uma criança que cresceu com os valores do arquipélago e sem perspectiva de sair dessas ilhas? Cabe ao leitor refletir sobre essas questões seguindo as pistas deixadas pelas testemunhas.

27 SOLJENÍTSYN, 2019, p.377.

A partir das experiências relatadas pelas diversas testemunhas que narram o capítulo, surgem alguns caminhos para esses jovens: uma vida marcada pela extensão de penas, como no caso de Zóia Leschova, cuja família foi rotulada como “inimigos do povo”, e de Vitia Koptiáiev, que persistiu em inúmeras tentativas de fuga; a assimilação à “lei dos ladrões”, exemplificada por Iura Iermolov; ou uma existência de solidão e padecimento da alma, como no caso de Gália Venediktova, que viveu isolada até o fim, cuja alma padeceu afligida de amor pelo pai preso também nas ilhas do arquipélago.

2.2 Dialogismo e narrativas ideologizantes: filhos do arquipélago

E ainda são capazes de dizer entre nós “Sim, foram permitidos certos erros”. E sempre essa forma impessoal, inocente e esquiva – *foram permitidos* – só não se sabe por quem. Ninguém tem a coragem de dizer: o Partido Comunista permitiu! Os vitalícios e irresponsáveis dirigentes soviéticos permitiram! E quem mais permitiria, senão os que detêm o poder. De que outro modo eles poderiam ter “sido permitidos”? Despejar tudo em Stálin? Só tendo senso de humor. Stálin permitiu – então onde é que estavam vocês, os milhões que governavam?²⁸

Fica evidente uma forte posição ideológica do narrador, algo que se repete em outros momentos da narrativa. Nesse caso, ele expõe o discurso sobre o sujeito posposto ‘certos erros’ que ‘foram permitidos’, numa frase construída em ordem indireta e que destaca a ausência de um sujeito político, e não sintático, sobre o qual imputar a responsabilidade desses crimes. O narrador ainda traz em itálico e entre travessão a frase repetida, evidenciada, ‘*foram permitidos*’, sugerindo que os enunciadore dessa frase propositadamente omitem os agentes dessa permissão, se esquivam de enunciar os responsáveis pelo crime. O narrador, então, esclarece que a autoria desses crimes não recai sobre a figura de um único indivíduo, como Stalin, mas sobre um coletivo maior: todos aqueles que governavam.

Devido a alguns trechos de narrativas mais ideológicas do

28 SOLJENÍTSYN, 2019, p. 469-470.

narrador ou que destaquem uma crítica ao regime stalinista, como este, alguns teóricos afirmam identificar a polifonia apenas nos romances *Pavilhão de Cancerosos* e *Primeiro Círculo*, por exemplo, excluindo o *Arquipélago Gulag*. Um exemplo é Pavel Spivakovski (2005), que defende essa visão:

Em 1984, em uma entrevista com N.A. Struve, A.I. Solzhenitsyn enfatizou: “A polifonia, para mim, é um método obrigatório para uma grande narrativa. Eu aderi e sempre aderirei”. No entanto, essa afirmação do escritor é apenas parcialmente verdadeira. Por exemplo, o “Arquipélago Gulag” não é uma obra polifônica, uma vez que o sentido principal dessa epopeia artística e documental é confrontar o monólogo totalitário onipresente, e esse confronto dicotomicamente “divide” o universo artístico do “Arquipélago” em algozes e vítimas, não deixando espaço para uma visão de mundo multidimensional polifônica.²⁹

Identificamos diversos problemas na hipótese de Spivakovski, a serem destrinchados. Inicialmente, ele caracteriza a obra como não-dialógica, argumentando que o monólogo totalitário presente nas narrativas oficiais permite espaço apenas para o discurso das vítimas no *Arquipélago Gulag*, sugerindo que Soljenítsyn apresenta suas vozes em um discurso monofônico como contraponto. No entanto, essa interpretação ignora a multiplicidade de vozes entre as próprias vítimas, bem como as diversas ocasiões em que o autor concede espaço ao discurso dos algozes, mesmo quando este é seguido de comentários sarcásticos do narrador. Além disso, desconsidera o diálogo estabelecido com as narrativas oficiais e a forma como o autor questiona a dicotomia entre vítimas e algozes dentro da própria obra, subvertendo as identidades tradicionalmente atribuídas a esses papéis.

29 SPIVAKOVSKI, 2005, p.420. Tradução nossa. Do original: “В 1984 году в беседе с Н.А.Струве А.И.Солженицын подчеркнул: «Полифоничность, по мне, метод обязательный для большого повествования. Я его придерживаюсь и буду придерживаться всегда»²³. Однако это утверждение писателя верно лишь отчасти. Так, например, «Архипелаг ГУЛаг» не является полифоническим произведением, поскольку основной смысл этой художественно-документальной эпопеи – противостояние всепроникающему тоталитарному монологу, и это противостояние дихотомически «делит» художественную вселенную «Архипелага» на палачей и жертв, не оставляя места для полифонически многомерного мировосприятия.”.

O narrador, em algumas passagens, transforma a figura do algoz em uma vítima do arquipélago: “Um cardume levou consigo Iagoda. Provavelmente muitos daqueles nomes gloriosos, com que ainda nos encantaremos no Belomorkanal, entraram nesse cardume, e seus sobrenomes depois foram riscados das linhas poéticas”.³⁰ O narrador também apresenta cenários contrafactuais que refletem sobre a humanidade e a desumanidade presente em cada indivíduo, inclusive nos algozes do Arquipélago: “Se minha vida tivesse tomado outro rumo, teria eu me tornado um desses carrascos?”³¹ e “Você também seria um cretino desses se não tivesse a sorte de ter virado um dos elos dos Órgãos – desse ser maleável, uno e vivo –, e agora tudo é seu! É tudo pra você! – mas seja fiel aos Órgãos!”.³² Essa advertência final (“seja fiel aos Órgãos!”) atua como um prenúncio do narrador de que tudo pode mudar abruptamente, e o algoz que hoje detém poder pode, num instante, tornar-se vítima. O destino de várias figuras do partido, como Iagoda, Zinoviev, Bukhárin, Rykov, Piatakov, entre tantos outros, serve de exemplo claro dessa inversão de papéis:

Na plenária de dezembro do Comitê Central, trouxeram Piatakov, com os dentes arrancados; ele até parecia outra pessoa. Atrás dele estavam alguns tchekistas, mudos. Piatakov deu os depoimentos mais infames contra Bukhárin e Rykov, que estavam sentados ali mesmo, em meio aos chefes. Ordjonikidze levou as palmas das mãos aos ouvidos (ele não chegou a ouvir): ‘diga-me, o senhor está dando todos esses depoimentos *de maneira voluntária?*’. (Uma observação! Ordjonikidze também levaria uma bala.) “De maneira totalmente voluntária”, hesitou Piatakov.³³

A dicotomia entre algozes e vítimas é questionada pelo próprio autor nessas passagens que subvertem a identidade do algoz e em outras, que colocam zeks como criminosos, tirando-lhes também o lugar de vítimas do sistema “Os gatu-nos não são Hobin Hood! Quando eles precisam roubar de um

30 SOLJENÍTSYN, 2019, p.102-103.

31 SOLJENÍTSYN, 2019, p.103.

32 SOLJENÍTSYN, 2019, p. 100.

33 SOLJENÍTSYN, 2019, p.179.

dokhodiaga³⁴ eles roubam de um dokhodiaga! Se precisam tomar a última meia de alguém que está congelando, nem isso eles poupam.”³⁵ Nesse caso, trata-se de um prisioneiro roubando peças de roupa ou comida de uma pessoa que está à beira da morte, configurando-se na “lei dos ladrões” assimilada desde as colônias infantis por alguns *moleques* até os campos de concentração do arquipélago.

No campo de Unjlag, em 1950, encontramos outros prisioneiros assumindo o papel de algozes, vingando-se de outra prisioneira e colaborando com a punição originalmente imposta pelos carrascos do campo:

a prisioneira Moisseievaitie, que já não estava sob domínio completo de suas faculdades mentais, afastou-se do cordão de isolamento e foi ‘buscar mamãe’ pelos arredores do campo. Eles a pegaram, amarraram-na a um poste ao lado do posto da guarda e anunciaram que, por conta da fuga, todos os confinados estariam privados do próximo domingo (um truque habitual). Assim, as brigadas de prisioneiros, ao retornarem para o campo, cuspiram e estapearam a mulher amarrada: ‘por sua causa, vagabunda, não teremos o domingo de folga!’. Moisseievaitie sorriu debilmente.³⁶

Embora possa haver uma certa divisão entre vítimas e algozes, ela não é estática e essas personagens-testemunhas mantêm um constante diálogo dentro da obra. Um caso evidente em que Soljenítsyn estabelece um diálogo entre as perspectivas é quando o narrador cita de maneira direta dois trechos de poesias, uma escrita por Tânia Khodkévitch: “Você até pode rezar livremente,/Mas... desde que só Deus seja seu confidente”,³⁷ expressando o alto nível da censura religiosa da época, e outra escrita por Maiakóvski: “Com coesão,/ construção/ firmeza/ e repressão/ da alcateia descontrolada/ torcer o pescoço”,³⁸ que trata da defesa dessa repressão na visão do narrador.

34 Do russo «доходяга», que significa “caso perdido”, refere-se a um prisioneiro que está à beira da morte.

35 SOLJENÍTSYN, 2019, p.364.

36 SOLJENÍTSYN, 2019, p.447.

37 SOLJENÍTSYN, 2019, p.63.

38 SOLJENÍTSYN, 2019, p.63.

Da mesma forma, nos trechos diretamente citados pelo autor, retirados de documentos e livros de escritores fundamentais para a formação do arquipélago, ele ilustra o pensamento daqueles que narravam a história oficial da URSS e dialoga criticamente com eles. Esse processo mantém a perspectiva dialógica interna à obra, como exemplificado no trecho seguinte, no qual o autor debate com a ideia de Lenin da repressão da minoria exploradora pela maioria explorada:

(Vladimir Lenin) Já naquela época ele tinha calculado, e nos tranquilizava, dizendo que “a repressão da minoria de exploradores pela maioria, composta pelos escravos assalariados de ontem, seria um assunto relativamente fácil, simples e natural, que custaria muito menos sangue... sairia muito mais barato para a humanidade” que a antiga repressão da maioria pela minoria.

(E quanto foi que nos custou essa repressão interna “relativamente fácil”, que veio no início da Revolução de Outubro? Mesmo agora já surgiram algumas pesquisas que utilizaram estatísticas soviéticas escondidas ou eliminadas – e de lá também surgem multidões de arruinados.)³⁹

Chama a atenção nesse trecho que a voz de Lênin está citada de maneira direta e a do narrador aparece na forma de um comentário entre parênteses, em posição secundária, reforçando a proposta dialógica e ironizando a facilidade aportada por Lenin. No capítulo 8 (1ª parte) “A Lei como Criança”, essa dinâmica se intensifica, com grande parte do texto composto por citações diretas de documentos jurídicos e legislativos, além de discursos de acusação.

Se pensarmos que “a polifonia do discurso histórico está justamente em articular a voz dos vencedores e a voz dos vencidos”⁴⁰ e que a história oficial já se encarrega de narrar a versão dos vencedores, Soljenítsyn, se apenas narrasse a versão das vítimas da repressão, ainda estaria articulando a voz dos vencidos à voz dos vencedores em perspectiva polifônica. Entretanto, Soljenítsyn utiliza-se de muitos outros artifícios. O narrador também o faz através do discurso indireto livre, sem precisar

39 SOLJENÍTSYN, 2019, p.250-251.

40 NIEDERAUER; HERMES, 2020, p.125.

citar documentos ou livros, representando o que os algozes estariam pensando no discurso polifônico, com autonomia: “Mas as exigências do tempo, como Stalin as entendia, mudaram, e aquelas notas de dez, que tinham sido suficientes à espera da guerra cruel, agora, depois da vitória mundial, não pareciam grande coisa”,⁴¹ ao tentar demonstrar como Stalin se sentiria diante da necessidade do artigo 58 e da extensão das penas.

Quando da visita do escritor Maksim Górkki à ilha Popov, diante da esperança dos zeks por justiça e anistia e do medo dos carrascos de que o autor percebesse algo de ‘monstruoso’ no campo, o narrador do arquipélago traz a voz dos carcereiros:

Na ilha Popov, prisioneiros vestidos com a roupa de baixo e com sacos carregavam Gleb Bóki, quando, de repente, a comitiva de Górkki apareceu para embarcar naquele vapor. Inventores e pensadores! Aquela sim era uma tarefa digna: uma ilha nua, sem um arbusto, sem um abrigo, e, a trezentos passos, aparece a comitiva Górkki – qual seria a decisão deles? Onde enfiar aquela vergonha, aqueles homens vestidos com sacos? Toda a viagem do humanista perderia o sentido se ele os visse naquele momento. Bom, é claro que ele tentaria não percebê-los – mas deem uma ajuda! Afogá-los no mar? Aí eles se debateriam... Enterrá-los no chão? Não dava tempo... Não, só um digno filho do Arquipélago poderia encontrar uma saída! O comandante deu a ordem: “larguem o trabalho! Todo mundo junto! Mais perto! Sentados no chão! Tem de ficar assim!”, e jogaram uma lona por cima deles. “Se alguém se mexer, eu mato!”.⁴²

A metáfora dos ‘filhos do arquipélago’ é utilizada pelo autor ao longo da narrativa para ilustrar os dois lados dialógicos do arquipélago: vítimas e algozes, ambos resultados das circunstâncias que os envolvem e das suas experiências. Os algozes se tornam vítimas do sistema que os cerca, perdendo sua humanidade e transformando-se em opressores. Por sua vez, as vítimas, oprimidas pelo sistema, frequentemente se tornam algozes de outras vítimas dentro do próprio arquipélago, também perdendo sua humanidade. A desumanização parece ser um processo comum a todos os ‘dignos filhos do arquipélago’.

41 SOLJENÍTSYN, 2019, p. 78.

42 SOLJENÍTSYN, 2019, p.261.

Entre as próprias vítimas, sobreviventes do arquipélago, o discurso também não é monofônico, os zeks dialogam entre si e divergem. Cada testemunha conta a sua história de maneira singular, que o narrador costura em uma narrativa polifônica de vozes testemunhais. No capítulo 22, “Nós Construimos”, o narrador reforça sua intenção de falar pelo ‘nós’ e não pelo ‘eu’ e demonstra que a questão “mas o trabalho dos detentos foi lucrativo para o Estado?”⁴³ possui divergência “nos próprios campos, havia dois pontos de vista entre os zeks”.⁴⁴ Ele expõe os dois lados do debate, introduzindo primeiro o argumento de que o trabalho seria lucrativo, apoiado pela seguinte justificativa:

Quem, a não ser prisioneiros, trabalharia cortando lenha por dez horas, caminhando ainda, na escuridão matinal, por 7 quilômetros, até a floresta, e o mesmo tanto na volta, com 30 graus negativos e sem conhecer no ano outros dias de folga a não ser o Primeiro de Maio e o Sete de Novembro (Volgolag, 1937)? [...]

E quem poderia descer para a perfuração seca das minas de Djezkazgan, com uma jornada de trabalho de doze horas? O pó de sílica contido no minério pairava em nuvens, não havia máscaras, e, em quatro meses, os homens eram mandados para morrer de silicose irreversível.⁴⁵

No segundo argumento, o narrador polifônico, agora falando pela voz dos zeks que discordam do argumento anterior, apresenta a perspectiva de que o trabalho dos detentos também era oneroso para o Estado. Isso porque os campos não eram autossustentáveis e os zeks constantemente buscavam formas de danificar os objetos e equipamentos, como se observa:

Não apenas não dá para esperar deles o autossacrifício socialista como eles nem sequer demonstram simples aplicação capitalista. Só ficam tentando descobrir como danificar o calçado e não ir trabalhar; como estragar a grua, virar uma roda, quebrar a pá, afundar um balde, como pretexto para ficarem sentados e fumarem. Por toda parte há descuido e erro.⁴⁶

43 SOLJENÍTSYN, 2019, p.422.

44 SOLJENÍTSYN, 2019, p.422.

45 SOLJENÍTSYN, 2019, p.424.

46 SOLJENÍTSYN, 2019, p.425.

O capítulo deixa as questões dos prisioneiros em aberto, mas a verdade histórica é revelada a partir dos fatos trazidos pelas testemunhas. O narrador apresenta uma lista inconclusa das diversas ferrovias, autopistas, hidrelétricas, canais, universidades, cidades, entre outros, que foram construídos pelos zeks.

O narrador, ao falar pelo 'nós', encarna a visão divergente dos zeks, e representa a subversão das identidades de vítimas e algozes, que não são figuras estáticas em seu romance épico. Ele também representa sua própria perspectiva e histórias pessoais enquanto a testemunha Soljenítsyn, que vivenciou os campos de trabalho e que é apenas uma das vozes dentre as centenas que aparecem representadas nessa narrativa. Nesse sentido, há a construção de um narrador híbrido, que por vezes é polifônico, representado nas diversas vozes dos 'filhos do arquipélago', e por vezes monofônico, expresso em trechos de caráter ideologizante e biográficos de Soljenítsyn como narrador-personagem.

2.3 Narrador Híbrido

Outro problema das hipóteses de teóricos como Spivakovski que não reconhecem a polifonia no *Arquipélago Gulag* é a falha em identificar o narrador híbrido presente na obra, que incorpora mais de uma voz, seja a voz do próprio autor na perspectiva monofônica, seja a voz das mais de duzentas testemunhas que enviaram cartas e com as quais ele construiu o segundo narrador. O narrador do experimento de investigação artística alterna entre se apresentar como o próprio autor, oferecendo uma perspectiva mais ideológica e baseada em sua experiência pessoal nos gulags, e entre se transformar em várias vozes com histórias e consciências distintas que se entrelaçam na narrativa histórica, revelando um narrador híbrido e uma narrativa que mescla elementos da polifonia e da monofonia. Quem também observa isso é Markshtein (1981):

Em essência tratamos de narração monólogo apenas em segmentos de natureza autobiográfica (nosso segundo exemplo) e parcialmente nos pensamentos generalizantes do próprio autor (primeiro exemplo). O resto da narrativa

tem um tom polifônico; é permeada por interrupções estilísticas, discurso indireto livre e elementos folclóricos.⁴⁷

Corroborando a hipótese de Markshtein e evidenciando essa interpretação, apresentaremos a seguir excertos que revelam o narrador híbrido sob as perspectivas monofônica e polifônica. Inicialmente, na perspectiva monofônica, o narrador-personagem, que incorpora as experiências pessoais do próprio autor Soljenítsyn, manifesta-se em passagens biográficas, como em “a prisão havia liberado dentro de mim a capacidade de escrever, e, agora que eu me dedicava o tempo todo a essa paixão, passei a protelar o trabalho público descaradamente”⁴⁸ e de caráter ideológico, como “em todos os séculos, desde o início com Riúrik, existiu um período com tantas crueldades e assassinatos como o que fizeram os bolcheviques durante a Guerra Civil e na conclusão dela?”⁴⁹ Neste trecho, após uma introdução sobre a história da pena de morte na Rússia, o narrador, fundamentado não em relatos de testemunhas, mas em opiniões e leituras históricas do próprio autor, expressa sua posição ideológica individual de que a URSS foi pior do que o tsarismo nessa questão, demonstrando que, “desde os dezembristas enforcados, a pena de morte por crimes contra o Estado não foi abolida entre nós”,⁵⁰ diferentemente do período anterior, abolida no governo de Paulo e de Elizavieta.

Retornando ao narrador polifônico, que predomina na maior parte da obra, ele se manifesta de diversas maneiras já mencionadas anteriormente: no discurso indireto livre, nas citações diretas, nas vozes das 227 testemunhas e algozes, nos documentos históricos integrados à narrativa, bem como no que Markshtein chamou de interrupções de estilo, que se trata da

47 MARKSHEIN, 1981, p.94. Tradução nossa. Do original: «с монологическим повествованием мы имеем дело лишь в отрезках автобиографического характера (наш второй пример) и – отчасти – в бобщающих раздумьях самого автора (первый пример). Все остальное повествование идет в многоголосой тональности, оно насквозь пронизано стилистическими переборами, несобственно-прямой речью и сказовыми элементами.»

48 SOLJENÍTSYN, 2019, p.472

49 SOLJENÍTSYN, 2019, p.185.

50 SOLJENÍTSYN, 2019, p.183.

ampla gama de gêneros que Soljenítsyn mescla durante toda a narrativa, e os elementos folclóricos, os ditados, sabedorias populares e aforismos, que aparecem em abundância, como em “Para ir do bem ao mal, basta um passinho, diz o ditado”,⁵¹ “vive como que para chegar do dia até a noite”⁵² e “se for mentir sobre o lobo, fale também a verdade sobre o lobo”.⁵³

Por vezes, o narrador conta a biografia das testemunhas a partir das cartas que elas mesmas lhe enviaram: “e, onde mais, se não obviamente no campo, você poderia ter seu primeiro amor se você foi presa (por um artigo político!) aos 15 anos, uma aluna do nono ano, como Nina Peregud? Como não se apaixonar pelo belo jazzista Vassili Kozmin”,⁵⁴ ou cita suas opiniões e falas de maneira direta:

Como diz o gratamente culpado e veterano de campo Dmitri Serguêievitch Likatchov: se hoje eu estou vivo, significa que alguém foi fuzilado no meu lugar, se acordo com a lista daquela madrugada; se hoje eu estou vivo, significa que alguém morreu no meu lugar, asfixiado no porão inferior; se hoje estou vivo, significa que eu consegui aqueles 200 gramas a mais de pão que faltaram a alguém que morreu.⁵⁵

O narrador também recorre ao pronome “nós” e narra experiências do arquipélago, que embora possam ou não ter sido vividas pelo autor, refletem as vivências de muitos zeks que enviaram suas cartas e emprestaram suas vozes a esse narrador coletivo. Um exemplo disso aparece no trecho a seguir, que descreve o destino dos prisioneiros políticos russos, resgatados de Buchenwald apenas para serem enviados aos Gulags sob a acusação de colaboração com os alemães – uma experiência que Soljenítsyn não viveu pessoalmente, mas que é contada através desse narrador polifônico:

Nós é que tínhamos ouvido cantarem junto ao nosso berço: ‘Todo poder aos soviets!’. Nós é que tínhamos tomado o clarim dos prisioneiros com nossas mãozinhas bronzeadas

51 SOLJENÍTSYN, 2019, p.105.

52 SOLJENÍTSYN, 2019, p.397.

53 SOLJENÍTSYN, 2019, p.103.

54 SOLJENÍTSYN, 2019, p.318.

55 SOLJENÍTSYN, 2019, p.326.

de crianças e, à exclamação: 'Estai prontos!', saudado 'Sempre prontos!'. Nós é que tínhamos entrado com armas em Buchenwald e ali ingressado no Partido Comunista. E éramos nós que agora caíamos em desgraça unicamente pelo fato de que tínhamos sobrevivido.⁵⁶

Conclusão

O *Arquipélago Gulag* é um romance épico, construído a partir do método do experimento de investigação artística que busca revelar a verdade histórica dos campos de concentração soviéticos ao unir documentos e relatos de testemunhas vivas à época. A obra apresenta uma estrutura híbrida que subverte o romance tradicional monofônico e um narrador híbrido, que se reflete em um autor que em alguns momentos é narrador-personagem e, em outros, se junta às 227 testemunhas narrando a uma só voz a história do arquipélago.

O memorial conta a história a contrapelo, apesar das narrativas oficiais que escondiam a verdade sobre as testemunhas e os campos. Soljenítsyn optou por seguir contando apesar das catástrofes, contando a partir das vozes testemunhais polifônicas e em memória dos que não viveram para contar, ecoando a mensagem final deixada por Bakhtin: "Não há voz autoral que possa ordenar monologicamente esse mundo.[...] Qualquer tentativa de representar esse mundo como concluído no sentido monológico habitual da palavra, como subordinado a uma única ideia e a uma única voz, inevitavelmente falhará".⁵⁷

Referências bibliográficas

BAKHTIN, Mikhail. Problemas da obra de Dostoiévski. Tradução Sheila Grillo e Ekaterina Américo. São Paulo: Editora 34, 2022.

BENJAMIN, Walter. *O Anjo da História*. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

56 SOLJENÍTSYN, 2019, p.132.

57 BAKHTIN, 2022, p. 305.

- BAKHTIN, Mikhail. O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- COELHO, Lauro Machado. Apresentação. In: COELHO, Lauro Machado. *Anna Akhmatova: antologia poética*. Tradução Sheila Grillo e Ekaterina Américo. Porto Alegre: L&PM, 2018
- GRILLO, Sheila. Ensaio Introdutório. In: BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da obra de Dostoiévski*. São Paulo: Editora 34, 2022.
- GULLOTA, Andrea. O Gulag e a Literatura de Gulag: um balanço das pesquisas. *Estudos Avançados*. São Paulo, v. 31, 2017.
- GULLOTA, Andrea. Trauma and Self in the Soviet Context: Remarks on Gulag Writings. *AvtobiografiЯ*. Itália, n.1, p.73-87, 2012.
- GULLOTA, Andrea. A new perspective for gulag studies: a gulag press. *Studi Slavistici*. Florença, v.8, p.95-111, 2011.
- KRASNOV, Vladislav. *Solzhenitsyn and Dostoevsky: Affinity Through Polyphony: a Study in the Polyphonic Novel*. Georgia: The University of Georgia Press, 1980.
- MARKSHTEIN, Elizabet. O povestvovatelnoi strukture Arkhipelaga GULAG. *Filologicheskie zapiski*. Voronezh, v.1, p.91-101, 1993. Disponível em: https://www.solzhenitsyn.ru/o_tvorchestve/articles/works/index.php?ELEMENT_ID=1747&sphrase_id=36373.
- NIDERAUER, Silvia; HERMES, Ernani. Uma poética das vozes silenciadas: polifonia e fragmentação em documentário, de Ivan Ângelo. *Interfaces*. v.11, n.2, p.122-120, 2020. Disponível em: https://revistas.unicentro.br/index.php/revista_interfaces/article/view/6280/4466.
- SOLJENÍTSYN, Aleksandr. *Arquipélago Gulag um experimento de investigação artística 1918-1956*. Tradução Lucas Simone [et al.]. São Paulo: Carambaia, 2019.
- SPIVAKOVSKI, Pavel. Polifonicheskaya kartina mira u F.M. Dostoevskogo i A.I. Solzhenitsyna. In: *Mezhdv Dvumya Yubileyami 1998–2003*. Moskva: Russkiy put, 2005. Disponível em:

https://www.solzhenitsyn.ru/o_tvorchestve/articles/works/index.php?ELEMENT_ID=766&sphrase_id=36373.

STRUVE, N.A. Solzhenitsyn A. Intervyu na literaturnye temy s N.A. Struve. *Vestnik russkogo khristianskogo dvijeniya*. Paris, n. 120, p. 130-158, 1977. disponível em: <https://www.rp-net.ru/book/vestnik/>

TOKER, Leona. *Return from the Archipelago*. Indiana University Press, 2000.

TSVETAeva, Marina. *Vivendo sob fogo: confissões*. Tradução Aurora Fornoni Bernadini. São Paulo: Martins, 2008.

WERNECK, Arantes Igôr. *A palavra e o nada: silêncio, cidade e memória na poesia de Marina Tsvetaeva*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Letras, Programa de Pós Graduação em Letras, 2019.



REVISTA DE LITERATURA E CULTURA RUSSA

Levinas lecteur d'écrivains (anti) soviétiques

Levinas as reader of (anti)Soviet writers

Autor: Yoann Colin
Lycée Fénelon à Paris, Paris, France
Edição: RUS, Vol. 15. Nº 27
Publicação: Novembro de 2024
Recebido em: 28/08/2024
Aceito em: 20/11/2024

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2024.228410>



COLIN, Yoann.
Levinas lecteur d'écrivains (anti)soviétiques.
RUS, São Paulo, v. 15, n. 27, pp. 130-146, 2024

Levinas lecteur d'écrivains (anti)soviétiques

Yoann Colin*

Résumé: Levinas ne cite que de très rares écrivains soviétiques (Grossman, Zinoviev), alors que les références à la littérature russe antérieure abondent dans ses œuvres. Nous pensons que les références à ces derniers, qui critiquent le régime ou la société soviétique, en insistant sur l'antisémitisme soviétique et le mauvais usage du langage, complètent la critique levinassienne de la philosophie moderne européenne et ne sauraient en être une alternative légitime.

Abstract: Levinas cites only very few Soviet writers (Grossman, Zinoviev), while references to earlier Russian literature abound in his works. We believe that the references to the latter, which criticize the Soviet regime or society, by emphasizing Soviet anti-Semitism and the misuse of language, complement Levinas's critique of modern European philosophy and cannot be a legitimate alternative to it.

Resumo: Levinas cita apenas escritores soviéticos muito raros (Grossman, Zinoviev), enquanto abundam referências à literatura russa anterior em suas obras. Acreditamos que as referências a estes últimos, que criticam o regime ou a sociedade soviética, enfatizando o anti-semitismo soviético e o mau uso da linguagem, complementam a crítica levinasiana à filosofia europeia moderna e não podem ser uma alternativa legítima.

Mots-clés: Lévinas; Alexandre Zinoviev; Vassili Grossman

Keywords: Levinas; Alexander Zinoviev; Vassili Grossman

Palavras-chave: Levinas; Alexander Zinoviev; Vassili Grossman

* Yoann Colin enseigne la philosophie au Lycée Fénelon à Paris depuis 2007. Il a soutenu en 2020 sa thèse de philosophie à la Sorbonne Université sous la direction de Gérard Bensussan et est membre associé au Centre de recherches en philosophie allemande et contemporaine (Crephac) de l'université de Strasbourg. <https://orcid.org/0009-0006-9644-1549>; yoann-colin_538@hotmail.com

Que Levinas ait été grandement marqué et influencé par la littérature russe est un fait désormais solidement établi.¹ Toutefois, on accorde, dans cette influence de la littérature russe, une très large part à quelques écrivains (Tolstoï, Dostoïevski, Gogol et Pouchkine principalement)² et on aborde très rarement la question des écrivains postérieurs, sauf Vassili Grossman, auteur de *Vie et Destin*. Or, on trouve quelques références dans ses textes à des auteurs soviétiques, et en particulier, outre Grossman, deux allusions à des œuvres de l'écrivain Alexandre Zinoviev. Grossman et Zinoviev sont des auteurs soviétiques, mais ils ont la particularité non seulement de critiquer le régime soviétique dans les livres que mentionne Levinas, mais, surtout, de tenter de rendre compte de l'imposture qu'est le régime soviétique tel qu'ils l'analysent. Ceci étant établi, quel intérêt Levinas a-t-il à les évoquer ? Qu'est-ce que cela peut apporter au déploiement de sa pensée philosophique ? Autrement dit, pour quelles raisons Levinas évoque-t-il des textes d'auteurs soviétiques qui dénoncent l'absurdité du régime soviétique?³ Nous défendons la thèse que les dysfonctionnements structurels du régime soviétique, mis au jour par les écrivains qu'il évoque, sont, pour Levinas, d'une certaine façon analogues aux monstruosité ou aux éléments

1 Voir par exemple Levinas, 2006a, p. 12-13.

2 Poirié, 1987, p. 169. Voir aussi Maryse Dennes, 2000.

3 Il nous semblerait maladroit de faire de V. Grossman un dissident à proprement parler, en raison de la précocité de la rédaction de *Vie et destin*, par rapport aux écrivains qu'on dénomme habituellement ainsi.

négatifs, auxquels a donné lieu le développement de la philosophie occidentale, qu'il y a entre eux une différence de degré mais non de nature, de telle sorte que la pensée soviétique ne puisse pas constituer une alternative convenable et légitime à la philosophie occidentale.

La critique du régime soviétique par des auteurs soviétiques dans l'œuvre de Levinas

Levinas mentionne en quelques occasions des textes d'auteurs soviétiques qui mettent à mal la légitimité du régime soviétique. Dans le cadre de cet article, il nous semble pertinent de relever deux chefs d'accusation d'auteurs soviétiques repris par Levinas, celui d'un antisémitisme patent et celui du « discrédit absolu du langage »⁴ et du dés-intéressement pour autrui.

La dénonciation de l'antisémitisme soviétique

C'est dans le court texte « Politique après », publié dans *L'Au-delà du verset*, que Levinas fait référence à un texte d'A. Zinoviev, *L'Avenir radieux*. Dans cet article, Levinas essaie de montrer qu'on a toujours tenté de résoudre le conflit entre Israël et ses voisins par des moyens politiques, car « l'action raisonnable »⁵ serait toujours « politique d'abord »⁶ dans le cadre de la pensée découlant de la philosophie occidentale, bien que cela ne soit pas ainsi qu'il pourra être résolu. Levinas pense en effet que « le sens de l'humain »⁷ peut rester raisonnable sans être réduit à la politique. L'histoire du dernier siècle a mis à nu, l'antisémitisme qui réduit les Juifs à leur judaïté.

C'est pourquoi

4 Levinas, 2003, p. 309.

5 Levinas, 1982, p. 221.

6 *Ibid.*

7 *Ibid.*, p. 222.

«Il n'y a plus de juifs privilégiés comme l'étaient encore ceux d'Europe occidentale aux yeux des masses juives exterminées de l'Est européen, des minorités nationales de naguère, lesquelles, souvent à leur insu, enviaient et espéraient ce sort exceptionnel.

Mais il n'y a plus de juifs non remarqués – ou non marqués – comme tels dans les pays dits socialistes. « L'internationalisme, c'est quand le Russe, le Géorgien, l'Ukrainien, le Tchouvache, l'Ouzbek et les autres s'assemblent pour frapper les juifs », note Alexandre Zinoviev dans *L'Avenir radieux*. Et c'est là l'épreuve ultime. Le stalinisme et l'antisémitisme post-stalinien – ou, si l'on préfère, celui que soixante ans de marxisme appliqué n'ont pas extirpé de l'âme slave et dont l'influence sur le tiers monde se répercute dans les votes anti-israéliens des peuples progressistes à l'O.N.U. - constituent certainement un des plus grands traumatismes qui aient jamais frappé la conscience juive moderne».⁸

La citation du livre de Zinoviev ne met pas au jour seulement l'antisémitisme de Staline, mais également celui qui perdure après sa mort et continue de se répandre en URSS, malgré l'égalité totale (et non seulement hypocritement politique) que devrait faire régner un État marxiste. Zinoviev décrit un consensus antisémite supranational latent mais réel, d'autant plus surprenant et traumatisant que rien dans la propagande ou la doctrine officielle ne viendrait de le justifier. On trouve, également dans *L'Avenir radieux*, une mention explicite de l'antisémitisme soviétique sous Staline : le pouvoir politique s'appêtait à pourchasser massivement les juifs, mais les craintes d'agir d'une façon qui rappelât les fascistes empêchèrent la mise à exécution de ce projet.⁹Cette mention de l'antisémitisme soviétique contribue, prise en tant que telle, à délégitimer le régime soviétique, dans la mesure où il ne traite pas ses citoyens comme il devrait les traiter selon ses propres principes.

⁸ *Ibid.*, p. 224.

⁹ « Oui, il y eut un projet de répression massive des juifs, et notre connaissance commune Tchesnokov avait préparé tout un livre la justifiant, ce qui lui valut d'être promu par Staline. Mais le projet capota. (...) Sinon il aurait suffi qu'ils fassent signe et on aurait très gentiment pourchassé les juifs dans les rues de Moscou. Et on les aurait expédiés en Sibérie. Ce qui s'est passé, c'est qu'ils ont craint l'analogie avec le fascisme. C'est que nous étions les libérateurs de l'humanité, à cette époque ! » Zinoviev, 1985, p. 210.

Cet antisémitisme stalinien ou de l'époque stalinienne se trouve également présent dans *Vie et Destin* de Grossman, comme un pendant – certes nettement moins intense – de l'antisémitisme nazi :

«L'antisémitisme peut se manifester aussi bien par un mépris moqueur que par des pogromes meurtriers. Il peut prendre bien des formes : idéologique, interne, caché, historique, quotidien, physiologique ; divers aussi sont ses aspects : individuel, social, étatique. L'antisémitisme se rencontre aussi bien sur un marché qu'au Praesidium de l'Académie des sciences.»¹⁰

Vie et Destin raconte, entre autres, la vie de nombreux personnages entre le siège de Stalingrad et la victoire finale des Alliés. Parmi eux, se trouvent des soldats confrontés à l'antisémitisme à cette époque dans l'armée,¹¹ et, surtout, un savant, Strum, qui doit faire face à une campagne de dénigrement de tous les savants juifs.¹² Le narrateur projette également rétrospectivement, à l'occasion de réflexion sur les accords qui

10 Grossman, 2006, p. 411.

11 Grossman, 2006, p. 126-130.

12 On lui fait remarquer que seuls les noms juifs d'une liste de promotion sont barrés (ce qu'il refuse d'abord d'admettre) (Grossman, 2006, p. 300) ; puis il tombe en disgrâce et comprend que cette disgrâce vient du fait qu'il est juif (*ibid.*, p. 487). Au chapitre d'après, il doit remplir un formulaire et médite chacune des questions qui le composent. Il écrit notamment, relativement à la cinquième question, celle de la nationalité « 5. Nationalité... Pas mal, le cinquième point ! Une question toute simple, insignifiante avant la guerre, mais qui prenait, aujourd'hui, une résonance particulière.

Appuyant sur sa plume, Strum inscrit, d'une écriture ferme : « Juif. » Il ne pouvait deviner ce qu'il en coûterait bientôt d'avoir répondu à la cinquième question : « Kalmouk, Balkarets, Tchétchéne, Tatare de Crimée, Juif... »

Il ne pouvait prévoir que, d'année en année, d'obscures passions allaient se déchaîner autour de ce cinquième point, que la peur, la haine, le désespoir, le sang, allaient passer, se déplacer du sixième point (« origine sociale ») au cinquième, que dans quelques années, de nombreuses personnes rempliraient le cinquième point avec le même sentiment de fatalité que lorsque répondaient à la question suivante les enfants d'officiers cosaques, de nobles, de propriétaires d'usines, de prêtres, au cours des précédentes décennies.

Pourtant, il percevait déjà, il pressentait que les lignes de force se concentraient autour de la cinquième question. La veille au soir, Landesman lui avait téléphoné, et Strum lui avait dit qu'il ne parvenait pas à arranger sa nomination. « J'en étais sûr », avait dit Landesman d'un ton mauvais, chargé de reproches à l'adresse de Strum. « Quelque chose ne va pas dans votre fiche de renseignements ? » avait demandé Strum. Landesman avait eu un soupir méchant et déclaré : « Ce qui ne va pas, c'est mon nom. »

Et Nadia avait raconté, au thé du soir :

– Tu sais (...) l'année prochaine, on ne prendrait aucun Juif à l'Institut des Relations extérieures. » (*ibid.*, p. 492-493).

mettent fin aux combats, ce qui s'est passé depuis ce moment de l'histoire et montre que si la fin des combats en 1945 mit fin à la Shoah, elle ne débarrassa pas l'Europe de l'antisémitisme, puisque ce dernier sévit encore en URSS après la fin de la guerre, notamment avec le prétendu « complot des blouses blanches » auquel seule la mort de Staline mit un terme :

«Ce qui se jouait, c'était le sort (...) des écrivains Bergelson, Markish, Féfer, Kvitko, Noussinov, dont les exécutions devaient précéder le sinistre procès des médecins juifs, avec en tête le professeur Vovsi. Ce qui se jouait, c'était le sort des Juifs, que l'Armée Rouge avait sauvés, et sur la tête desquels Staline s'apprêtait à abattre le glaive qu'il avait repris des mains de Hitler, commémorant ainsi le dixième anniversaire de la victoire du peuple à Stalingrad.»¹³

Ainsi ce qui semble intéresser d'abord Levinas, dans ses mentions d'auteurs soviétiques critiques, c'est qu'elles mettent en lumière l'antisémitisme officiel et officieux d'un régime que sa doctrine aurait pourtant dû rendre impossible.

Le « discrédit absolu du langage »¹⁴

Ce que diagnostiquent également les écrivains soviétiques cités ou évoqués par Levinas, c'est l'utilisation du langage en URSS, telle que ce dernier se voit affecté une fonction qui n'est pas celle qu'il devrait avoir. Le langage a un pouvoir tel qu'il déréalise les horreurs qu'il commande et déculpabilise les auteurs de ces horreurs. De cela témoigne *Vie et destin*, en particulier Krymov, un ancien membre du parti avec suffisamment d'influence pendant les années 30 pour s'en vouloir de n'avoir pas aidé ceux qu'il aurait pu aider.¹⁵ Levinas évoque également

13 Grossman, 2006, p. 553.

14 Levinas, 2003, p. 309.

15 Ce dernier méditant sur son passé dénonce la force de l'idéologie qui sévit au début des années 1930 et pense «au nom de la morale, la cause révolutionnaire nous avait délivrés de la morale, au nom de l'avenir elle justifiait les pharisiens d'aujourd'hui, les délateurs, les hypocrites, elle expliquait pourquoi, au nom du bonheur du peuple, l'homme devait pousser à la fosse des innocents. Au nom de la révolution, cette force permettait de se détourner des enfants dont les parents étaient en camp. Elle expliquait pourquoi la révolution exigeait que l'épouse qui n'avait pas dénoncé son mari innocent fût arrachée à ses enfants et envoyée pour dix ans en camp de concentration » (Grossman, 2006, p. 451). Strum a également

la confusion et la manipulation sur lesquelles repose le discours soviétique.¹⁶ Ce reproche, Levinas l'adresse également à la philosophie traditionnelle occidentale. Il consacre à cette question l'article « langage quotidien et rhétorique sans éloquence », repris dans *Hors sujet*, où il oppose la rhétorique (ou tout autre utilisation du langage dans le but d'agir *sur* autrui) à ce qu'il appelle le « langage quotidien » (qui consisterait, dans une certaine mesure, à l'inverse, à agir *pour* autrui). Dans cet article, Levinas commence par définir la rhétorique comme « l'art qui doit permettre la maîtrise du langage »¹⁷ fondé sur l'écart irréductible et insurmontable entre les choses et la signification des mots. De là résultent également l'impossibilité d'exprimer avec certitude ce qu'on veut exprimer et la difficulté à utiliser les mots pour communiquer. Cependant, on peut malgré tout globalement à peu près se faire comprendre, extérioriser ce qu'on pense, dire ce qu'on veut dire, si on utilise les mots dans leur sens habituel et courant.¹⁸ La philosophie doit avoir pour tâche de préciser ce qui est de l'ordre de l'ajout poétique, rhétorique ou métaphorique dans l'expression par le langage de la pensée pour trouver un langage qui serait au plus près de la vérité, c'est-à-dire épuré, débarrassé le plus possible de la métaphore et de la rhétorique. Mais la rhétorique ne

conscience du danger de la sincérité et de la nécessité de réfléchir à ce qu'on dit pour que cela ne soit pas rapporté par nos interlocuteurs et interprété dans un sens qui pourrait amener à être considéré comme un opposant : « Il y avait des gens en présence desquels Strum était incapable de prononcer le moindre mot ; sa langue devenait de bois, la conversation perdait tout sens, toute couleur, telle une conversation d'aveugles sourds-muets. Il y avait des gens en présence desquels une parole sincère devenait fausse. Il y avait des gens, de vieux amis, en présence desquels Strum se sentait encore plus solitaire » (*ibid.*, p. 222).

16 Il écrit ainsi dans *Difficile liberté* à propos du « mythe » communiste soviétique, pétri de propagande et d'idéologie, et de son succès dans toute l'Europe : « à ce mythe importait le nuage qui entourait et qui exhaussait le cerveau où cette progression irrésistible se pensait sans erreur. Les contradictions y perdaient leur absurdité même » (Levinas, 2003, p. 308). Il constate à propos du rapport de Khrouchtchev qui dénonce les crimes de Staline que « la plus troublante circonstance de la déstalinisation, c'est le discrédit absolu du langage qu'elle fait revivre à l'échelle d'une expérience collective. On ne peut plus croire aux paroles, car on ne peut plus parler » (*ibid.*, p. 308-309).

17 Levinas, 1997, p. 185. Voir ce que dit C. Delporte sur la langue de bois : « On pourrait définir la langue de bois comme un ensemble de procédés qui, par les artifices déployés, visent à dissimuler la pensée de celui qui y recourt pour mieux influencer et contrôler celle des autres. » (Delporte, 2011, p. 9).

18 Levinas, 1997, p. 187.

vient pas seulement d'écart non délibéré et irréductible entre ce qu'on veut dire et les mots qu'on utilise pour le dire, mais d'un effet volontaire :

«La rhétorique introduit dans la signification à laquelle elle aboutit une certaine beauté, une certaine élévation, une certaine noblesse et une expressivité qui s'impose indépendamment de sa vérité; plus encore que le vraisemblable, cette beauté - que nous appelons effet d'éloquence - séduit l'auditeur. Aristote insistait déjà sur cet embellissement et cet anoblissement par la métaphore. Traits qui étaient précisément essentiels là où la persuasion importait par dessus tout».¹⁹

Autrement dit, la rhétorique est ajout, « embellissement » de la parole pour obtenir l'adhésion des auditeurs. Levinas distingue ensuite deux époques au moyen d'une différence non de degré mais de nature de la rhétorique qui y est produite. Dans « la société antique » les effets rhétoriques étaient confinés aux discours argumentatifs publics, tandis qu'en « notre temps », « les effets d'éloquence entrent [...] partout et commandent (...) toute notre vie »,²⁰ c'est-à-dire y compris notre vie privée à cause des « moyens d'information sous toutes leurs formes ».²¹

Ce qui caractérise notre temps, c'est non seulement l'omniprésence de cette « séduction »²² de la rhétorique, mais c'est qu'elle frôle l'absurdité, puisqu'elle « persuade en signifiant idées et choses, trop belles pour être vraies ».²³ D'où un soupçon généralisé porté sur tout discours :

«Et déjà on dénonce le discours éloquent et déjà on soupçonne sous toute cette littérature fleurie, politique et propagande et déjà «tout le reste est littérature». Tout le reste, c'est-à-dire les pensées les plus hautes, religieuses, politiques et morales. On recourt au langage quotidien pour rabaisser et profaner les hauteurs où se tiennent l'éloquence et le sacré verbal qu'elle suscite . On trouve le langage quotidien

19 *Ibid.*, p. 189.

20 *Ibid.*

21 *Ibid.*

22 *Ibid.*

23 *Ibid.*

insuffisamment quotidien, insuffisamment droit. Il faut démystifier la décence des mots, le noble ronronnement des périodes : la respectabilité des livres et des bibliothèques. Il faut le mot ordurier, l'interjection, le graffiti.»²⁴

Levinas recherche une langue qui ne soit pas traîtresse ou du moins sur laquelle ne puisse pas peser le même soupçon que celui qui grève l'authenticité de la culture officielle, et même de la culture classique. On pourrait en effet être dupe d'une telle langue, dupe de la morale qu'elle prescrit (celle des livres et des discours moralisateurs, aux antipodes de l'éthique véritable), mais aussi de la politique et de la religion. A l'aide du champ lexical de la désacralisation, Levinas veut renverser et inverser la hiérarchie implicite entre les deux langages : le beau discours, éloquent, rhétorique, susceptible de duperie d'une part, et le « langage quotidien », qui serait plus authentique.²⁵ Point ainsi la nécessité de créer une « anti-littérature » dont le modèle est le *Voyage au bout de la nuit* de Céline, qui serait littéraire et véridique car dénuée de toute rhétorique et de toute éloquence. Par elle se produirait un changement de valeur du « cru » et du « vulgaire », qu'on trouvait déjà dans le naturalisme, même si dans le naturalisme, c'était pour faire

24 *Ibid.*, p. 189-190. Cette critique de la littérature et des Belles Lettres, idéalisantes et insensible à la misère matérielle du prochain est récurrente dans l'œuvre de Levinas. Il parle parfois d'« hypocrisie du sermon » (Levinas, 1968, p. 59) pour évoquer ceux ne se préoccupent que d'idées sans souci de nourrir ceux qui ont faim. G. Bensussan évoque la « méfiance foncière de Levinas devant ce qu'il appelle parfois "les belles lettres", c'est-à-dire les belles paroles sans effet, ou encore "l'hypocrisie du sermon", toutes choses qui relèveraient d'un humanisme du même homme (...) ce prophétisme du soupçon, cette aversion profonde pour les belles lettres mortes de la belle âme (les "démonstrations faites avec la bouche") ou pour l'hypocrisie sociale (qui dissimule "l'intérêt") » (Bensussan, 2013, p. 208).

25 L'effort pour réhabiliter le quotidien se trouve déjà dans de l'existence à l'existant où Levinas écrivait, dans une perspective comparable à celle de l'article étudié : « L'appeler quotidien et le condamner comme non-authentique, c'est méconnaître la sincérité de la faim et de la soif ; c'est, sous le prétexte de sauver la dignité de l'homme compromise par les choses, fermer les yeux sur les mensonges d'un idéalisme capitaliste et les évasions dans l'éloquence et l'opium qu'il propose. La grande force de la philosophie marxiste qui part de l'homme économique réside dans son pouvoir d'éviter radicalement l'hypocrisie du sermon. Le positif du marxisme n'est pas son matérialisme en tant que tel, mais sa sincérité à l'égard des besoins humains. » (Levinas, 1998a, p. 69). Ce que commente ainsi G. Bensussan : « Levinas n'a cessé de faire mérite au marxisme, entendu globalement, sans faire le détail, d'avoir révoqué et empêché toute "hypocrisie du sermon", toute parole creuse, tout "romantisme" comme il dit, toute édification, tout appel au sacrifice au nom de la pénurie » (Bensussan, 2019).

« couleur locale », alors qu'avec Céline il s'agit davantage d'une résistance ou d'une volonté délibérée de « tordre le cou à l'éloquence ». Puis Levinas remarque que cette lutte contre l'éloquence ne se réduit pas à celle qui a lieu dans l'occident capitaliste, elle a aussi lieu dans les pays socialistes, eux aussi soumis à une langue officielle qui les asservit :

«Lutte avec l'éloquence qui ne se produit pas seulement – tel un terrorisme – dans notre vieil Occident dit capitaliste, bercé depuis des siècles par l'éloquence des belles-lettres, des belles manières et dans les rêves d'irréalisables idéaux. Dans les contrées qui se veulent socialistes, l'éloquence d'un certain progressisme aurait envahi jusqu'au langage quotidien lui-même. Il faut lire *Les Hauteurs béantes* de Zinoviev pour assister à l'effort du langage quotidien en vue de se retrouver dans cet envahissement envoûtant. Tout se passe dans ce livre comme si, pour se saisir de sa sincérité perdue, la parole de tous les jours n'arrivait pas à se suffire, comme s'il lui fallait des mots et des propositions plus négatifs et plus destructeurs que la négation. D'où en abondance, dans ce livre étrange, le langage qui se persifle et se parodie lui-même ; d'où des pages semblables à une émission radiophonique qu'on s'obstine à brouiller dans son émission même. D'où aussi l'ouverture de l'arsenal, redoutable et nihiliste, du scatologique – cris, jurons, poèmes orduriers. Mais singulière impuissance peut-être du langage dans sa puissance même ; le parler dirigé contre l'éloquence se fait éloquence à son tour. Trop belle pour être vraie, ne se fait-elle pas aussi trop horrible pour refléter la réalité ?»²⁶

Effectivement dans *Les Hauteurs béantes*, le premier livre que Zinoviev consacre à la critique caricaturale, parodique – mais en cela juste et efficace – de la société socialiste soviétique, on comprend l'absurdité d'un langage, officiel ou non, d'une « langue de bois »,²⁷ qui se contredit,²⁸ qui ne signifie rien

²⁶ Levinas, 1997, p. 190-191.

²⁷ Christian Delporte analyse ainsi la langue de bois du régime soviétique comme « un filtre implacable qui vise à conformer la réalité à l'idéologie. Tous les moyens sont bons pour la déguiser, la modeler, la contraindre, la faire entrer dans les cases rigoureusement alignées du marxisme-léninisme. Tous les registres sont sollicités pour paralyser la pensée : ceux de la science, qui écrasent, ceux de la foi, qui dépassent. » (p. 50).

²⁸ Voir à titre d'exemples : « Autour de l'hôtel, on érigea une dizaine d'églises pittoresques toutes neuves, datant au plus tard du dixième siècle » (Zinoviev, 1977, p. 10) ; « On nous demande souvent si Dieu existe ou non, écrivait le Secrétaire. A cette question, nous répon-

d'intelligible en alignant des expressions tirées de la doctrine officielle (théoriquement signifiantes, mais dans un tout autre contexte)²⁹ - telle est la caractéristique langagière du « célèbre philosophe Serpillière, complètement ignare et débile, auteur de la plus inepte des « Logiques dialecticodialectiques » possibles »³⁰ - , ou encore qui prétend créer la réalité qu'elle énonce bien que cela soit faux et que tous les habitants le sachent.³¹ Alliant antisémitisme et dénonciation du mensonge gouvernemental continu, la section intitulée « Le mensonge véridique » illustre les raisons de ne pas croire l'information officielle :

«Voilà comment ça se passe chez nous, dit le Neurasthénique au Journaliste. Si on reconnaît, dans le domaine scientifique, qu'une direction de recherche a été sous-estimée, c'est qu'en fait, il y a eu un pogrom. Si on reconnaît que dans certains cas, le titre de docteur n'est pas attribué selon le mérite de la personne, c'est qu'il est devenu un moyen de faire carrière, de faire fortune, de se donner du prestige, de jeter de la poudre aux yeux. Et le problème ici n'est pas la forme mensongère que prennent ces déclarations officielles. C'est un phénomène auquel tout le monde est habitué. Le problème, c'est que les processus qui sont à l'origine de telles situations, critiquées même du point de vue officiel, se déroulent au vu et au su de chacun. Leurs conséquences sont évidentes dès le départ. Mais il n'existe aucune force qui puisse s'y opposer.»³²

drons par l'affirmative : oui, Dieu n'existe pas. » (*ibid.*, p. 138) ; « L'ennemi le plus détesté des autorités est celui qui ose profiter de la liberté qu'elles lui ont offerte. Si elles autorisent ce qu'elles ne veulent pas autoriser, c'est en fait la forme la plus extrême de l'interdiction. » (*ibid.*, p. 337).

29 «Après la réhabilitation et l'autorisation de la Logie, l'ex-pseudo-science réactionnaire bourgeoise, Ivanbourg vit se former en deux mois une famille fraternelle et unie de tous les logues d'avant-garde qui bientôt dépassa tout le monde. » (*ibid.*, p. 65). Voir également les développements autour du « bêtisme » comme « stade suprême du socisme ou le socisme intégral » (*ibid.*, p. 553-554)

30 *Ibid.*, p. 350.

31 Est ainsi dénoncée la tendance des chefs à s'appropriier tout ce que ceux qui sont sous leurs ordres ont fait de positif, même quand c'était ce qu'ils avaient demandé de ne pas faire et de rejeter sur eux tout ce qui est négatif, même quand c'est exactement ce qu'ils avaient intimé l'ordre de faire (*ibid.*, p. 121-122),

32 *Ibid.*, p. 347.

Ce qu'essaie de réaliser Zinoviev, c'est moins la mise au jour des mécanismes de propagande soviétique, que la description grâce au contraste entre ce qui est officiellement déclaré et ce qui est intimement pensé et vécu le « quotidien » des habitants de l'URSS ; or c'est ce « quotidien » que recherche Levinas dans ce qu'il appelle « l'anti-littérature ». ³³ Et un passage des *Hauteurs béantes* illustre précisément ce point, lorsqu'un habitant explique à un journaliste qu'il ne pourra jamais connaître objectivement leur vie, car elle est inobservable. ³⁴

La référence aux *Hauteurs béantes* a une double fonction, elle permet d'englober les pays socialistes d'Europe de l'Est, dans la condamnation d'un langage qui ne fait pas assez place à autrui, et elle illustre la réalisation d'une langue qui permette de retrouver ce « langage quotidien », c'est-à-dire ce langage sans éloquence, pure de toute mystification éthico-politico-religieuse. A partir de cet exemple d'un retour à ce langage quotidien, Levinas, dans la suite de l'article, cherche « l'essence du parler quotidien ». ³⁵ Pour dégager cela, il faut identifier la signification du langage. Et Levinas oppose la façon traditionnelle dont la philosophie conçoit le langage, en privilégiant le Dit au Dire, ³⁶ et celle qui conviendrait à une rapport plus

33 Levinas, 1997, p. 190.

34 «Je veux faire un tableau objectif du mode de vie ivanien, dit le Journaliste. C'est tout à fait exclu, dit le Neurasthénique. Pourquoi, demande le Journaliste. Parce que Vous êtes dans une situation privilégiée, répond le Neurasthénique. Vous n'avez pas à vous préoccuper de votre appartement, à subir des réunions, à courir les magasins, à faire la queue, à essayer d'obtenir des augmentations de salaire, à vous arranger avec la censure. Or, c'est justement cela, l'essentiel de notre mode de vie. Mais je vivrai comme un Ivanien moyen, dit le Journaliste. Alors, vous n'aurez plus ni assez de temps, ni assez de forces pour l'observation et votre exaspération sera telle que vous ne pourrez plus être objectif. Que faire alors, demanda le Journaliste. Pour comprendre Ivanbourg, il ne faut pas y aller, dit le Neurasthénique. Il faut venir ici juste pour un peu d'entraînement et la pratique de la langue. Mais vous avez bien quelque chose qu'on ne peut voir que de l'intérieur, dit le Journaliste. Non, dit le Neurasthénique. Tout ce que nous avons ne peut être bien vu que de l'extérieur. Ne croyez surtout pas qu'il y a chez nous des souterrains cachés qui seraient le théâtre de drames épouvantables. Nos drames les plus épouvantables se déroulent au vu et au su de tous. C'est notre quotidien. Toutes les réunions. Tous les discours. Tous les journaux. Regardez. Lisez. Écoutez. C'est cela, notre réalité, il n'y a là nul mensonge, nulle tromperie. La tromperie, nous en sommes les propres auteurs bénévoles. Vous voyez ce que vous voulez voir parce que vous voulez attribuer un sens à tout. Or, il n'y a aucun sens.» (ibid., p. 368).

35 Levinas, 1997, p. 191.

36 *Ibid.*, p. 192.

éthique avec l'autre, privilégiant le Dire sur le Dit dans la mesure où

«Le Dire est une approche du prochain. Et tant que la proposition se propose à l'autre homme, tant que le Dit n'a pas absorbé cette approche, nous sommes encore dans le « langage quotidien ». Ou, plus exactement, dans le langage quotidien nous approchons le prochain au lieu de l'oublier dans l'« enthousiasme » de l'éloquence».³⁷

La recherche du langage quotidien équivaut alors à la recherche d'un langage qui ne cherche pas à manipuler le prochain, mais, autant que possible, à lui faire droit. Le Dire dans le langage quotidien est « communication qui ne se réduit pas au phénomène de la *vérité-qui-unit* »,³⁸ « susceptible de signification éthique ».³⁹

Dévolement de la philosophie occidentale

Levinas critique la façon dont, selon lui, la philosophie occidentale – qui n'est donc pas la seule philosophie possible – envisage le rapport à autrui. Cette forme de philosophie est critiquée dans sa conception même dans de nombreux textes, mais ce qui la rend éminemment suspecte, c'est le spectacle manifeste des horreurs du XXème siècle. La faillite politique de l'État, et en particulier dans sa forme totalitaire, serait la preuve, s'il en fallait une, de l'aporie qu'est l'ontologie (par laquelle se caractérise la philosophie occidentale), toujours et intrinsèquement en lien avec le politique, dans une sorte de continuum ontologico-politique dans la dissidence duquel émergerait l'éthique, comme subversion du conatus. Même en choisissant des valeurs, une morale, la politique ne peut que les avilir et en faire des sources d'injustice, contraires à la visée de l'éthique levinassienne. Ainsi en est-il allé du stalinisme,⁴⁰

³⁷ *Ibid.*

³⁸ *Ibid.*, p. 193.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ «La fin du socialisme, dans l'horreur du stalinisme, est la plus grande crise spirituelle de l'Europe moderne. Le marxisme représentait une générosité, quelle que soit la façon

en tant qu'il apparaît comme la perversion absolue de ce bon et bel idéal qu'on pouvait trouver dans le marxisme,⁴¹ l'horreur instituée et institutionnalisée, qui prétexte le Bien pour faire le mal. Ce monde décrit par Grossman est celui dans lequel

«La réalité stalinienne dans toute son horreur se sera confondue avec l'horreur hitlérienne.

Apparentée à son essence, elle attestera un monde qui n'est plus un lieu. Monde inhabitable dans l'abîme de sa déshumanisation : effondrement de la base même de la civilisation européenne. Monde inhabitable des personnes dégradées, frappées dans leur dignité, livrées à l'humiliation, à la souffrance, à la mort. Humanité déshumanisée autour des institutions issues pourtant de la générosité révolutionnaire initiale et du souci des droits de l'homme, transformée en camps ou, partout ailleurs, menacée de camps où le moi n'est plus certain de son identité»⁴²

V. Grossman, est cet écrivain qui, enthousiasmé par la révolution bolchevique, voit et comprend la distorsion que Staline fait subir l'idéal communiste de fraternité et en rend compte dans la partie la plus tardive de son œuvre et dont Levinas écrit qu'« écrivain soviétique, il se croyait certainement, en octobre 1917, entré, si on peut dire, dans l'ère des accomplissements eschatologiques. Son œuvre, antérieure à *Vie et Destin*, disait avec talent et sincérité, cette espérance et cette foi ». ⁴³ Mais *Vie et destin* tranche nettement avec son enthousiasme initial, et le roman met au jour la déshumanisation que le

dont on comprend la doctrine matérialiste qui est sa base... Et le régime de charité devient stalinisme et horreur hitlérienne. C'est ce que montre Grossman, qui est de là-bas, qui avait participé à l'enthousiasme des débuts. » (Poirie, 1987, p. 134). Voir également, l'introduction de Pierre Hayat aux *Imprévus de l'Histoire*, notamment « Levinas n'oppose nullement l'éthique au socialisme. Il met plutôt en question la réduction de la politique à la reproduction des structures anonymes de l'État. Levinas n'a d'ailleurs pas ignoré l'élan éthique qui a porté le marxisme. Mais, très tôt éveillé à la perversion du marxisme en stalinisme et aux limites de la déstalinisation» (Levinas, 2007, p. 15).

41 «Le marxisme, pour la première fois dans l'histoire occidentale, conteste cette conception de l'homme. L'esprit humain ne lui apparaît plus comme la pure liberté, comme l'âme planant au-dessus de tout attachement ; il n'est plus la pure raison faisant partie d'un règne des fins. Il est en proie aux besoins matériels. Mais à la merci d'une matière et d'une société qui n'obéissent plus à la baguette magique de la raison, son existence concrète et asservie a plus d'importance, plus de poids que l'impuissante raison.» (*ibid.*, p. 27).

42 Levinas, 1988, p. 102.

43 *Ibid.*, p. 101.

régime soviétique, à l'encontre de toute propagande, fait subir à ses citoyens. La terreur stalinienne, telle qu'elle apparaît à Levinas à travers les mots de Grossman est telle que

«L'antique confiance occidentale en la pratique rationnelle issue des institutions politiques et religieuses et devant permettre à l'homme d'être le prochain d'autrui, la croyance en les institutions humaines par lesquelles le bien arriverait à être, est ébranlée».⁴⁴

C'est enfin Auschwitz et la Shoah qui signent l'échec du projet de la philosophie européenne,⁴⁵ et même de la culture humaniste européenne. Et surtout une remise en cause du projet « éclairé » de paix tel qu'il découle de la raison, ce qui aboutit à condamnation de la culture en laquelle ce projet a pris naissance, sous la forme de la mauvaise conscience que devrait avoir l'Europe.⁴⁶ Ainsi parce que le stalinisme apparaît comme le résultat, certes non délibérément conçu, de la forme politique qu'est l'État, née de la philosophie européenne, cette dernière peut non seulement être condamnée en raison des conséquences concrètes de ses réflexions théoriques, mais le modèle soviétique et le marxisme politisé ne peuvent pas être pensée comme des alternatives légitimes, aux yeux de Levinas, à la philosophie occidentale dont il remet en question le bien-fondé et la matrice ontologique.

Ainsi, parce qu'elle intrinsèquement égoïste, centrée autour d'un moi indifférent à autrui, la philosophie occidentale est « bourgeoise »⁴⁷ selon et Levinas cherche à en sortir en partant en quête d'une philosophie alternative. A cette sorte de vice congénital, s'ajoute le spectacle des monstruosité auxquelles elle a mené au XXème siècle. Si le marxisme aurait, pour Levinas, peut-être pu être une alternative à la philosophie

44 *Ibid.*, p. 103

45 Comme le dit Christian Rössner, qui écrit : « le questionnement dépourvu d'illusion sur l'éthique de Levinas n'exige pas simplement une autre morale, mais met le doigt dans la blessure d'une philosophie, qui non seulement peut être portée en triomphe de "de Ionie à Iéna", mais peut laisser advenir d'Athènes à Auschwitz, Rössner, 2012, p. 20 (traduction personnelle).

46 Levinas, 2006b, p. 139-140.

47 Levinas, 1998b, p. 92. Sur cette question de la dimension bourgeoise de la philosophie et l'effort de Levinas pour trouver une autre philosophie, on peut consulter Colin, 2023.

occidentale égocentrée par le souci positif qu'elle a des autres hommes, le communisme, en particulier dans sa version soviétique, conduit à de nettes impasses, mises au jour dans les textes des auteurs auxquels Levinas se réfère. L'antisémitisme récurrent, bien qu'en contradiction avec les proclamations soviétiques d'une égalité réelle de tous les hommes, et la faillit du langage quotidien pétri d'idéologie à des fins de propagande interdisent, pour Levinas, de prendre pour modèle légitime ce dont se réclament les dirigeants soviétiques.

Références bibliographiques

BENSUSSAN, Gérard et BERNARDO, Fernanda. Os Equivocos da Etica/ Les équivoques de l'Ethique. A proposito dos/ A propos des Carnets de captivité de Levinas, Fundação Eng. Antonio de Almeida, Porto, 2013.

BENSUSSAN, Gérard. « Humanismo, materialismo et politica em Levinas ». in : Revista Etica et Filosofia politica, Número XXII, Rio de Janeiro, 2019.

COLIN, Yoann. « Le bourgeois dans la pensée d'Emmanuel Levinas : le refus de l'altérité ». in : Études phénoménologiques, N°7, louvain, 2023, pp. 125-144.

DELPORTE, Christian. Une histoire de la langue de bois. Paris : Flammarion, 2011.

DENNES, Maryse. « Emmanuel LEVINAS en France. La place de la Russie ». In : Cahiers de l'émigration russe : Evrei Rossi – Immigranty Francii (Les juifs de Russie - Immigrants de France), édité par V. Moskovitch, V. Khazan et S. Breuillard. Moscou-Paris-Jérusalem : , 2000, p. 69-98.

GROSSMAN, Vassili. Vie et destin. Traduit par Alexis Berelowitch et Anne Coldefy-Faucard, dans Œuvres, édition de Tzvetan Todorov. Paris : Robert Laffont, 2006.

LEVINAS, Emmanuel. Quatre lectures talmudiques. Paris : Minuit, 1968.

LEVINAS, Emmanuel. L'au-delà du verset. Lectures et discours talmudiques. Paris: Minuit, 1982.

- LEVINAS, Emmanuel. A l'heure des nations. Paris : Minuit, 1988.
- LEVINAS, Emmanuel. Hors sujet. Paris : Le livre de poche, 1997.
- LEVINAS, Emmanuel. De l'existence à l'existant. Paris : Vrin, 1998a.
- LEVINAS, Emmanuel. De l'évasion. Paris, Le livre de poche, 1998b.
- LEVINAS, Emmanuel. Difficile Liberté. Paris : Le livre de poche, 2003.
- LEVINAS, Emmanuel. Éthique et infini. Paris : Le livre de poche, 2006a.
- LEVINAS, Emmanuel. Altérité et transcendance. Paris : Le livre de poche, 2006b.
- LEVINAS, Emmanuel. Les Imprévus de l'histoire. Paris : Le livre de poche, 2007.
- POIRIE, François. Emmanuel Lévinas. Qui êtes-vous ? Lyon: La Manufacture, 1987.
- RÖSSNER, Christian. Anders als Sein und Zeit. Zur phänomenologischen Genealogie moralischer Subjektivität nach Emmanuel Levinas. Nordhausen : Verlag Traugott Bautz GmbH, 2012.
- ZINOVIEV, Alexandre. Les hauteurs béantes. Traduit du russe par Wladimir Berelowitch. Lausanne : L'Âge d'homme, 1977.
- ZINOVIEV, Alexandre. L'avenir radieux. Traduit du russe par Wladimir Berelowitch. Paris : Seuil, 1985.

A figura da “Mãe” na cultura e literatura soviética: o realismo em Górkí e o testemunhal em Aleksiévitich

The figure of the “Mother” in Soviet culture and literature: realism in Górkí and the testimonial in Aleksiévitich

Autor: Ian Anderson Maximiano Costa
Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil
Edição: RUS, Vol. 15. Nº 27
Publicação: Novembro de 2024
Recebido em: 01/07/2024
Aceito em: 16/09/2024

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.226767>

COSTA, Ian Anderson Maximiano.
A figura da “Mãe” na cultura e literatura soviética: o realismo em Górkí e o testemunhal em Aleksiévitich.
RUS, São Paulo, v. 15, n. 27, pp. 148-178, 2024



A figura da “Mãe” na cultura e literatura soviética: o realismo em Górkí e o testemunhal em Aleksiévitich

Ian Anderson Maximiano Costa*

Resumo: O presente artigo tem como objetivo analisar as representações da figura da “Mãe” em *A Mãe* (1907), de Maksim Górkí, e *Meninos de Zinco* (1989), de Svetlana Aleksiévitich. Vemos nas duas obras uma construção política da maternidade. Na primeira, ela está ligada à antecâmara do realismo socialista e à anúncio teleológica do futuro. Na segunda, ao testemunho como um “relato-prece” dessas mulheres que perderam os filhos no “conflito colonial” da Guerra do Afeganistão (1979-1989). Elas erguem suas vozes para criticar a burocracia impassível. O futuro é substituído pelo presente contínuo: a marca perene, por isso traumática, da morte do filho. Nas figurações, as mães aparecem no espaço público. A emoção não é um sentimento de recolhimento, mas de encontro do outro. A emoção não diz “eu”. Para realizar essas discussões também passamos, como reverberações, pelas figurações históricas e iconográficas da maternidade na União Soviética.

Abstract: This article aims to analyze the representations of the figure of the “Mother” in Maksim Górkí’s *The Mother* (1907) and Svetlana Aleksiévitich’s *Zinc Boys* (1989). In both works, we see a political construction of motherhood. In the first, it is linked to the antechamber of socialist realism and the teleological announcement of the future. In the second, to the testimony as a “prayer-account” of these women who lost their children in the “colonial conflict” of the Afghan War (1979-1989). They raise their voices to criticize the impassive bureaucracy. The future is replaced by the continuous present, the perennial and therefore traumatic mark of their son’s death. In the figurations, the mothers appear in the public space. Emotion is not a feeling of withdrawal, but of encountering the other. Emotion doesn’t say “I”. In order to carry out these discussions, we also went through, as reverberations, the historical and iconographic figurations of motherhood in the Soviet Union.

Palavras-chave: Górkí; Aleksiévitich; Mãe; União Soviética; Iconografia
Keywords: Górkí; Aleksiévitich; Mother; Soviet Union; Iconography

– Qualquer mãe tem lágrimas para tudo. Para tudo! Se o senhor tem mãe, ela sabe disso!

A Mãe, Górkí.

A

partir das obras *A Mãe* e *Meninos de Zinco*, proponho discutir as representações da maternidade no contexto soviético. De um lado, na ficção de Maksim Górkí, ela se imiscui na gênese do realismo socialista e do “homem novo”. Nela, um filho pare politicamente, ou melhor, ideologicamente, a mãe. Pável e seus companheiros socialistas são responsáveis pela introdução de Pelaguéia Nílovna no mundo dos operários e no entendimento da exploração capitalista. De outro lado, Svetlana Aleksiévitich e o testemunho das mães dos soldados soviéticos que perderam a vida no Afeganistão. Elas se erguem num contexto de *deblace*, ruína e catástrofe da União Soviética para defender os filhos do esquecimento e posteriormente até da própria escritora.

Entre esses dois momentos, encontramos um imaginário dúbio em relação ao feminino na URSS – de abertura legal e ao mesmo fechamento testemunhal. Entretanto, seja na ficção ou no testemunho constitui-se um lugar de atuação política protagonizado pelas mães. Em Górkí, Nílovna sai de um espaço doméstico marcado pela violência de gênero para encontrar o espaço público. Ela se insere numa conjuntura de “guerra contra a domesticidade”, esse local passa a ser visto como um *locus* pequeno-burguês. Por isso, são construídas áreas comuns para retirar as mulheres da perda de tempo do lar: “Creches, cantinas públicas e refeições quentes no local

* Doutorando e Mestre em Teoria da literatura e Literatura Comparada pelo pós-lit. da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Graduado em História pela Pontifícia Universidade Católica-Minas e em Letras pela UFMG. Vencedor do Prêmio Mário González da Associação Brasileira de Hispanistas – 2022. Autor do livro *Borges anacrônico*, um escritor do século XIX no XX. Estuda atualmente as relações entre literatura, história e testemunho a partir de Charlotte Delbo, Svetlana Aleksiévitich e Elena Poniatowska. <http://lattes.cnpq.br/8686304615832613>; <https://orcid.org/0000-0002-5592-4345>; iananderson14@hotmail.com

de trabalho, lavanderias industriais e comidas pré-elaboradas tinham o propósito de liberar as mulheres do “atraso” do trabalho doméstico privatizado”.¹

Em Aléksiévitch, as mães são as vozes que defendem, enfrentam e cuidam da memória dos filhos. Elas querem abrir os caixões de zinco totalmente vedados, para onde os jovens foram mandados, elas apontam o dedo para o aparato militar, elas fazem manifestações, elas carregam cartazes e fotos dos filhos. Elas transformam a dor em luta. Não por acaso, luto do latim *luctu* e luta do latim *lucta* são palavras correlatas. Na expressão de uma delas, a luta numa guerra não é realizada somente no instante coetâneo da batalha, ela continua depois para as mulheres que ficam: “Os homens lutam na guerra, e as mulheres depois...”.²

Por outro lado, essas obras representam dois contextos opostos na feitura da imagem do escritor. Górkí era uma iminência na União Soviética. Ele era a principal “estrela” do projeto de Stálin de transformar os escritores em “engenheiros das almas humanas”. Sua popularidade, sem ultrapassar os limites ditados pelo *Politburo*, era capilarizada. Lembremos que em o *Arquipélago Gulag*, de Aleksandr Soljenitsyn, os prisioneiros escreviam cartas para ele. Além disso, foi responsável por uma vitória, “maquiada”, no campo de concentração de Solovki. Maksim Górkí era um escritor oficial.

Aleksiévitch, por sua vez, é tudo ao reverso. É contestada no tribunal de Minsk, por mães e soldados, por supostas deturpações em trechos dos testemunhos de *Meninos de Zinco*. Num dos processos temos um cenário kafkiano. A petição inicial foi apresentada ao tribunal sem data e sem assinatura, mas mesmo assim foi recebida pela juíza. No livro de registro, o processo já tinha recebido seu número de ordem antes que houvesse qualquer decisão sobre sua abertura. No dia marcado para o julgamento, Svetlana e seu advogado souberam que a juíza escolhida para o caso tinha sido substituída dez minutos antes da audiência.

1 Buck-Morss, 2018, p.216.

2 Aleksiévitch, 2020, p.195.

Em outra demanda, a escritora foi acusada como agente infiltrada da CIA, governanta do imperialismo internacional e difamadora da grande imagem da União Soviética em troca de um “punhado de dólares” e de “duas Mercedes”. Entretanto, ela não foi questionada somente judicialmente. No banco dos réus, os jurados presentes refutavam sua poética. Sua crítica do “herói soviético” tinha, para uma professora, criado uma posição de ignomínia ulterior na literatura realista: “Sou professora de literatura russa. Por muitos anos repeti para meus alunos as palavras de Karl Marx: ‘A morte de um herói é como o pôr do sol, e não como um sapo que se explode por esforço’. O que seus livros ensinam”.³ Seus livros ensinavam o “comezinho”, o sentimento diante dos traumas e não os fatos: “Eu sigo o sentimento, não o acontecido. Como se desenvolveram nossos sentimentos, não os acontecimentos”.⁴

Por último, *A Mãe* e *Meninos de Zinco* são obras que colocam em debate história, ficção e testemunho. Na primeira obra, temos a “grande história”, e por corolário a confiança na constituição da *civilização soviética* porvir. Ela se adianta ao primeiro Congresso dos Escritores realizado em 1934, organizado por A.A. Jdanov e Maksim Górkí, que estabeleceu no campo cultural o “realismo socialista”. Ali estava delineada uma arte ficcional que refletisse a realidade almejada, que acompanhasse o desenvolvimento social: “A ideia era ‘refletir a realidade em seu desenvolvimento revolucionário’”.⁵ Isso pressupunha criar um “escritor positivo”: “A implicação era que o escritor precisava mostrar as grandes mudanças na vida soviética, mas evitar concentrar-se em erros ou falhas, e indicar como a sociedade estava avançada”.⁶ Essa literatura realista e positiva devia, ainda, ser construída numa linguagem das massas: “O outro lado do realismo socialista era que este tinha de se tornar a arte do povo e, como tal, ser acessível”.⁷

3 Ibid., p.311.

4 Ibid., p.28.

5 Bushkovitch, 2014, p.430.

6 Ibid., p.430.

7 Ibid., p.430.

De outro lado, o fim dos “grandes relatos”. Na segunda obra, a “história é pequena”, se mescla à oralidade e só pode ser lembrada pelos cacos e fragmentos: “[...] procuro nos grãozinhos e nas migalhas a história do socialismo ‘doméstico’... do socialismo ‘interior’”.⁸ O século XX nos legou uma posição e um arremedo: a testemunha e o testemunho. Nas suas inscrições latinas, essas formas correspondem, segundo Agamben (2008), a *testis* e *superstes*:

O primeiro, *testis*, de que deriva o nosso termo testemunha, significa etimologicamente aquele que se põe como terceiro (*terstis*) em um processo ou em um litígio entre dois contendores. O segundo, *superstes*, indica aquele que viveu algo, atravessou até o final um evento e pode, portanto, dar testemunho disso.⁹

O sobrevivente (*superstes*), o último elemento desse duplo, se revela como um estado precário daqueles que passaram pelos eventos catastróficos da época precedente – a *Shoah*, o Gulag. Em relação à Aleksiévitich, suas testemunhas são as que cruzaram ou foram perfuradas pelo “drama socialista”: “Venho tentando ouvir com franqueza todos os participantes do drama socialista...”.¹⁰ Por sua vez, a fatura da testemunha, a fala, é em todo oposta ao realismo. O testemunho se recusa à representação. É fragmentário e cindido pelos silêncios – presentificado, paradoxalmente, nas reticências (...) onipresentes na transcrição das vozes ouvidas por Svetlana.

Como expressa Seligmann-Silva, a barbárie que permeia a cultura deslindou-se no século XX. Isso provocou uma releitura da tradição literária, uma nova face veio à tona, qual seja, aquela do “teor testemunhal”. Esse, por seu turno, afirma-se nos seus vínculos com o trauma e sua rejeição ao “real”:

[...] esse “real” não deve ser confundido com a “realidade” tal como ela era pensada e pressuposta pelo romance realista e naturalista: o “real” que nos interessa aqui deve ser compreendido na chave freudiana do *trauma*, de um evento que justamente resiste à representação.¹¹

8 Aleksiévitich, 2016, p.20.

9 Agamben, 2008, p.27.

10 Aleksiévitich, 2016, p.19.

11 Seligmann-Silva, 2022, p.131, grifo do autor.

I

A institucionalização da União Soviética marcou em muitos sentidos uma mudança no status das mulheres. Foram realizadas reformas, como ressalta Archie Brown (2010), que estavam “[...] longe de ser a autêntica libertação das mulheres proclamada pela propaganda soviética [...]”,¹² mas que as colocaram em “[...] pé de igualdade legal com os homens”.¹³ O controle religioso sob o casamento e o divórcio foram abolidos, somente o matrimônio civil era aceito. O divórcio foi desburocratizado e tornou-se um ato fácil e barato. Isso visava atacar atitudes historicamente enraizadas onde a mulher, casada ou solteira, não possuía direito a heranças.

O aborto foi estabelecido três anos depois da Revolução Bolchevique, em 1920. Contudo, não era um instrumento de liberalização do corpo feminino. Antes, era visto como um mal necessário e temporário para “ajudar a reduzir a grande incidência de mortes associadas a abortos ilegais”.¹⁴

Não obstante, quiçá a maior alteração tenha ocorrido na força de trabalho, as mulheres não só passaram a ter direito a um trabalho remunerado como também, em tempos de guerra, eram “[...] solicitadas a integrar a força de trabalho, o que a grande maioria delas fez”.¹⁵ Todavia, um dilema surgia nessa inclusão, essas mulheres tinham que conviver com a dupla jornada, o trabalho nas fábricas e o trabalho doméstico.

Para enfrentar essa situação, os bolcheviques construíram uma intensa propaganda contra o espaço doméstico. Esse lugar era sede da família burguesa, uma catacumba individualista e moralista. Devia-se erigir no lugar uma zona coletivista e por meio dela uma nova moral. Como aponta Buck-Morss (2018), isso significou uma nova representação do lar e da sexualidade que ali aflorava: “O amor sentimental e a felicidade

¹² Brown, 2010, p.93.

¹³ Ibid., p.93.

¹⁴ Ibid., p.93.

¹⁵ Ibid., p.93.

doméstica, os ideais mais altos da moralidade burguesa, foram rejeitados em favor de uma sexualidade desmitificada”.¹⁶

Não por casualidade, uma das grandes imagens soviéticas do stalinismo eram os apartamentos comunais onde conviviavam inúmeras famílias. Para as mulheres, irá dizer Buck-Morss (2018), a liberação foi ditada em termos de desvinculação desse domínio doméstico “para que fossem livres para entrar no domínio do trabalho produtivo”.¹⁷ O patriarcado foi criticado por meio de campanhas que visavam:

[...] eliminar o véu das mulheres muçulmanas, ou de proibir a prática da poligamia nas culturas dos “povos do norte”, ou de combater a “ausência de cultura” (*beskulturnost*) generalizada em comportamentos masculinos como violência contra as esposas, consumo excessivo de álcool, jogo de baralho e humor obsceno.¹⁸

Esse processo pode ser acompanhado pelo que chamaríamos de iconografia da “socialização da maternidade”. Esta deixa de ser vista como um momento íntimo entre mãe e filho, era também uma manifestação do coletivo. Cenas que emulavam a amamentação, tema que ainda gera crispações no ambiente

conservador contemporâneo, eram realizadas em público nas fábricas. (Fig.1)

No meio da lida, essas mães-trabalhadoras, como um coletivo, interrompem o trabalho para encherem garrafas com o leite materno. Na imagem, todas elas olham fixamente para a mesma direção, sabem que estão sendo fotografadas. A socialização passa pelo ato corporal da amamentação, ou seja, nada é

Imagem 1 – Mães trabalhadoras extraem leite numa fábrica soviética.
Fonte: Fotografia ca. 1930. Buck-Morss, Susan.



¹⁶ Buck-Morss, 2018, p.216.

¹⁷ Ibid., p.216.

¹⁸ Ibid., p. 219.

escondido no espaço doméstico, tudo é performado no “chão de fábrica”, mas também passa pela entrega, o leite poderia ser tanto para os filhos dessas mulheres como também para o de outras. Essa última perspectiva é corroborada por uma invenção deste contexto, a saber, das mamadeiras compartilhadas:

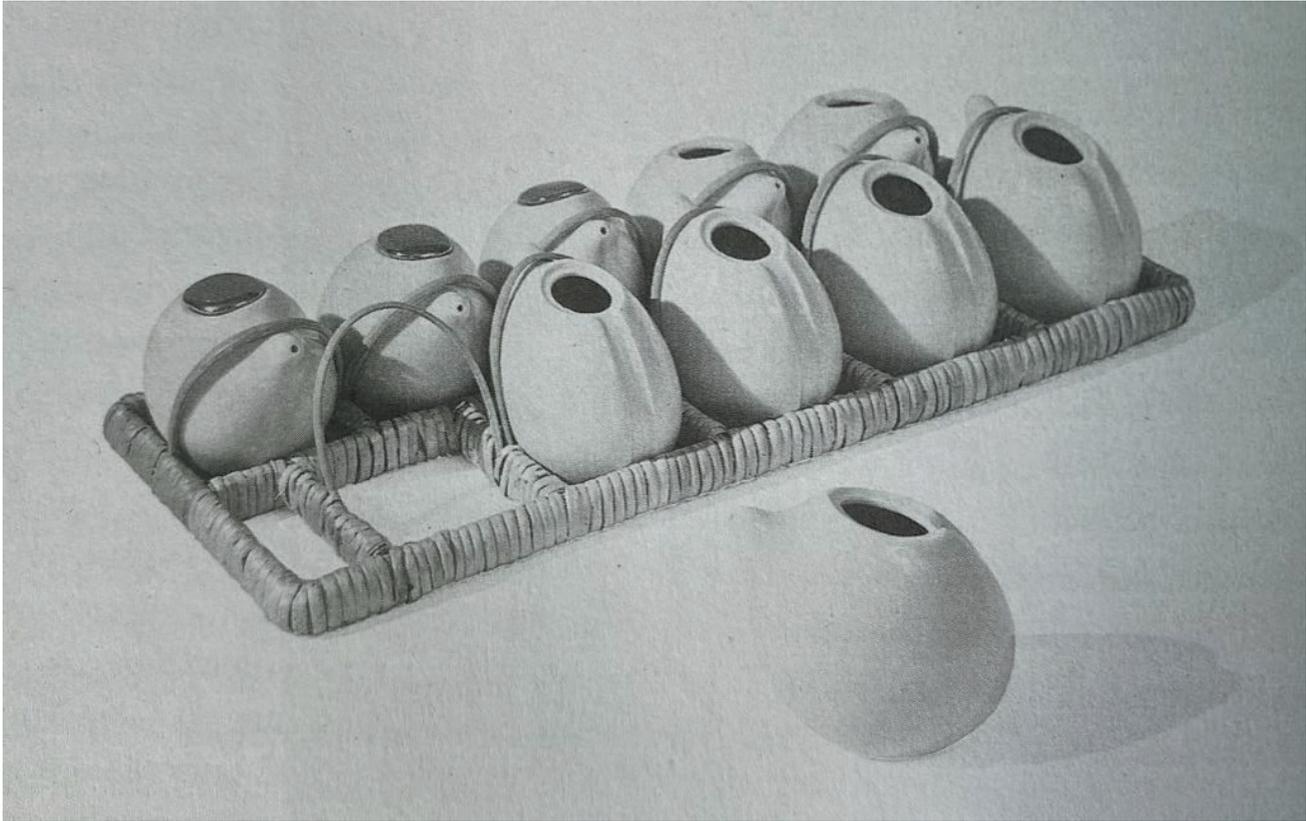


Imagem 2 – Mamadeiras e
Bandeja
Fonte: Aleksiéi Sótnikov, 1930.
Buck-Morss, Susan.

A invenção possui uma dose de pragmatismo, devia facilitar a retirada do leite dessas mulheres, sem atrapalhar o trabalho. Ao mesmo tempo, a bandeja é um objeto que circula, que passa de mão em mão, que serve ao outro. Em resumo, era mais um elemento que se inscrevia nessa cultura de cooperação socialista que visava instituir um espaço comunal. Tudo era realizado num clima de “guerra contra a domesticidade”: “O conforto doméstico era vista como um inimigo”.¹⁹ Nesse sentido, a mãe e a maternidade são vistas como partes igualmente

¹⁹ Buck-Morss, 2018, p.216.

importantes no desiderato socialista. Esses papéis deixam de ser interpretados como posições de fragilidade e fraqueza. Exatamente essa transição ocorre com a personagem Pelaguéia Nílovna em *A Mãe*.

Mulheres, como as da fábrica na primeira imagem, viram-se realizando trabalhos braçais que lhes eram vedados. Outras, por sua vez, disfrutaram das melhoras nas oportunidades de educação, que lhes permitiam adquirir qualificações profissionais. Não obstante, essa mudança relativa sofre uma reação na década de 1930. A reboque das perseguições de Stálin e sua consequente diminuição da população, foi implantado um programa oficial que agia a contrapelo dessas ações mortíferas e estimulava a formação de famílias.

Paradoxalmente, Stálin – à luz da sua notável contribuição para reduzir o número de cidadãos soviéticos por meio de execuções – ficou preocupado com o tamanho insuficiente da população. As condições de vida eram tais – apartamentos comunitários apertados nas cidades, em conjunção com a jornada dupla das mulheres – que para os moradores urbanos era extremamente difícil ter famílias grandes. As autoridades soviéticas decidiram que a resposta a esse problema era tornar o divórcio mais difícil, o aborto ilegal e celebrar a família como instituição.²⁰

O aborto foi declarado ilegal com um decreto publicado em 1936. Ele só era admitido em raras exceções que representassem um perigo médico devidamente atestado. Além disso, viu-se o advento de uma intensa propaganda apontando os riscos do aborto. Essa ofensiva foi acompanhada por financiamentos para aqueles que formassem “grandes famílias”: “Foram oferecidos incentivos financeiros a famílias grandes, sendo o bônus especialmente alto para cada filho além dos primeiros dez de uma família”.²¹

Creches e clínicas pediátricas foram criadas para estimular o aumento das taxas de natalidade. Havia, como aponta Brown (2010), uma ênfase à “santidade da família”. Ela era não só um ato de promoção demográfica, antes funcionava como um

20 Brown, 2010, p.94.

21 Ibid., p.95.



Imagem 3 – “Outubrização” de um novo bebê, 1926
Fonte: Buck-Morss, Susan.

núcleo construtor dos valores soviéticos nos filhos. Ou seja, ela era uma aliada do Partido. Por outro lado, ela representava uma política contraditória em relação ao feminino. Se diminuía o poder da mulher sobre o próprio corpo, ela também proibia que as mulheres grávidas fossem impedidas de trabalhar ou tivessem seus salários diminuídos.

Num decreto de 1936 essa conduta foi transformada em um delito criminal. E “As mulheres eram incentivadas a continuar trabalhando durante a gravidez e a voltar ao trabalho depois do parto”.²²

Nessa perspectiva, as imagens vistas anteriormente são colocadas numa encruzilhada. De um lado, são representações dessa “socialização da maternidade” que explode o espaço doméstico e ganha o espaço público das fábricas; de outro, são manifestações dessa política stalinista de estímulo à família e ao controle dos corpos femininos. A posição em relação a elas era indefinida, de abertura e fechamento simultaneamente: “E ‘em nenhum momento,

durante a campanha para aumentar a família, as autoridades soviéticas sugeriram que o lugar da mulher era em casa”.²³

Essa mudança proposta pela política de Stálin pode ser perseguida por meio da iconografia: “A política cultural mudou em vários aspectos nos anos 1930, inclusive na representação visual das mulheres”.²⁴ As imagens enfatizavam a “feminilidade” e a família. Essas expressões são observadas nos chamados rituais soviéticos de “outubrização” dos filhos recém-nascidos. (fig. 3)

Essa praxe soviética consistia na apresentação do bebê à sociedade. Ele, por sua vez, recebia nomes revolucionários,

²² Ibid., p. 95.

²³ Hoffman *apud* Brown, 2010, p.95.

²⁴ Brown, 2010, p.95.

como, por exemplo, Danton e Marx. Concomitante ao cenário das outras imagens – são fotografias contemporâneas –, sai a figuração da mãe que mostra os seios e retira o leite materno em público e entra essa figuração de uma mãe tradicional que cobre seus cabelos e todo o seu corpo, só vemos sua mão e rosto, cercada por um ambiente patriarcal. Provavelmente, o marido e um representante do Partido. É uma estampa que celebra a família como forma de manutenção do Estado.

Dentro dessas contradições, Buck-Morss (2018) mostra como a política de valorização e liberação feminina “nafragou” na União Soviética. Esse revés foi resultado de uma noção que imaginava a “igualdade” em termos que não se diferenciavam do modelo liberal-burguês. Ou seja, privilegiava-se a “igualdade” na letra da lei, sem se ater às diferenças práticas entre homens e mulheres:

Os casamentos ainda eram imaginados em termos comerciais como um “contrato livre” entre um homem e uma mulher, obscurecendo a falta de liberdade das mulheres dentro dele. O Código da Família de 1918 tratava as mulheres como iguais aos homens, em termos que desvalorizava as suas diferenças. Era uma suposição ingênua imaginar que se eliminaria o patriarcado ao se eliminar as famílias por completo. Embora os abortos fossem legais, nenhuma prioridade foi dada no planejamento econômico para o desenvolvimento de tecnologias de controle da natalidade e para seus programas de disseminação. Embora as mulheres trabalhassem junto com os homens em quase todos os empregos, não havia retribuição por parte dos homens em tarefas domésticas e de educação dos filhos.²⁵

Essas dubiedades históricas e culturais circundam, de maneira explícita ou implícita, as figurações das mães em Górkí e Aleksiévitich.

II

A Mãe de Maksim Górkí se encaixa nessa dobra. O escritor soviético era um membro da geração de intelectuais e artistas da década 1890. Ele foi o primeiro que conseguiu viver

25 Buck-Morss, 2018, p.219.

exclusivamente da escrita. A década de 1900 foi marcada por um crescimento editorial. Em 1905, Maksim era o escritor mais bem pago na Rússia, passava seu tempo entre Capri ou Paris. Apesar de profundamente inscrito na estética socialista, o realismo do escritor ecoava sua visão de mundo, ele acreditava num “tipo de rebeldia anárquica” e na “admiração por indivíduos fortes”.²⁶ De outro lado, era encantado pela religião, “[...] não pela ortodoxia oficial, mas sim pelo que ele via como a religião semi-pagã e mística do povo”.²⁷

Não por casualidade, vemos essa notação religiosa em *Nílovna*. No final da obra, a observamos premida entre sua fé tradicional e os novos valores socialistas. Foi esse mesmo messianismo, indica Bushkovitch (2014), que levou Górkki ao bolchevismo. Ele via nessa corrente ideológica e no marxismo “[...] um tipo de religião do futuro que poderia levar o povo à salvação”.²⁸

A Mãe é uma obra anunciadora de uma revolução e de uma corrente estética: quais sejam, A Revolução Russa (1917) e o Realismo Socialista (1932). Ela é anterior a esses dois episódios fundamentais, foi publicada em 1907. Apesar disso, nela são estabelecidos, como propõe Campos (2019), os “parâmetros rudimentares” que iriam formar a cultura soviética sob o stalinismo.

Era uma obra celebrada à época. Entretanto, diríamos que ela atravessou os tempos e as culturas. Foi e continua a ser traduzida e editada em inúmeras línguas. Transpôs as mídias. Foi adaptada pelo teatro épico de Brecht. Foi adaptada pela “sétima arte” – *A Mãe* (1926) do diretor Pudovkin é um clássico do cinema soviético. Suas passagens pela cultura foram seguidas por reproduções iconográficas. Em quase todas, Pelaguéia Nílovna é representada como uma anciã, apesar de ter na obra apenas quarenta anos. (Fig.4)

26 Bushkovitch, 2014, p. 350.

27 Ibid., p. 350.

28 Ibid., p.350.

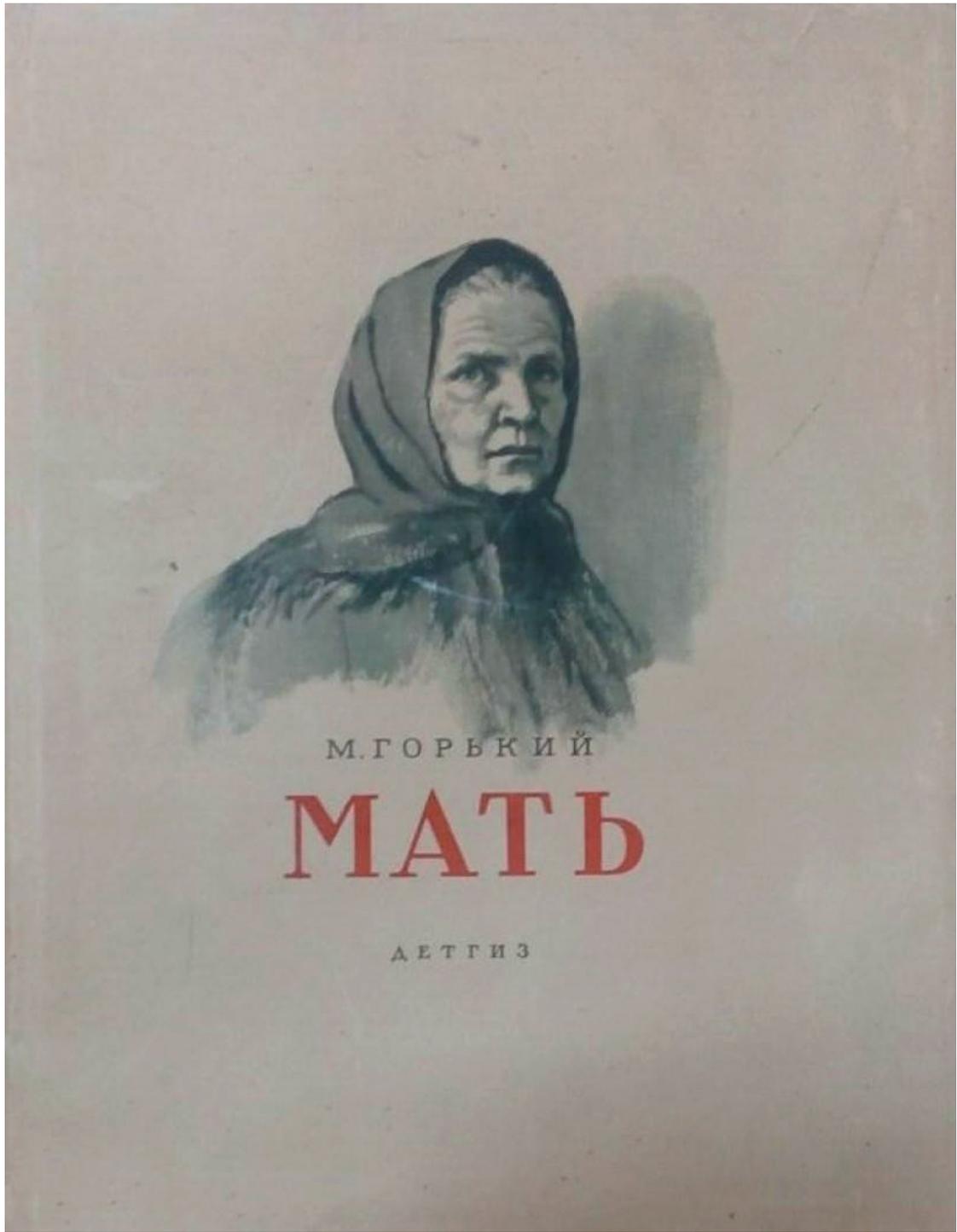


Imagem IV - Matb
Fonte: <http://www.gornitsa.ru/item.php?id=15460688&t=0>.

As condições de trabalho, o corpo levado ao limite e a violência de gênero envelheciam antes do tempo. Em outros ícones, seus cabelos brancos revoam por baixo do lenço e ela empunha uma bandeira vermelha. Nessa edição russa que reproduzimos, sua imagem é de uma matrona. Seus cabelos são cobertos com um lenço amarrado ao queixo. Apesar das campanhas para retirada dos véus no contexto soviético, ele continuou a ser utilizado. Ele é uma constante nas iconografias deste texto. O semblante dessa mãe é sofrido.

E de fato assim foi sua vida. *A Mãe* inicia com uma descrição, quase ao modo naturalista, do ambiente de uma fábrica e seus produtos. Isto é, os homens que se esfalfavam no trabalho e depois morriam adoecidos. Suas perspectivas eram estreitas: a fadiga, a igreja e a bebida. No último caso, na saída da fábrica, os homens se embebedavam, retornavam para casa e agrediam suas esposas: “Ao voltarem para casa, brigavam com suas mulheres e não raro batiam nelas, sem poupar socos”.²⁹

Esse era o caso do marido Mikhail Vlassov. Sua expressão favorita era “canalhas”, utilizava com todos e inclusive com sua esposa, Pelaguéia: “– Você, sua canalha, não está vendo: as calças estão rasgadas!”.³⁰ O filho Pável, por seu turno, estava sempre fugindo das agressões do pai. Vlassov percorria todos os bares e sempre voltava bêbado. Morreu logo depois de hérnia.

Pável Vlassov parecia trilhar a mesma passagem. Depois da morte do pai, ele também começou a chegar embriagado em casa. Era repreendido pela mãe: “– E você, não beba! O pai bebeu tudo o que tinha que beber, por você. E eu já sofri demais... por isso você poderia poupar um pouco sua mãe, não?”.³¹ Com essas palavras, como um gatilho, ele se lembrava do quanto ela sofreu: “[...] quando o pai era vivo, a mãe levava uma vida obscura, calada, numa eterna e tensa expectativa de brigas violentas”.³²

29 Górkí, 1984, p.6.

30 Ibid., p.8.

31 Ibid., p.11.

32 Ibid., p.11.

Contudo, aos poucos, Pável começou a fugir desse caminho pré-determinado. Como na ideia marxista de que os homens constroem a história, ele fazia a sua. Trabalhava na fábrica, mas paralelamente encetou relações políticas com um grupo de jovens. Eles discutiam sobre a exploração dos operários na fábrica. Seu comportamento se modificava a olhos vistos, cuidava da higiene, aliviava a mãe do trabalho doméstico e a tratava por “senhora”. E principalmente, acumulava e lia muitos livros: “Ele começou a trazer livros e tentava lê-los, às escondidas, para depois escondê-los. Às vezes, anotava trechos dos livros num pedaço de papel que também escondia”.³³

Nilovna estranhava aquelas mudanças no filho. Queria saber aquilo que ele lia com tanto afnco. Pável dizia que eram livros proibidos e por isso os escondia. Diziam a verdade sobre a vida dos operários, livros “[...] impressos às escondidas e cautelosamente. Se os descobrirem comigo, serei preso”.³⁴ Os livros o faziam olhar retrospectivamente a vida da mãe, via como ela não tinha vivido. Sofreu com um casamento de vinte anos preenchido com agressões do marido, que, por sua vez, “[...] assim extravasava sua dor, a dor de sua vida”.³⁵ Em determinado momento, ele questiona: “– Qual a felicidade que você conheceu? – perguntava. – Quais as recordações que tem?”.³⁶

Essas palavras provocaram nela os primeiros sinais de um “despertar” da sua própria subjetividade, que encontraria, posteriormente, o “outro”:

Era a primeira vez que ouvia aquilo sobre si mesma, sobre sua vida, o que despertava nela pensamentos vagos havia muito enterrados; reacendia lentamente as sensações apagadas de insatisfação com a vida, pensamentos e emoções da remota mocidade [...] Agora tinha o filho diante de si e tudo aquilo que diziam os seus olhos, rosto e palavras ia direto ao coração, cumulando-a de orgulho pelo filho que soube compreender a vida de sua mãe, e que lhe falava dos sofrimentos dela, lamentando-a.³⁷

33 Ibid., p.13.

34 Ibid., p.15.

35 Ibid., p.15.

36 Ibid., p.16.

37 Ibid., p.16.

Era incomum esse olhar com ternura para a vida sofrida das mães, cujos sentimentos, usualmente, eram ignorados: “Não se lamentam as mães”.³⁸ A mudança social, parece querer dizer esse trecho do romance, só pode ser alcançada a partir, primeiramente, da “revolução de si”. Em outras palavras, na consciência para si. Nessa fagulha da “subjetividade perdida”, uma “formação” política é delineada para a mãe. Os encontros que aconteciam na cidade, às escondidas, onde Pável e os companheiros discutiam política, passaram a ocorrer na casa de Nílovna.

Nessas reuniões ela conheceu outros jovens que pensavam igual ao filho – o ucraniano, Natacha, Nikolai, Sacha...Ali ela adotava uma posição de afeto com todos eles, sempre lhes preparava o samovar. Ao mesmo tempo, era testemunha das suas ideias revolucionárias. Falavam, por exemplo, sobre o “novo homem” do futuro, aquele que seria não só bem alimentado, mas também íntegro, e que construiria uma “bondade autêntica”: “– Não são poucos os bem alimentados, mas não há os honestos! – dizia o ucraniano. – Temos de construir uma ponte sobre o lodo desta vida apodrecida para o futuro reino da bondade autêntica, eis a nossa tarefa, camaradas!”.³⁹ Essas assembleias tornaram-se frequentes e ocorriam todos os sábados.

Ao matutar as ideias que circulavam naqueles “convescotes políticos”, a Mãe não entendia como aquelas concepções discutidas entre eles podiam ser consideradas “erradas” e “proibidas” sendo que eram tão justas: “– Não entendo, Pacha, por que é perigoso, proibido. Não consigo ver nada de errado”.⁴⁰ O “sentimento de fraternidade espiritual” também tomava conta dela. Por outro lado, os encontros em sua casa começaram a estimular os olhos curiosos na vizinhança. Corria a boca pequena que aqueles jovens eram socialistas e espalhavam panfletos pela cidade: “Surgiram rumores no bairro sobre socialistas que jogavam panfletos escritos a tinta azul. Nesses

38 Ibid., p.16.

39 Ibid., p.26.

40 Ibid., p.28.

panfletos falavam mal das leis na fábrica, mencionavam-se as greves operárias [...]”.⁴¹

A mobilização e as atividades clandestinas cresciam. Pável se apresentava como o agitador político e o líder intelectual desses jovens, um Lênin *avant la lettre*. Policiais apareciam na casa de Pelaguéia, vasculhavam objetos proibidos e levavam alguns presos. Ela reagia aquelas ações arbitrárias: “[...] Por que prendem as pessoas?”.⁴² Seu papel já não era apenas de ouvinte, entregava mensagens secretas para o jornal do movimento.

Contudo, isso ganhou outra proporção. Depois de um comício organizado contra o “imposto do copeque” cobrado pelo diretor da fábrica, Pável foi preso pela polícia tsarista. Nílovna não se desesperou, quis demonstrar força perto dos oficiais que o levavam: “– Até logo, Pacha. Você apanhou tudo de que precisa?”.⁴³ Se antes ela dividia o protagonismo com ele na trama, com a prisão Pelaguéia se converte em eixo central. Como se ele tivesse que ser preso para que ela crescesse como personagem. Numa inversão, a prisão do filho completava seu “parto político”.

Sem demora, Nílovna também se transforma em membro clandestino e ativo do socialismo. Era analfabeta, mas como uma autodidata se esforçava para apreender a ler os livros políticos. Tomava aulas com o companheiro do filho, o ucraniano. Ela chorava, enquanto aprendia o alfabeto, por ter perdido tanto tempo da sua vida sem saber ler: “– Estou aprendendo o alfabeto! – disse, entre soluços. – Quarenta anos e só agora fui começar a aprender o alfabeto...”.⁴⁴

Ademais, assumiu uma função que era de Pável. Ela pediu para introduzir os panfletos do movimento na fábrica: “– Vocês me deem os panfletos, deem-me! Deixem comigo, eu

41 Ibid., p.39.

42 Ibid., p.46.

43 Ibid., p.62.

44 Ibid., p.84.

mesma acharei o caminho!”.⁴⁵ Ela entrava para vender comida aos operários. No dia em que infiltrou o material, portava nas costas uma sacola de livros misturados aos libelos e mesmo assim não foi revistada pelos guardas.

Em diversos momentos, a Mãe reflete sobre essa sua nova forma de ver o mundo. Antes suas preocupações eram como evitar o dia, fazê-lo passar o mais rápido possível, mas agora tinha pelo que viver, pensava em todos. Esses podem ser lidos duplamente: os jovens e os que virão. Em determinado momento, Pável é solto. Na volta, ele agradece a mãe por ter ajudado a “causa” e a considerava uma “irmã na fraternidade”: “Quando alguém pode ter na mãe um irmão de espírito, isso é uma felicidade rara!”.⁴⁶

Fatalmente, um pouco mais à frente na narrativa, Pacha voltaria a ser preso por conta da realização de uma manifestação no 1º de Maio, por ter incitado e liderado os operários contra as injustiças da fábrica. E novamente Nílovna é incumbida de outras funções. Dessa vez, ela deveria estabelecer ligações entre o campo e a cidade ao levar livros para os mujiques. O filho e os companheiros foram julgados num julgamento nada isento e foram exilados.

No final, Nílovna já não tinha medo da prisão e também se tornou um alvo da repressão. O livro termina com uma cena trágica. Ela é perseguida por espiões e investigadores tsaristas. Foi reconhecida numa estação no momento em que fugia carregada de panfletos políticos. Ela se aproveita da situação e começa a fazer um discurso para a multidão que ali aguardava. Fala sobre a “verdade” pela qual os presos foram exilados: “Ontem, eu descobri que com essa verdade ninguém pode discutir, ninguém!”.⁴⁷ Além disso, fala sobre a exploração sob o proletário: “– A miséria, a fome e a doença, eis o que o trabalho dos ricos traz aos homens”.⁴⁸ Entretanto, enquanto falava, os homens tentavam silenciá-la, davam golpes,

45 Ibid., p.66.

46 Ibid., p.105.

47 Ibid., p.321.

48 Ibid., p.321.

empurravam-na e, no ato derradeiro, estrangularam-na. Não obstante, suas palavras não podiam ser silenciadas, ela completa seu "*Bildungsroman*" político, torna-se exemplar, um símbolo a ser ecoado.

Se *A Mãe* é uma obra que anuncia o "herói positivo", como quer Campos (2019), por que é escolhida justamente uma mãe para representá-lo? O herói não é Pável, mas Nílovna. Quiçá ela seja escolhida por ser uma pessoa ordinária e, a partir disso, transformar sua biografia em uma "vida exemplar". Ela converte sua experiência doméstica e violenta, e também o analfabetismo, em uma nova vida política e pública, marcada pelo companheirismo e pela luta pela "verdade". Ela fornece o "modelo" e o "padrão" de como se constituiria o herói (sempre morto) que formaria, posteriormente, o Panteão de Heróis da União Soviética. De outro lado, ela é a figura feminina que pare a revolução. Ela não é mãe só de um filho, mas de uma revolução porvir. A maternidade é transformada, ela é mãe do novo tempo, de um coletivo. Um "novo homem" parte de uma "nova mãe".

III

Em *A guerra não tem rosto de mulher*, Aleksiévitich conta como suas lembranças de infância giravam em torno da guerra. A "Grande Guerra Patriótica", como ficou conhecida a 2ª Guerra Mundial na URSS, era uma presença onipotente. Estava nas bibliotecas, nos livros infantis, no *Komsomol*. A mentalidade soviética era uma mentalidade bélica. Contudo, para além desse aparato oficial, as histórias ou vozes que escutava sobre a guerra eram quase sempre femininas: "A vila de minha infância depois da guerra era feminina. Das mulheres. Não me lembro de vozes masculinas. Tanto que isso ficou comigo: quem conta a guerra são as mulheres".⁴⁹

Apesar desse cenário, o testemunho era quase sempre masculino. Eram os homens que contavam sobre a guerra. Sobre os atos de bravura. Sobre os mártires. Sobre as campanhas épicas. O que permite a Svetlana dizer: "Somos todos prisioneiros

49 Aleksiévitich, 2016, p.10.

de representações e sensações ‘masculinas’ da guerra”.⁵⁰ O lugar da testemunha era fechado ao feminino. Para contrastar e enfrentar essa interdição, Aleksiévitich projeta outra história e outra perspectiva. Saem os grandes eventos e entra a guerra “feminina” com “[...] suas próprias cores, cheiros, sua iluminação e seu espaço sentimental. Suas próprias palavras. Nela, não há heróis nem façanhas incríveis, há apenas pessoas ocupadas com uma tarefa desumanamente humana”.⁵¹

Algo parecido ocorre com a Guerra do Afeganistão (1979-1989) e seus restos figurados na obra testemunhal *Meninos de Zinco*, publicada em 1989. Nela, as vozes, cores, cheiros e sentimentos são dados pelas representações “femininas” das mães que perderam seus filhos. Eles foram envolvidos num conflito que mais parecia uma “invasão colonialista” e que na verdade marcou o fim do “socialismo internacional” e por corolário da União Soviética. De maneira panorâmica e ligeira, Fitzpatrick (2023) resume o fracasso do confronto: “[...] a União Soviética, como os Estados Unidos no Vietnã, não conseguiu nada ao custo de muitas vidas e acabou sendo forçada (no governo Gorbatchov) a uma retirada vergonhosa”.⁵²

O trauma da guerra foi carregado pelas mães. Se elas entraram na justiça depois contra Aleksiévitich foi devido a um duplo processo: de um lado, viam com angústia, melancolia e saudosismo o final da União Soviética com a *perestroika* de Gorbatchov, elas perdiam um regime pelo qual dedicaram suas vidas, um sistema que duraria “mil anos”. Todos se viram órfãos do “império comunista”.

De outro, essas mães renegaram seus testemunhos e demandaram judicialmente a escritora porque, depois do oca-so soviético, todos pareciam já não se lembrar da Guerra do Afeganistão e por corolário dos soldados. Ela tinha se transformado num crime, uma guerra colonial que era melhor esquecer. Então, nesse clima evanescente, as mães se erguem para reclamar a memória dos seus filhos:

50 Ibid., p.12.

51 Ibid., p.12.

52 Fitzpatrick, 2022, p. 169.

Todos queriam se esquecer do Afeganistão. Se esquecer daquelas mães, se esquecer dos mutilados... O esquecimento também é uma forma de mentira. As mães ficaram absolutamente sós com os túmulos de seus meninos. Elas não tinham nem o consolo de que a morte dos filhos não havia sido sem sentido. Sejam quais forem os insultos e xingamentos que eu escute hoje, eu falei e repito que me curvo diante das mães. Me curvo porque, quando a pátria jogava na desonra o nome dos seus filhos, elas se tornaram defensoras deles. Hoje só as mães defendem os meninos falecidos...⁵³

Mesmo após ser processada, Aleksiévitich não perde a ternura por essas mães. São seus testemunhos que predominam no coro de vozes de *Meninos de Zinco*. Os homens lutam e morrem na guerra e as mulheres lutam depois, ficam e herdam o trauma. As mães dos jovens soldados mortos não apenas testemunham: sua fala é também prece, e ela, por sua vez, recobra muitos sentidos: o da dor que se diz; o relato que se faz de túmulo. O livro funciona como uma forma de apresentação do luto das mães.

Ao exercer seu direito de resposta, direto do banco dos réus do tribunal kafkiano, ao processo de calúnia e difamação que sofria das mães dos soldados pela suposta publicação incompleta ou deturpada dos seus testemunhos em *Meninos de Zinco*, Svetlana cria um termo para se referir ao testemunho dessas mulheres:

Há alguns anos, mais precisamente, há quatros anos, pensávamos o mesmo: eu, muitas mães presentes aqui nesta sala, soldados que voltavam da terra estrangeira afegã. No meu livro, *Meninos de Zinco*, os **relatos-precés** das mães são as páginas mais tristes. As mães rezam por seus filhos falecidos...⁵⁴

“Relatos-precés”. Mães que choram, “rezam” e testemunham. Elas são muitas. Não podemos aqui reproduzir e analisar todas essas “páginas tristes”. Utilizemos então a voz de uma delas como representação das outras vozes.

A Mãe do soldado Kólia, como o coletivo das outras, começa seu relato pelo nascimento. Ela teve dois gêmeos, dois

53 Aleksiévitich, 2020, p.342.

54 Ibid., p. 342, grifos nossos.

meninos, mas somente um sobreviveu. Seu testemunho não passa pela memória de uma infância protetora, vemos desde já ela lutando por livrar seu filho do exército. Como todos os jovens, Kólia recebeu sua convocação. Ela foi admoestada pela vizinha: devia ter juntado algum dinheiro para subornar os oficiais e salvar seu filho do Afeganistão. A Mãe testemunha esse pormenor em tom de arrependimento: “Quem deu salvou o filho. E o meu foi mandado no lugar desse”.⁵⁵

No juramento militar ela estava presente e viu que ele não estava pronto para a guerra: “– Você não está pronto, Kólia. Vou fazer uma solicitação para você”.⁵⁶ Por sua vez, ele tenta demovê-la da ideia, ninguém se comoveria e ela se humilharia em vão. Mesmo com os pedidos de Kólia, ela consegue uma audiência com o comandante do batalhão. Diante do oficial, a Mãe pede por seu filho: “É meu único filho... Se acontecer algo como ele, não vou poder viver. Ele não está pronto. Estou vendo: não está pronto”.⁵⁷

Sua resposta foi cortês, mas ao mesmo tempo indireta. Terceirizava a decisão para outro órgão da imensa burocracia soviética. Se os responsáveis pelo recrutamento escrevessem um documento oficial, ele direcionaria a transferência de Kólia para algum lugar dentro da União Soviética. Em substituição às *Moiras*, o corte ou não do fio da vida dependia de um simples relatório burocrático.

Ela não desiste, volta para casa e se dirige ao centro de recrutamento. Encontra o chefe, o camarada Goriatchev. Ela lhe implora, de joelhos, mas ele se recusa a escrever o documento. A Mãe não desiste, não perde as esperanças. Deixa seu sobrenome para o caso de ele mudar de ideia: “De toda forma, eu tinha uma esperança: talvez ele pense nisso, talvez veja o processo do meu filho, não é feito de pedra, afinal”.⁵⁸

55 Ibid., p.191.

56 Ibid., p.191.

57 Ibid., p.191.

58 Ibid., p.192.

Ele não mudou de ideia. Passaram-se quatro meses e Kólia já estava no Afeganistão. Numa manhã, nas suas palavras, ela estava deixando seu prédio quando topou com alguns militares. De súbito, ela entendeu. Tentou fugir. Enquanto eles subiam ela descia e enquanto ela descia eles subiam. Por fim, tentou se esconder no quarto. Tudo para fugir da notícia terrível: a morte do filho. Entre os militares, ela viu um rosto conhecido, era Goriatchev. Sua reação foi partir para cima dele: “E um deles era Goriatchev, o chefe do centro de recrutamento...Enquanto tive força, fui para cima dele feito um gato e gritei: – Você está coberto de sangue do meu filho! Você está coberto de sangue do meu filho!”.⁵⁹

Como expressa Didi-Huberman (2020), a dor que se manifesta na emoção não é um ensimesmar-se como sinal de impoder, mas um lugar do qual se parte, um lugar que espoca no político. Dentre os diferentes significados trabalhados em torno da emoção em *Povo em lágrimas, Povos em armas*, o filósofo mostra como ela era associada à revolta na Idade Média:

É como se a emoção fosse uma epidemia, passando da transformação do corpo diante das coisas à transformação das coisas através do corpo. Na Idade Média, *emocionar* significava “perder a calma, levar à revolta” e a emoção designava, então, logicamente a “desordem” social, a “sedição”, a revolta em ato. A emoção designaria, então, um abalo capaz de ser transmitido da paixão (sofrer o estado das coisas) para a ação (modificar o estados das coisas).⁶⁰

É uma manifestação carnal ao mesmo tempo endógena, calca o corpo, e também exógena, expele e manifesta e, por isso, “modifica o estado das coisas”. Nessa Mãe, a dor e a ação estão sempre conjugadas, desde as tentativas de mudar o destino do filho: o vai e vem nas investidas de convencimento de uma burocracia impessoal.

Essas Mães que perderam seus filhos no Afeganistão também tomam o espaço público. Nessa perspectiva, as reproduções iconográficas completam, como reverberações, os sentidos das figurações da maternidade na União Soviética. Uma

59 Ibid., p.192.

60 Didi-Huberman, 2020, p.45, grifos do autor.

edição em inglês de *Zinky Boys* traz o recorte de uma fotografia de uma Mãe que apresenta o corpo morto do filho no meio de uma manifestação. (Fig.5)

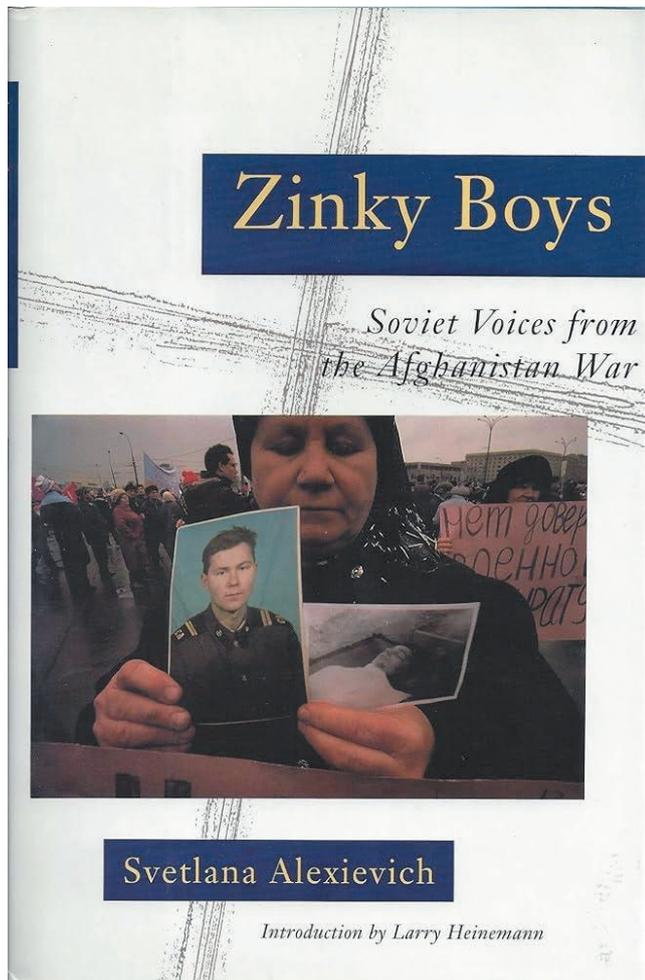


Figura 5 – Edição em Inglês de *Zinky Boys*
Fonte: https://dursthoff.de/?page_id=759

Na imagem, uma Mãe toda de preto, com o véu onipresente, carrega duas fotos que representam um antes e um depois da Guerra do Afeganistão: na sua direita ela empunha uma foto do seu filho vivo todo garboso em trajes militares, já na sua esquerda, ela empunha uma foto do corpo do seu filho morto. O ambiente na segunda imagem é de penumbra, o jovem é coberto por um pano branco que se faz de manta mortuária. A mãe fecha seus olhos, como expressão de tristeza e recolhimento, no momento em que mostra suas fotografias para a câmera. Ao fundo vemos outras mães que se manifestam. A praça parece cheia. Ao lado esquerdo, uma também em preto levanta um cartaz com alguns dizeres. O *pathos* não se recolhe, mas se transforma ou é uma concomitância do *ethos*. O luto se faz luta. Os filhos lutaram na guerra, elas têm que lutar depois e em vida.

Podemos compará-la com outras imagens de mães que também carregam os corpos dos seus filhos nas mãos. São imagens que estabelecem relações ou evocam transfigurações filmicas d'A Mãe de Górkki. Na primeira, a

Mãe cigana que carrega nos braços, diante das forças tsaristas, o corpo do filho morto na escadaria de Odessa no filme *O Encouraçado Potemkin* (1925), de Eisenstein. Esse movimento específico, concentrador de *pathos* e dor, foi congelado e utilizado, pelos menos no Brasil, como capa do livro de Maksim. (Fig.6 e 7)



Figura 6 – Mãe segura seu filho ferido
Fonte: Eisenstein. O encouraçado Potemkin, 1925.

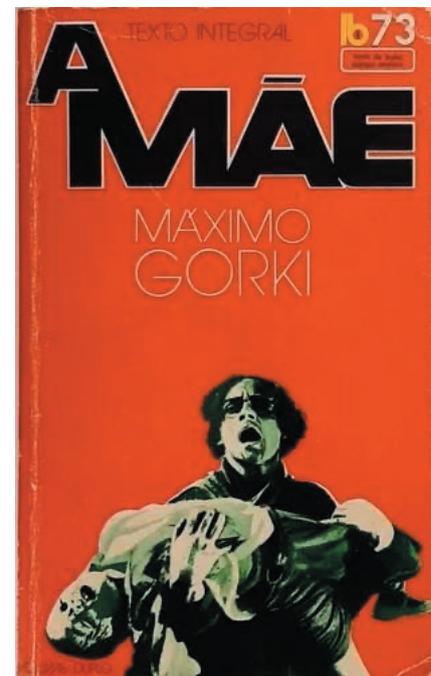


Figura 7 – Edição d'A Mãe de Górkí em português
Fonte: <https://shopee.com.br/buyer/login?next=https%3A%2F%2Fshopee.com.br%2FA-Mae-Maximo-Gorki-i.335268241.21714956487>

Por outro lado, o filme *A Mãe* (1926) de Pudovkin, baseado no livro de Górkí. Na imagem, ela grita e chora sob o corpo do filho Pável morto pelas forças oficiais no momento em que escapava da prisão:



Figura 8 – A Mãe de Pudovkin
Fonte: Vsevolod Pudovkin. *Mother*.
1926.

Ela também agarra com as mãos o corpo tombado. Em todas essas figurações vemos um gestual entre o esgar compungido, as mãos e os corpos. Contudo, tanto nesta última imagem como na anterior, a morte não é o final. O filme de Eisenstein é uma emulação criadora da Revolução de 1905. Já no filme de Pudovkin, a Mãe sai do luto para empunhar, com o rosto banhado em lágrimas, a bandeira vermelha da revolução. As mortes são antecâmaras do socialismo. Imagens da Revolução de 1905 e prefigurações da Revolução de 1917. Não são derrotas. Dava-se a vida para o surgimento da pátria. Em oposição, as mães dos “afegãos”, como a de Kólia, veem diante de si apenas o cadáver, não há um futuro, a “revolução porvir”, mas a dor incomensurável. As revoluções terminaram na melancolia da perda – da pátria e do filho.

No luto, a Mãe de Kólia isolou-se durante um ano como uma leprosa. Entretanto, foi “despertada” pela dor das outras. Isto é, pelo encontro em perda e ação com outras Mães:

[...] Eu não era atraída para essas pessoas, mas para quem era como eu. Nós nos conhecíamos no cemitério, perto dos túmulos. À tarde, depois do trabalho, uma mãe descia apressada do ônibus, outra já estava sentada ao lado da sua lápide, chorando, uma terceira enfeitava a cerca. Nossas conversas eram sobre a mesma coisa...Sobre os filhos... Só falávamos deles, como se estivessem vivos. Sei de cor todas essas conversas...⁶¹

Essas mães constroem uma *zona de acolhimento*. Um lugar de escuta, de testemunho e de memória. É desse mesmo local de encontro que elas partem para rememorar seus filhos. Na imagem de *Zinc Boys*, elas aparecem juntas, manifestam, retiram os jovens do anonimato ao mostrar suas fotos em praça pública. A Mãe de Kólia também se transforma numa “consteladora”. No cemitério ela passa a recolher o testemunho das outras: “Sei de cor todas essas conversas...”. Sua voz se converte no eco de outras vozes. Por isso, ela se transfigura numa espécie de “terceira testemunha”. Na relação entre “vítima” e “algoz”, erige uma “terça-posição” de transmissibilidade, aquela que conduz e leva ao conhecimento os fragmentos dos relatos, fornece um quadro coletivo.

Uma Mãe, por exemplo, parece torcer para que os militares que traziam más notícias tivessem se equivocado de porta ou entrassem na do vizinho:

– Saí para a varanda: vi dois oficiais e um médico. Entraram na portaria. Olhei pelo olho mágico – para onde estavam se dirigindo? Pararam no nosso hall de entrada. Viraram à direita...Iam para os vizinhos?! Eles também tinham um filho no Exército... Ouvi a minha campainha... Abri a porta: “O que foi, meu filho morreu?”. “Seja forte, mãe...”⁶²

Outra, por seu turno, mostra como o Exército não teve nenhuma consideração para com a morte do seu filho, ela não recebeu nenhuma explicação, simplesmente bateram na sua

61 Aleksievitch, 2020, p.193.

62 Ibid., p.193.

porta e deixaram o caixão como quem entrega uma carta ou uma encomenda: “– Para mim falaram diretamente: ‘Mãe, o caixão está na portaria. Onde botamos?’. Eu e meu marido estávamos nos aprontando para ir ao trabalho... Estava no fogão fritando ovos. A chaleira apitava...”.⁶³

São recortes, montagens de vozes. Algumas se lembram do cheiro quando receberam o filho: “E cheiro, tinha? O nosso tinha...”.⁶⁴ No que é respondida por outras: “O meu não tinha nenhum cheiro. Só de madeira fresca. Tábuas úmidas...”.⁶⁵ Nesse espaço, o termo “constelação de vozes” é metonimizado: temos uma estrutura *mise en abyme* de vozes, Svetlana que ouve e reproduz a Mãe de Kólia e essa, por sua vez, que transmite outras cenas de escuta de outras mães. Estamos diante de um agrupamento de estrelas-vozes que testemunham, umas para as outras, sobre os filhos “como se estivessem vivos”.

Erigem, num cemitério, um espaço somente delas. Em determinado momento, os filhos já são de todas elas. Por isso, uma irá dizer que o melhor foi terem trazido os caixões fechados, assim elas não viram o que fizeram dos “nossos filhos”: “– Foi bom que não tenham aberto o caixão... **Não vimos o que fizeram com nossos filhos.** Tenho ele sempre vivo diante dos meus olhos. Inteirinho”.⁶⁶ No mesmo relato, essa mãe vai da dor e da perda individual até a coletiva ou vice-versa. Ali na *zona de acolhimento*, como expressa a Mãe de Kólia, elas podiam passar horas em trocas de memória: “Assim ficávamos até o sol se pôr. Sentíamos-nos bem ali porque ficávamos recordando nossos filhos”.⁶⁷ Elas invertem os signos, o cemitério não é mais um lugar de morte, pelo contrário, é a vida insuflada pela recordação, pela seiva que as fazia “sentir-se bem”.

Esse *lugar de memória*, como diria Pierre Nora, é o que as mantêm vivas, mas, com esse buraco deixado pela morte de um filho, elas não sabem por quanto tempo ainda. É a Mãe de

63 Ibid., p.193.

64 Ibid., p.193.

65 Ibid., p.193.

66 Ibid., p.194, grifos nossos.

67 Ibid., p.194.

Kólia quem assinala essa constatação: “Quanto vamos viver? Com uma dor dessas na alma não se vive muito. E com ressentimentos desses”.⁶⁸ Não obstante, sua resistência permanece até o final do relato, dessa vez com a promessa de uma casa. O Comitê Executivo Distrital do Partido lhe ofereceu um apartamento, ela escolheu na região um de tijolos, planejamento novo e perto do cemitério. Entretanto, a escolha foi rejeitada. Era uma área exclusiva para a elite do Partido.

Novamente, ela topou com a burocracia impassível. O que lhe restava eram as visitas ao cemitério para encontrar o “filhinho” e *compartilhar memórias* com as “amigas”. A guerra para ela não se encerrava nos seus atos coetâneos, era extemporânea, uma batalha persistente: “Hoje vou visitar meu filhinho... Encontrar as amigas... Os homens lutam na guerra, e as mulheres depois... Nós lutamos depois da guerra...”.⁶⁹

IV

Inegavelmente, apesar das contradições, a União Soviética provocou uma transfiguração na imagem da “Mãe”. A maternidade, tanto em Górkki como em Aleksiévitich, é vista como um lugar político. A emoção não é um sentimento de recolhimento, mas de encontro do outro. A emoção não diz “eu”. Nas duas figurações elas aparecem no espaço público. Elas reverberam essa “guerra contra a domesticidade” no contexto soviético. A despeito das suas reproduções iconográficas repisarem em lugares comuns ao afirmarem uma apresentação tradicional do feminino – prima uma espécie de interdição ao corpo. Entretanto, elas apontam caminhos opostos, a confiança e a distopia.

Na verve realista, a vida de Nílovna é exemplar e pedagógica, uma mulher comum, presa a um casamento violento, consegue fazer sua própria história: alfabetizar-se e galgar uma posição política socialista. Ela é “parida” pelas ideias do filho e dos seus jovens companheiros para ser ao final a anunciadora,

68 Ibid., p.194.

69 Ibid., p.195.

“mãe”, da boa nova, a revolução porvir. Sua morte é o presságio de um novo tempo e por corolário de um “novo homem” e uma “nova mulher”.

Por sua vez, o testemunho em *Meninos de Zinco*, espelhado no da Mãe de Kólia, reproduz os traumas de uma guerra despropositada. As vozes das mães se erguem para denunciar a falácia da “solidariedade internacional”. A propaganda soviética mascarava o real resultado da Guerra do Afeganistão. Suas vozes marcam o final da utopia socialista. O tempo é rompido e descontinuado em sua teleologia: da possibilidade do futuro passa-se a um presente contínuo, a marca perene, por isso traumática, da morte do filho.

Uma Mãe tem lágrimas para tudo: a revolução e o corpo do filho.

Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha*. Trad. Silvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.

ALEKSIÉVITCH, Svetlana. *A guerra não tem rosto de mulher*. Trad. Cecília Rosas. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

ALEKSIÉVITCH, Svetlana. *Meninos de Zinco*. Trad. Cecília Rosas. São Paulo: Companhia das letras, 2020.

ALEKSIÉVITCH, Svetlana. *O fim do homem soviético*. Trad. Cecília Rosas. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

BUSHKOVITCH, Paul. *História concisa da Rússia*. Trad. José de Ignacio Coelho Mendes Neto. São Paulo: Edipro, 2014.

BROWN, Archie. *Ascensão e queda do comunismo*. Trad. Bruno Casotti. Rio de Janeiro: Record, 2010.

BUCK-MORSS, Susan. *Mundo de sonho e catástrofe: o desaparecimento da utopia de massas na União Soviética e nos Estados Unidos*. Trad. Ana Luiza Andrade; Rodrigo Lopes de Barros, Ana Carolina Cernicchiaro. Florianópolis: Editora da UFSC, 2018.

CAMPOS, Marcelo Dourado de. *Gorki e a engenharia da alma: o herói positivo e o novo homem soviético em A Mãe*. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras – 2019.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Povo em lágrimas, povo em armas*. Trad. Hortencia Lencastre. São Paulo: N-1, 2021.

FITZPATRICK, Sheila. *Breve história da União Soviética*. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Todavia, 2023.

GÓRKI, Maksim. *A Mãe*. Trad. Shura Victoronovna. São Paulo: Círculo do Livro, 1984.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *A virada testemunhal e decolonial do saber histórico*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2022.



REVISTA DE LITERATURA E CULTURA RUSSA

No Palácio de Inverno

In the Winter Palace

Autora: Larissa Mikháilovna Reisner
Tradutora: Clara Drummond de Andrade Magalhães
Universidade Federal do Rio de Janeiro,
Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil
Edição: RUS, Vol. 15. Nº 27
Publicação: Novembro de 2024
Recebido em: 15/09/2024
Aceito em: 30/10/2024

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2024.229552>

MAGALHÃES, Clara Drummond de Andrade.
No Palácio de Inverno (Larissa Mikháilovna Reisner).
RUS, São Paulo, v. 15, n. 27, pp. 180-188, 2024



No palácio de Inverno

Larissa Mikháilovna Reisner
Tradutora: Clara Drummond de Andrade Magalhães*

**Quem foi Larissa
Mikháilovna Reisner**

Larissa Mikhailovna Reisner (1895–1926) foi uma jornalista, escritora e revolucionária, cuja vida esteve integralmente atrelada, do início ao fim, às grandes questões de sua época. Nascida em Lublin (na então Polônia do Congresso), filha de Ekaterina Aleksándrovna Reisner (nome de nascimento Khitrovó) e de Mikhail Andréievitch Reisner, dois membros engajados do movimento estudantil e do meio socialista de Lublin, e, no caso de Mikhail, também do movimento revolucionário,¹ Larissa esteve desde cedo em contato com

* Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), graduanda em Letras Português-Russo. <http://lattes.cnpq.br/7494729192638177>; <https://orcid.org/0009-0004-4215-9172>; claradrummond@letras.ufrj.br

¹ Mikhail Reisner chegou, inclusive, a participar da elaboração da primeira constituição da

os ideais que no futuro a levariam a participar da Revolução (McElvanney, 2018; Porter, 2023). Devido à perseguição constante aos seus pais no Império Russo tsarista, Larissa chegou a viver na Sibéria (em semi-exílio), durante o período de 1898 até 1903, e na Alemanha e na França (enquanto exilada política) até o ano de 1907, quando a família conseguiu retornar à Rússia (Maiorova, 2019; Porter, 2023; Radek, 1977).

Alguns anos após o retorno à Rússia, Larissa Reisner começa a se aproximar do meio artístico e literário petersburguês, fundando as revistas *Bogiéma* e *Rúdin* (ambas fechadas pela censura tsarista), e vindo a integrar, em 1916, a revista *Liétopis*, de Maksim Górkí (Maiorova, 2019; Porter, 2023). McElvanney (2018) afirma que os anos de 1916 e 1917 foram marcados como os seus anos de maior conscientização política, de modo que, após a Revolução de Fevereiro, Reisner abandona a faculdade com a intenção de se dedicar por completo à causa revolucionária, ingressando, assim, no Programa Educacional do Soviete de Petrogrado. Em 1917, Reisner começa a trabalhar também para o jornal *Nóvaia Jizn*, de Górkí, e a se aprofundar em seus estudos sobre a existência de uma “cultura proletária”. Em junho, viaja ao Golfo da Finlândia para pesquisar sobre produções proletárias de teatro, e entre os meses de novembro e setembro publica artigos sobre teatro socialista e atividades culturais acessíveis aos trabalhadores (McElvanney, 2018; Radek, 1977).

No período em que esteve ligada ao *Nóvaia Jizn*, conhece Anatólli Lunatchárski, com quem começa a trabalhar em setembro de 1917. Grande parte de seu trabalho era de teor secretarial, mas veio a participar também de outras iniciativas promovidas por ele (McElvanney, 2018), como a primeira conferência de organizações cultural-educacionais proletárias, ocorrida entre os dias 16 a 19 de outubro, na qual é eleita para integrar o comitê central das organizações culturais-educacionais proletárias de Petrogrado, formado durante a conferência, e do qual também faziam parte o próprio Lunatchárski, Nadiéjda Krúpskaia e Fiódor Kalínin (Fitzpatrick, 1970, p. 90).

República Socialista Federativa Soviética da Rússia em 1918 (McElvanney, 2018, p. 14).

A Revolução de Outubro constitui um marco essencial na biografia de Reisner. Não é possível saber qual exatamente foi o seu papel durante o período da Revolução, uma vez que os diversos relatos de contemporâneos variam a esse respeito. Mas todos afirmam a sua prontidão para agir em prol da Revolução e a sua clara demonstração de apoio aos bolcheviques (Chklóvski, 1990; McElvanney, 2018; Porter, 2023). E, de fato, Reisner se filia ao partido em 1918.

Em 11 de novembro de 1917, Reisner publica o seu artigo “No palácio de inverno” (*V zímnem dvortsié*), que veio a ser a sua última reportagem para o jornal *Nóvaia Jizn*. Foi concedido a Reisner, em 8 de novembro de 1917, acesso livre ao Palácio de Inverno (McElvanney, 2018, p. 197), local onde pouco antes se encontrava o Governo Provisório e onde ela elaboraria este artigo. Como uma das poucas pessoas a ter acesso ao local naquele momento em que a Revolução de Outubro ainda era tão recente, o artigo de Reisner constitui um dos primeiros relatos do estado em que se encontrava o palácio pós-revolução, e também um dos primeiros textos de maior peso da autora, que nessa época ainda estava iniciando sua carreira jornalística.

As suas críticas ao Governo Provisório (e a Kerenski, em específico), no artigo, rendem uma série de polêmicas, que fazem com que Górkí tenha que publicar no jornal um pedido de desculpas. Reisner discorda das desculpas em uma nota (também publicada) e opta por se retirar da equipe do jornal (Porter, 2023).

Após sair do *Nóvaia Jizn* e se filiar ao partido bolchevique, Reisner se torna correspondente do *Izviéstia* e parte primeiro para Krosntadt, a serviço do Comissariado da Educação, e depois para a Campanha do Volga,² não mais a serviço do Comissariado, mas como oficial de inteligência. Durante toda a guerra civil, Reisner atua principalmente como jornalista, mas também luta junto à flotilha e se torna, em dezembro de

² Campanha militar executada durante maio e novembro de 1918, que visava impedir os levantes contra-revolucionários do exército branco e a invasão de países estrangeiros ao longo do Volga. Reisner era membro do quinto exército, reconhecido por participar de uma das lutas mais importantes para retomar a região de Kazan (McElvanney, 2018; Porter, 2023).

1918, Comissária Política da Marinha, sendo a primeira mulher a receber esse título (McElvanney, 2018; Porter, 2023).

Ao longo dos anos, Reisner segue trabalhando para o partido e tem a sua atividade como jornalista cada vez mais reconhecida, não obstante as constantes críticas ao seu “estilo floreado” e a uma certa proximidade com o acmeísmo (Porter, 2023; Sosnovsky, 1977), apontada, inclusive, por Chklóvski em seu texto “A morte mais sem sentido”: “A cultura de pupila dos acmeístas e dos simbolistas deu a Larissa Reisner aptidão para ver as coisas. [...] Isso porque ela era uma dentre os mais cultos. Tão rica foi a maneira que essa jornalista foi formada!”.³ Alguns dos outros jornais para os quais Reisner escreveu foram: *Pravda*, *Petrográdskaia Gaziéta* e *Petrográdskaia Pravda*. Ela veio a falecer em 9 de fevereiro de 1926, por febre tifóide, causando grande comoção.

No palácio de inverno⁴

Larissa Mikháilovna Reisner

À noite o palácio, tocado pela primeira neve de novembro, assim como a serena praça branca, parece imaculado, a guarda se aquece junto das fogueiras atrás dos longos portões, um automóvel respira alto e brilham os seus faróis inquietos próximo às austeras portas de metal. Mal baterá o cadeado e surgirá, por trás dos batentes, uma sombra ligeira, e então novamente, por um longo tempo, uma tranquilidade impassível e orgulhosa.

E por dentro: nenhuma destruição, nenhuma janela quebrada ou quadros arrancados. Nada irá tirar desta construção a passagem harmoniosa por suas galerias, a proporção das suas

³ Chklóvski, 1990, p. 357, tradução nossa.

⁴ A presente tradução é fruto da pesquisa que está sendo realizada no Grupo de Estudos “Mulheres russas do século XIX em textos e contextos” da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Como uma das atividades do Grupo de Estudos, o cotejo do texto foi realizado com o auxílio da professora doutora Denise Regina de Sales.

Dentre toda a produção de Reisner, optou-se por traduzir o texto “No palácio de inverno” por se tratar de um dos trabalhos iniciais da autora envolvendo a Revolução propriamente dita. Ele marca sua ruptura com o jornal *Nóvaia Jizn* e o início (ainda relativamente imaturo) do que, de 1918 até o dia de sua morte, se tornarão as suas reportagens mais politizadas.

paredes e dos seus tetos, os salões em semicírculo e, acima de tudo, a sua disposição de luz e sombra, admirável e única no mundo.

No limiar de cada cômodo percebem-se, imediatamente, as janelas: altas e inteiras, e cada uma com pesadas dobras de renda ou de lã afastadas para os lados, lembrando um palco, um *palco aberto* e vivo.

Todo o restante – lareira, lustres e mobília – foi elevado e colocado de modo que de qualquer um dos lugares se abrisse ao espectador uma nova perspectiva, o seu próprio pedaço de decoração: do céu pálido, do Nievá, do Prédio da Bolsa e da fortaleza.⁵ No coração do edifício ficam os salões de concertos e de bailes, os quartos de ouro e malaquita. Redondos, cobertos por uma cúpula, concentrados e fechados em si mesmos.

Os espelhos aqui substituem a função das janelas nos aposentos externos, exteriores. Qualquer conexão com o mundo exterior é rompida, a cidade fica infinitamente longe, nenhum dos seus sons de sinos ou de sirenes penetra aqui. Como se estivesse no fundo do mar, uma rotunda perolada repousa em meio ao fantasmagórico reino de escadas, corredores e salões. O conjunto de espelhos que a preenche fragmenta a luz artificial, como as águas sonolentas e salgadas que se estreitaram em direção ao seu próprio fundo.

O lugar onde moraram os *tsares* nos últimos cinquenta anos é muito pesado e desagradável. Algumas aquarelas insossas, retratos mal pintados, só deus sabe como ou por quem, mobília “*modiérn*”⁶ do estilo da moda, é difícil acreditar que tudo isso está em uma moradia construída para semideuses.

Mas que cristaleiras, escritaninhas e chapelarias! Meu deus! O gosto de um corretor da bolsa “por cinco quartos decentes”, com móveis leves e um álbum de fotos dos pais.

⁵ Referindo-se à Fortaleza de Pedro e Paulo (todas as notas deste texto são da tradutora).

⁶ A autora se refere ao movimento artístico que em russo recebeu o nome de *modiérn*, um movimento que ocorreu na virada do século XIX para o XX com a intenção de criar um novo estilo artístico. Na literatura brasileira o movimento é reconhecido como *art nouveau*. O choque da autora provavelmente se dá pelo fato de a mobília pertencente ao estilo *art nouveau* entrar em contraste com o estilo da arquitetura do Palácio, o barroco isabelino (Mascarenhas, 2011)

E que vontade dá de juntar toda essa tralha humana vulgar, enfiá-la na lareira do *tsar* e queimar tudo junto, com um bom e velho candelabro florentino, em nome da beleza e da arte.

Aliás, também são encontradas, na época alexandrina, as manchas do mau gosto. No meio do quarto de vestir de Alexandre II, em uma escada secreta que leva aos aposentos das damas de companhia, há um pequeno quarto pelo qual mais de uma vez já passou alguém escondendo o rosto atrás de véus e capas. Ele é abarrotado de corpos nus. De Vênus, de Diana, de Ceres, musas e pastoras, dançarinas e marquesas reunidas em um sufocante harém. O Hermitage se orgulhará dessa coleção. Ela é ornada por autênticos Watteau, Fragonard e Boucher. Entretanto, no lugar mais visível evidenciam-se dois quadros franceses, grosseiros, rudes e que não valem nada, onde “nus” estão expostos como se fosse em um açougue. Simplesmente uma imundície. E além disso: todas as molduras são duplas, e por trás das deusas puras e majestosas foram escondidos pequenos brinquedos imorais. Tudo isso são os restos de uma antiga barbaridade, e os seus traços são visíveis por toda parte. Mas nos atentemos ao que foi estragado agora, há não muito tempo.

Os primeiros dias de revolução danificaram pouco o palácio. Alguns vidros quebrados, e só. Mas, então, A. F. Kerenski se estabeleceu na casa de Rastrelli.⁷ Os melhores cômodos, os salões mais austeros do museu, ele destinou para a assessoria de imprensa, para a chancelaria, em outras palavras, para escritórios. Estava tudo intacto, mas ficou tudo desgastado, sujo de fumo, pisoteado, aturdido pelas máquinas de escrever e manchado por tinteiros. Nos dez aposentos que davam para a Praça estabeleceu-se uma guarda. Era trocada quase todos os dias (o nosso primeiro ministro não confiava a sua pessoa a ninguém) e cada nova tropa era comandada do seu jeito. Colchões sujos no chão, quadros furados, garrafas e mais garrafas, e isso tudo não estava em um lugar qualquer, mas em torno desse “indivíduo”, diante dos seus olhos e com o seu conhecimento.

⁷ Bartolomeo Francesco Rastrelli (1700–1771), arquiteto italiano que trabalhou a serviço do império russo, responsável por redesenhar o Palácio de Inverno e por diversas outras construções.

O que diz respeito à vida particular de Kerenski no palácio, ou aos inúmeros indícios de falta de tato em relação à propriedade Románov, não será falado por nós aqui. Que deus o tenha. Tudo isso cheira mal. Porém há aí uma ninharia, uma pequenez, mas que é tão característica. Nicolau II tinha uma mesa de bilhar própria. Na partida para Tobolsk, as bolas de marfim foram arrumadas e preparadas para despacho como bens pessoais. O ministro ordenou que voltassem com elas e, como falam os guardas, “queria se divertir pessoalmente”.

E assim foi. A começar pelo quarto de vestir e terminando com a biblioteca. Nós gostaríamos de saber para que, afinal, foi necessário se instalar no Palácio de Inverno? Para que foi necessário comer e dormir como um *tsar*, pisotear a elegância, o luxo e a riqueza das quais apenas o povo tem o direito de dispor, as quais pertencem ao futuro, como o museu de Alexandre III, como o Hermitage, como a galeria Tretyakóvski. Mas será que o ministro não sabia que a luta política podia, a cada instante, derrubá-lo tanto do seu cargo quanto da cadeira de Nicolau II, que ele expunha a grande perigo os tesouros da arte em meio aos quais se atreveu a viver? E assim foi. A multidão foi buscar Kerenski e em seu caminho encontrou as porcelanas, o bronze, os quadros e as estátuas, e destruiu tudo isso. Se uma lebre, ao correr dos caçadores, entra em uma loja de cristais, ela também leva consigo os cães de caça, que entram seguindo seu rastro e quebram tudo. Não há nada de surpreendente nisso. O escritório de Alexandre II, a capela etc. foram transformados em um monte de estilhaços; uniformes, documentos, gavetas, almofadas, pinturas a pastel, tudo definitivamente em pedaços. Por algum milagre sobreviveu, em baixo do vidro, uma árvore genealógica com retratos em miniatura no fim das divisões de seus ramos. É estranho vê-la embaixo da destruição generalizada. Ela se ergue tão sem brilho, tão fraca.

À primeira vista, é muito estranha a atitude dos criados da corte, das guardas e da administração frente a tudo o que aconteceu. Nenhum deles abandonou o palácio no momento em que se abriu fogo. Muito de valioso foi conservado apenas graças à coragem e honestidade dessas pessoas. Elas se

referiam ao novo chefe com muita tolerância, e embora os comissários bolcheviques, com suas armas, botas e modos, parecessem vindos de outro mundo, elas lhes confiaram o palácio, valorizaram-nos pela sua honestidade incondicional e pela completa ausência de pretensões individuais, com as quais o “intrometido” tanto ofendia e humilhava os criados, acostumados ao verdadeiro bastão senhorial. “Queria muito se perfumar, mas não tinha um cheiro próprio”. Essas são, em suma, as percepções trazidas pelos servos sobre A. F. Kerenski.

Mas já não é mais aquele “indivíduo” que atrai a mais perigosa atenção da ralé ao Palácio de Inverno, e sim, dessa vez, as enormes adegas de vinho. Elas foram preenchidas com lenha e seladas, a princípio, com uma camada de tijolos, e depois com uma segunda camada, tudo em vão. Toda noite abrem um buraco em algum lugar e sugam, absorvem e lambem o que é possível. Alguma voluptuosidade raivosa, desnuda e descarada atrai levas de multidões à parede proibida. Atiram contra eles, matam-nos como se fossem cachorros, os rumores os desgraçam, mas eles apenas se encolhem e, como animais, se apoiam nas mãos e nos joelhos e rastejam, rastejam e rastejam... Os operários e os marinheiros prometeram demolir todo o edifício, caso não haja a redução dessa sórdida “ida e vinda”. A morte é muito melhor do que a representação de uma gluttonia insaciável e doentia cometida nos dias da grandiosa Revolução Russa. Com lágrimas nos olhos, o sargento Krivorutchiénko, a quem confiaram a defesa dos infelizes barris, me contou sobre aquele desespero, sobre aquela impotência completa que ele sentiu durante as noites ao se proteger sozinho, sóbrio, com seus poucos guardas, da obstinada e difusa luxúria da multidão. Agora decidiram assim: em cada novo buraco será colocada uma metralhadora.

Referências bibliográficas

СНKLÓVSKI, V. B. Бессмысленнейшая Смерть [A morte mais sem sentido]. In: СНKLÓVSKI, V. B. Гамбургский счет: Статьи – воспоминания – эссе (1914 – 1933). Moscou: Soviétski píssátel, 1990. p. 356–358.

FITZPATRICK, S. *The Commissariat of Enlightenment: soviet organization of education and the arts under Lunacharsky october 1917–1921*. Londres: Cambridge University Press, 1970

МАИОРОВА, Е. В огне революции: Мария Спиридонова, Лариса Рейснер [No fogo da revolução: Maria Spiridónova, Larissa Reisner]. São Petersburgo: Alietieia, 2019.

MASCARENHAS, A. F. Aspectos da Arquitetura Russa em São Petersburgo no Século XVIII. *Cadernos de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, [S. l.]*, v. 11, n. 2, p. 27, 2012. Disponível em: <https://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/cp-gau/article/view/6070>. Acesso em: 25 ago. 2024.

MCELVANNEY, K. *Women Journalists in the Russian Revolutions and Civil Wars: Case Studies of Ariadna Tyrkova-Williams and Larisa Reisner, 1917–1926*. Tese (Doutorado) - Universidade Queen Mary of London, 2018. Disponível em: <https://qmro.qmul.ac.uk/xmlui/handle/123456789/58450> . Acesso: 28/09/2023

PORTER, C. *Larisa Reisner. A Biography*. Londres: Brill, 2023.

RADEK, K. Larissa Reissner. In: REISSNER, L. *Hamburg at the Barricades: and other writings on Weimar Germany*. Tradução: Richard Chappell. Londres: Pluto Press, 1977. p. 185–198.

REISNER, L. В ЗИМНЕМ ДВОРЦЕ [No palácio de inverno]. In: Избранное. Moscou: Khudojiéstviennaia literatura, 1965. p. 425–428.

SOSNOVSKY, L. In Memory of Larissa Reissner. In: REISSNER, L. *Hamburg at the Barricades: and other writings on Weimar Germany*. Tradução: Richard Chappell. Londres: Pluto Press, 1977. p. 204–209.



REVISTA DE LITERATURA E CULTURA RUSSA

Sobre a pequena burguesia

On the Petty Bourgeoisie

Autor: Maksim Górkí

Tradutora: Ana Carolina Barros Vasques

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

Edição: RUS, Vol. 15. Nº 27

Publicação: Novembro de 2024

Recebido em: 25/08/2024

Aceito em: 20/10/2024

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.228073>

VASQUES, Ana Carolina Barros.

Sobre a pequena burguesia (Maksim Górkí).

RUS, São Paulo, v. 15, n. 27, pp. 190-207, 2024



Sobre a pequena burguesia

Maksim Górkí

Tradutora: Ana Carolina Barros Vasques*

Introdução

Maksim Górkí, cujo nome verdadeiro era Aleksei Maksímovitch Pechkov, foi um influente escritor e ativista político russo, conhecido por obras que denunciam as condições dos trabalhadores e as injustiças sociais de seu tempo.

Escrito em um período de intensa agitação política e social na Rússia, o artigo a seguir foi publicado pela primeira vez na revista *No posto literário*, em 1929,¹ e, depois, incluído na coletânea *Artigos jornalísticos*, de 1933.² Crítica direta à peque-

1 Na literaturnom postu, 1929, nomera 4-5, fevral'-mart. Acredita-se que o artigo tenha sido escrito bem antes, em 1907, conforme indicado em fontes acadêmicas e estudos sobre a obra de Górkí.

2 GÓRKI, Maksim, Publitsisticheskie stat'i, Leningrad: Lengikhl, 1933, p. 87-96.

* Mestre pelo Programa de Pós-graduação LETRA (2023) da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (USP), com a dissertação "A ironia do cotidiano – Os contos de Nadiéjda Téffi no exílio em Paris". Graduação com habilitação em Russo e Português pela USP. <http://lattes.cnpq.br/7484262738093472>; <https://orcid.org/0009-0003-4194-4964>; acbvasques@gmail.com

na burguesia por seu conformismo, fraqueza moral e falta de ambição, o texto faz parte de um projeto de análise mais amplo sobre a atmosfera social e política da época, destacando a forma como os pequenos burgueses reagem às mudanças e crises sociais, inclusive com relação ao tema da guerra e suas repercussões.

Por meio de linguagem contundente e irônica, o autor expõe as tendências do comportamento da pequena burguesia, que tende a se alinhar com as classes superiores por interesse próprio, ainda que não disponha do mesmo poder ou influência daquelas. O texto examina, assim, como os diferentes seguimentos sociais reagem às mudanças e como essas reações podem influenciar o progresso social, numa análise que reforça o compromisso de Górkí com a ideologia socialista e a crença na necessidade de transformações radicais para alcançar uma sociedade mais justa e equitativa.

O artigo é um dos textos mais representativos do autor, por tratar deste conceito tão relevante e, ao mesmo tempo, quase intraduzível da língua russa. A ideia, nada lisonjeira, aqui traduzida por “pequena burguesia” refere-se não apenas a uma classe social, mas a uma postura ideológica e comportamental adotada por determinado grupo de pessoas, a qual envolve atitudes medíocres, autocentradas, mecanizadas, mesquinhas e vulgares. Constitui, portanto, importantíssima referência teórica para a compreensão daquela porção da sociedade também retratada pelo autor na celebre peça *Pequenos burgueses* (1901), que, ao apresentar tensões internas e dinâmicas familiares, revela a hipocrisia dos personagens e a estagnação social que marca suas vidas. O protagonista e os membros de sua família são exemplos claros de uma classe social que, apesar da aparente prosperidade, encontra-se profundamente insatisfeita e inerte.

A importância deste artigo, tal como a da peça, reside em sua capacidade de oferecer uma análise penetrante da sociedade russa do início do século XX e propor, assim, uma profunda reflexão sobre questões que, passados mais de cem anos, permanecem atuais.

Sobre a pequena burguesia

Larissa Mikháilovna Reisner

O pequeno burguês é uma criatura limitada por um círculo restrito de hábitos de pensamento há muito desenvolvidos e, dentro dos limites desse círculo, raciocina de forma automática. A influência da família, da escola, da igreja, da literatura “humanista”, a influência de tudo o que é o “espírito das leis” e as “tradições” da burguesia, cria nos cérebros dos pequenos burgueses um dispositivo simples, semelhante ao mecanismo de um relógio. A mola que põe em movimento as rodinhas das ideias pequeno-burguesas é movida pela força gravitacional que atrai o pequeno burguês ao sossego. Todas as preces dos pequeno-burgueses podem ser resumidas, sem prejuízo de sua eloquência, em três palavras: “Senhor, tenha piedade!”

Enquanto exigência voltada ao Estado, à sociedade, e, num formato um pouco mais extenso, esta prece soa assim: “Deixem-me em paz, permitam-me viver como quero”.

Diariamente a imprensa lembra ao pequeno burguês e nele incute a ideia de que, se ele é inglês, isto significa que é a melhor pessoa do mundo; se é francês, também nesse caso, ele é o melhor; se é alemão, russo, não importa: justamente ele é a melhor pessoa do mundo. Mas, de um modo geral, este melhor cidadão do mundo “cultural” se parece muito com aquele selvagem que, à pergunta de um missionário: “O que você quer?”, – responde: “Trabalhar muito pouco, pensar muito pouco e comer muito”. O pequeno burguês é um caso patológico em que o forte domínio de uma técnica de pensamento por uma pessoa impede o desenvolvimento de suas ideias. Há casos em que o pequeno-burguês, devido à violência dos acontecimentos, assimila ideias a ele estranhas, mas que se lhe tornam fonte de sofrimentos, como doenças de pele ou mesmo pedras nos rins ou no fígado. Nesses casos, é muito comum que ele comece a medicar-se com analgésicos: religião, pessimismo, álcool, libertinagem, arruaça etc.

Para que tudo isso não pareça infundado, tomemos um exemplo. Há onze anos, por vontade de operários e de camponeses

russos indignados, colocou-se um fim ao extermínio em massa do povo, que, instaurado pelos soberanos da Europa para elevar seus lucros, durava quatro anos. O pequeno-burguês sofreu muito seriamente, tanto do ponto de vista físico, quanto do econômico, com o jogo criminoso e sangrento dos banqueiros e aventureiros políticos. O que estes sofrimentos trouxeram para a vida “espiritual” dos pequenos burgueses e como transformaram o automatismo do pensamento pequeno-burguês?

Não agregaram nada e não alteraram nem um pouco o trabalho mecânico habitual desse pensamento vazio. A pequena burguesia continuou convicta de que a religião é a base da moral e que, sem a religião, o Estado não pode existir, apesar de estar absolutamente claro que o Estado burguês é amoral, baseado no roubo, na pilhagem e na exploração cínica do povo trabalhador. Nos tempos da guerra, eles consideravam bastante natural para a vil empresa da matança mútua invocar a ajuda de seu deus, que lhes havia dado em mandamento: “Não matarás” e “Ame a teu próximo como a ti mesmo”.

Depois da guerra, o “humanismo” do pequeno-burguês permaneceu tão “filantrópico” no discurso e tão fora da realidade, como era antes da guerra; ele ainda é capaz de gritar em defesa da individualidade, mas é totalmente indiferente ao sofrimento e à opressão das massas. E a assustadora lição da guerra não mudou de modo algum a psique da pequena burguesia, da mesma forma que não mudou os hábitos dos mosquitos, das rãs e das baratas.

Os Estados capitalistas da Europa preparam-se ativamente para uma nova guerra. Os especialistas militares são unânimes em afirmar que a nova guerra será predominantemente química e que sua destruição e seus horrores superarão sobremaneira os horrores e a destruição da guerra dos anos de 1914-1918.

No jornal italiano “Il Mattino”³ de 15 de janeiro, o escritor militar – e, ao que parece, general – Douhet relata as palavras do almirante Bravetta: “O general-engenheiro Burloen calculou que, utilizando um aeroplano, bastariam 500 toneladas de

3 Jornal fundado em Nápoles em março de 1892, ainda é publicado nos dias de hoje.

gás fosgênio para que 10 mil hectares, ou seja, uma área equivalente à de Paris, fosse totalmente contaminada em meia hora.”

Diz o Coronel Blokh: “Uma bomba de 500 kg de fosgênio, ao penetrar uma casa, matará todos os seus habitantes. Ao explodir, a bomba forma uma nuvem de 100 mil metros cúbicos, que pode ter um efeito letal imediato. Se tomarmos uma rua de 30 metros de largura e 100 metros de comprimento, ela será contaminada por 35 metros acima do seu calçamento. Se o vento for favorável (!), todas as casas não calafetadas, na extensão de um quilômetro, serão contaminadas.”

O general Frye, chefe do abastecimento químico do exército norte-americano, declara: “Uma bomba de 450 kg de lewisite torna inabitáveis dez quarteirões de Nova Iorque e uma centena de toneladas deste produto encantador contamina toda criatura viva, água e alimento de toda a Nova Iorque por mais de uma semana.”

Lord Nalsburg, em 11 de julho, na Câmara dos Lordes, comunicou que 40 toneladas de arsênio matariam toda a população de Londres. “Também estão em desenvolvimento métodos de guerra bacteriológica. Buscam um micróbio que se multiplique rapidamente e um antídoto contra ele. Dessa forma, as pessoas infectadas terão de pedir o antídoto para curar-se e os inventores do antídoto estabelecerão suas próprias condições às pessoas que eles infectaram, por exemplo, com a peste.”

A imprensa europeia frequentemente divulga informações como essas sobre a próxima guerra. Os pequeno-burgueses europeus, é claro, leem esses artigos e deveriam compreender que são eles, seus filhos, esposas e velhos a serem envenenados por aqueles gases lá.

Se, em uma praça de Londres, Paris ou Berlim, um pequeno grupo de ladrões e bandidos começasse a debater publicamente sobre qual quarteirão seria melhor saquear e de que modo, a pequena burguesia provavelmente tentaria frustrar de alguma forma os modestos intentos destes cidadãos “socialmente perigosos”. Mas os intentos incomparavelmente mais

destrutivos de pessoas incomparavelmente mais criminosas e socialmente perigosas que discutem publicamente projetos de extermínio geral de dezenas de milhões de pessoas não são impedidos pela pequena burguesia.

Não vamos falar de “humanismo”. Seria de se imaginar que o instinto de propriedade e o senso de autoconservação provocaria nos pequeno-burgueses alarme e medo; seria de se imaginar que a inclinação orgânica do pequeno-burguês ao sossego o faria gritar: “Não quero a guerra!” Mas ele não grita.

Quando o poder Soviético propôs aos governos da Europa um projeto de desarmamento rápido e, em seguida, o desarmamento num período de quatro anos, é como se a pequena burguesia não tivesse ouvido essas propostas. É claro que ouviu, mas o automatismo de seu pensamento, reprimido e limitado pelas tradições, a fez tratar esta proposta humanista simples, clara e humana, no sentido pleno do termo, como irrealizável e fantasiosa.

Do mesmo modo, a pequena burguesia considerava muitas coisas irrealizáveis e fantasiosas, por exemplo: o navio a vapor de Fulton, a lâmpada elétrica de Iáblotchkov e um incontável número de diversas conquistas do intelecto livre e audacioso daquela força que cria cultura e que enriquece a vida.

O principal lema do pequeno-burguês é: “Assim foi, assim será”. O som destas palavras faz lembrar a oscilação mecânica de um pêndulo. A pequena burguesia certamente está se degenerando. Como um peixe, ela “apodrece pela cabeça”.

Fantasioso e inatingível é também considerado pela pequena burguesia o objetivo a que se propuseram trabalhadores e camponeses de pensamento revolucionário da União Soviética de: criar um Estado trabalhador, livre de abutres e parasitas. A imprensa soviética, ao diligentemente lavar roupa suja centenária em público, fornece aos pequeno-burgueses reservas abundantes de “alimento espiritual”, e o pequeno-burguês, alimentando-se de detritos podres, ganha vida, dá risinhos e piscadelas para os seus pares e cochicha: “Não vai funcionar. Nossa verdade prevalece.”

Eles podem se alegrar, afinal foram eles que sujaram e continuam a fazer sujeira; podem orgulhar-se das tralhas, da podridão e da imundície que o poder operário-camponês é obrigado a esfregar com escova de ferro — realmente, esta é a sua “verdade” pequeno-burguesa, este é o produto de sua obra secular.

Apesar de sua fé na piedade divina e na certeza sobre os encantos paradisíacos do “além”, apesar de todo o seu fingido “idealismo” verbal, o pequeno-burguês é um materialista excepcional e, antes de tudo, zela pelo seu bem-estar econômico terreno: comer muito, trabalhar muito pouco e pensar muito pouco”. Por isso ele murmura, balbucia e geme: “Há menos açúcar, menos ovos, menos manteiga...”

Ele certamente se esqueceu de que tudo em geral já havia diminuído em 1916 e que quase toda a “provisão alimentar” desapareceu nos anos em que os generais brancos e os “líderes espirituais” da pequena burguesia, fazendo todo o possível para “salvar a Rússia”, exterminavam o povo operário e destruíam a sua economia. É como se a pequena burguesia não soubesse que, por exemplo, a marcha de Napoleão sobre Moscou foi brincadeira de criança se comparada às marchas de Kornílovs,⁴ Deníkins,⁵ Koltchaks⁶, Wrangels⁷ e outros patriotas raivosos, inspirados pelos altamente cultos “patriotas das casas senhoriais” e pelos diversos “idealistas” da propriedade privada. O fato de a economia dos países, destruída após sete anos de guerra, estar sendo restabelecida num âmbito mais

4 Lavr Gueórguievich Kornílov (1870-1918) - oficial de inteligência militar, explorador e general do Exército Imperial Russo durante a Primeira Guerra Mundial e a subsequente Guerra Civil Russa. Famoso pelo fracassado “Golpe de Kornílov” entre agosto e setembro de 1917, que tinha como objetivo reforçar o governo provisório de Aleksandr Kerenski. No entanto, esse movimento acabou resultando na prisão de Kornílov por Kerenski, que o acusou de tentar um golpe de Estado. O evento acabou enfraquecendo o governo de Kerenski e fortaleceu as posições do Partido Bolchevique.

5 Anton Ivanovich Deníkin (1872-1947) - tenente-general do Exército Imperial Russo e um dos primeiros generais do Exército Branco na Guerra Civil. Foi o responsável por tentar estabelecer um governo civil em uma das partes ocupadas por ele durante a guerra, o então governo sul-russo.

6 Aleksandr Vassílievich Koltchak (1874-1920) - comandante naval russo e antigo líder de parte do Exército Branco durante a Guerra Civil russa.

7 Piotr Nikoláievich Wrangel (1878-1928) - barão e general do Exército imperial russo, tornou-se líder do Exército Branco durante a Guerra Civil Russa.

amplo e por formas tecnicamente mais avançadas do que foram até 1914, isto o pequeno-burguês não quer ver. Indiferente a tudo o que não o afeta pessoalmente, preso no círculo das avaliações de sempre, ele chia: “Havia mais... “Diminuiu”. E fecha ainda mais os olhos para o fato de que, na União Soviética, está crescendo o número de pessoas sensatas e de trabalhadores cultos, puxados pela massa operário-camponesa. Esse fenômeno lhe é prejudicial em todos os sentidos e certamente desfavorável.

O pequeno-burguês russo foi criado desde tempos imemorráveis para desconfiar da razão e até para hostilizá-la. A igreja tratou zelosamente disto e a literatura também tornou isso possível, até certo ponto. Desde a “Correspondência” de Gógol até os nossos dias, não encontramos muitos dentre os grandes escritores russos que apreciariam a força criadora da razão por seu mérito – de fato grandioso – perante a humanidade. Liev Tolstói, ainda no ano de 1851, escrevia em seus “Diários”: “A consciência é o maior mal que pode ocorrer a uma pessoa”. Mais tarde, em uma carta a Arsénieva,⁸ ele declara: “Uma mente grande demais é repugnante”. Toda a sua filosofia moral é permeada por essa convicção e ela refletiu-se também em seu colossal trabalho artístico. Dostoiévski também hostilizava a razão, escancarando diante das pessoas, de maneira genial e sarcástica, as forças destruidoras do irracional, as forças dos instintos. Para Leonid Andréiev, o pensamento era inimigo do homem, mas por outro lado ele o compreendia como um “princípio sensorial”, um tipo especial de emoção. Um dos escritores contemporâneos mais talentosos põe na boca de seu herói as seguintes palavras: “O pensamento, eis a fonte do sofrimento. Aquele que aniquilar o pensamento será exaltado na memória da humanidade.”.

É claro que o autor não responde pelos sentimentos, ideias e ações de seus heróis, desde que o autor não lhes sobre ao

⁸ Natalia Alekseievna Arsénieva (1903-1997), poetisa e tradutora bielorrussa, é autora do hino espiritual da intelligentsia bielorrussa, “Mahutny Boja”. Sua poesia dos primeiros tempos era marcada por intenso lirismo e reflexões filosóficas. Livre de ideais do realismo socialista, ela celebrava a beleza pura, as maravilhas da natureza e do amor. A partir da década de 1940, um forte sentimento patriótico passou a predominar em sua obra.

ouvido, não lhes imponha seus sentimentos e ideias – como fazia, por exemplo, Andréiev –, mas retrate objetivamente a inevitabilidade lógica do desenvolvimento desses sentimentos e ideias, como souberam fazer Stendhal, Balzac e Flaubert. Aqui não estamos falando deste ou daquele autor, mas de um fato muito significativo: adota-se esta atitude hostil ao pensamento, no momento em que o pensamento revolucionário, de forma genuína e profunda, organizando a vontade de uma nova classe, assimila a existência como um feito da razão, como trabalho e criatividade, como um processo cujo objetivo é reconstruir toda a cultura e toda a vida sobre as bases do coletivismo. E eis que, junto a este processo, evidencia-se claramente uma corrente hostil à razão. Não raramente, em livros escritos em tom de respeito e até de simpatia em relação à revolução, sente-se, talvez, uma involuntária e subconsciente tendência do escritor a reduzir o papel do pensamento e a mostrar sua impotência contra o que é “suprarracional” ou “subconsciente”. Se isto for bem feito, é instrutivo e, portanto, útil. Mas, ao que parece, existe alguma lei, por cuja força a grande maioria dos livros é mal escrita. Nesses livros, graças à fraqueza técnica de seus criadores, percebe-se muito facilmente a influência da pequena burguesia: ali ela produz “por dentro” seu gás também venenoso, apesar de pouco eficaz, mas ainda assim capaz de envenenar, sobretudo a juventude.

Há vários livros cuja leitura faz lembrar de uma velha anedota: o careca pergunta ao cabeludo: “Por que o senhor deixou crescer essa cabeleira tão farta?” E ele responde: “Porque de baixo dela meu crânio também é careca”.

A resposta não é tão espirituosa, mas é sincera. Há pessoas que se cobrem de uma grossa pelagem de frases revolucionárias, não para encobrir a nudez de seus crânios, mas para ocultar, às vezes de si próprios, o vazio de sua alma. É muito provável que seja exatamente sobre os livros dessas pessoas que um correspondente operário⁹ de Donbas escreve:

9 No contexto da União Soviética, o movimento “rabselkor” refere-se à participação de representantes da classe trabalhadora e dos camponeses na imprensa, além de suas intervenções em rádio e televisão, sendo fundamental para a propaganda bolchevique. Os membros do movimento eram conhecidos como “rabkor” (correspondente trabalhador), “selkor”

“Você abre um livro, lê meia dúzia de paginazinhas e é tedioso. As palavras são nossas, mas não há substância nelas. Eu tenho livrinhos assim – ergue-se o pó, o sininho toca, Aleksandr Zakháritch vai indo. Havia entre nós, no uezd Lipetski, o comissário de polícia rural Aleksandr Zakháritch, um bêbado bonachão que bebia conosco, a juventude, jogava palito e depois começava a insultar o tsar, e a nós também: ‘Malditas almas, deveriam rebelar-se de uma vez, desse jeito não são nem uma coisa nem outra, vive-se alarmado.’ Ele queria uma Constituição, dizia que com ela até para o tsar a vida seria mais fácil.”

Citei este trecho de carta não porque ele mostre um jogo de ideias interessante e imaginativo de alguém da massa operária, mas para indicar que as massas já começam a sentir muito sutilmente a falta de sinceridade num livro. Claro que isto não é novidade, mas não custa lembrar. Sim, a pequena burguesia está crescendo, amadurecendo e cada vez mais recebem-se cartas em que as pessoas se lamentam:

“É penoso viver em uma atmosfera em que a pequena burguesia avança triunfante.” Quem escreve isto é uma velha mulher das letras sem partido – e ela não é a primeira entre os sem partido a perceber que o pequeno-burguês arruína completamente a atmosfera. Outro correspondente, também sem partido, resmunga de modo engraçado: “Compuseram um hino, pedem para ter pena do ‘comerciante privado’, essa mesquinharia.”

Aos poucos, a pequena burguesia arranja sua literatura, que “glorifica” o pequeno-burguês. Isto é feito de forma muito simples: o autor toma o miserabilíssimo Akáki Akákievitch, de *O Capote*, de Gógol, dota-o da psicologia de Ivan Ilitch ou da do herói de “Ideia” de Leonid Andréiev e, acomodando esta pessoa artificial no ambiente contemporâneo, é como se criasse um novo personagem. O pequeno-burguês lê e se deleita: “Eis as ‘experiências sensitivas profundas’ que posso ter!” O velho conhecido Makar Dievuchkin [de *Gente Pobre*] e uma

(correspondente rural), “krestkor” (correspondente camponês), “aulkor” (correspondente de aldeia) e “rabselkor”.

porção de outros *Humilhados e Ofendidos* já ressuscitaram dezenas de vezes em novos livros, mas eles não sofrem tanto à moda Dostoiévski, mas porque “há pouco melaço, poucos ovos e pouca manteiga”.

Cada vez mais aparece na literatura contemporânea “uma individualidade ímpar”, a preferida da pequena burguesia: o indivíduo que anseia por uma absoluta liberdade para revelar o seu próprio “eu” e não deseja ter nenhuma relação com a realidade, que ele despreza. Depois de ler um livrinho sobre um herói criado com material de nossos grandes mestres da palavra, o pequeno-burguês contemporâneo cai numa espécie de êxtase sagrado diante de si mesmo e escreve uma carta para alguém, com o seguinte autorretrato:

“Toda a minha trajetória de vida é individual, única, inimitável, pois ninguém mais no mundo nem na vida irá repetir esse percurso, essas etapas, assim como antes de mim ninguém o fez.”

E ainda vá lá se o êxtase por esta tripla exclusividade se expressar apenas numa carta: às vezes ele escreve um livro inteiro, em que se podem encontrar estas “revelações”:

“Meu processo criativo era para mim mais inebriante que o vinho, mais forte que o amor, mais doce que o sono.”

Sem se perturbar com a gramática duvidosa desta frase, ele prossegue:

“Não posso convencer os céticos, que consideram o artista uma pessoa comum, de que, nos minutos de ‘embriaguez criativa’, tornei-me superior a uma pessoa comum e tudo conheci. Oh, se eu fosse um legislador! Escreveria um artigo de lei concedendo ao artista a prerrogativa de correr por trens e aviões, para seu olhar agudo poder penetrar o espaço da terra.”

O autor não é capaz de perceber o quão ridículo e ingênuo é o desejo de efemeridade e de superficialidade que seu disparatado herói expressa tão fortemente, com a aprovação do autor. A crítica também não percebe isso; os autores já se auto reverenciam como “aristocratas espirituais”, os magnânimos editores consideram tudo isto muito bom e oferecem ao leitor cada vez mais palha verbal, enquanto os críticos, consumidos

por brigas internas e pelo endireitamento da linha ideológica, mal veem que o pequeno-burguês está se infiltrando “cem por cento” na literatura.

Embora a mentira ainda exista, só a verdade pode se aperfeiçoar. A mentira fortaleceu-se naquelas posições por ela criadas nos tempos remotos; não evolui, não se torna mais astuta e revela cada vez mais sua frágil vulgaridade. Vejam que já se passaram uns cinquenta anos, mas o pensamento burguês não criou quaisquer novos “sistemas de filosofia social” – sistemas que sustentassem de forma suficientemente convincente para a burguesia que, precisamente ela, a burguesia, foi criada pela natureza, por Deus e pela história para governar o mundo. Após a tentativa desesperada e malsucedida de F. Nietzsche de provar que a vida não tem sentido, que a mentira é necessária e que não há nada de antinatural, nada de vergonhoso no fato de “o homem ser o lobo do homem”, o livro de Spengler *O declínio do Ocidente* e outros livros semelhantes falaram abertamente sobre o esgotamento intelectual e volitivo da burguesia e o fato de a mecanicidade e a inércia de seu movimento ao longo do caminho para a degeneração final ter sido estabelecido. São muitas as provas deste fato, além das apontadas em *O Declínio do Ocidente*. Antes completamente estranhas a ela, tornam-se cada vez mais nítidas na literatura europeia ocidental as influências, por exemplo, de: Tolstói, Dostoiévski e o ridicularizado Ibsen. Suas personagens femininas das obras *Uma casa de bonecas* e *A Dama do Mar* e outras mulheres tornam-se, cada vez mais, heroínas de romances e dramas da Inglaterra, França, Alemanha, e isso atesta o fato de que a “base do Estado” – a firme família burguesa – está desmoronando. Cada vez mais, os literatos do Ocidente representam “a mulher livre”, que rompe corajosamente as tradições pequeno-burguesas em prol de uma vida independente. Esta é uma “emancipação” não por palavras, mas por ações: a mulher torna-se chefe de grandes corporações, entra no jornalismo, na política e em aventuras especulativas. Na Alemanha, a doutora em filosofia Eleonora Kun prega a “ginecocracia” - o poder das mulheres. E, em paralelo, cresce a libertinagem sexual, o “amor” entre pessoas do mesmo sexo é quase reconhecido como um fato natural, as revistas

o publicam e dele fazem propaganda, há clubes e restaurantes “homossexualistas” que funcionam legalmente, a criminalidade aumenta em meio à grande burguesia, crescem também os suicídios dentro dela. A imprensa burguesa divulga tudo isso com indiferença quase todos os dias. E da mesma forma que isto começa dentro de nossa pequena burguesia, os escritores da Europa Ocidental criam seus heróis a partir do material daqueles artistas e sábios, tais como Stendhal, Balzac e outros, que há muito perceberam a mentira na realidade burguesa. Vale notar o crescimento de uma atitude crítica em relação às condições modernas da vida social, crescimento especialmente rápido entre os literatos dos Estados Unidos da América do Norte.

A verdade cresce e se aperfeiçoa como uma verdade científica que rapidamente conduz os trabalhadores ao domínio sobre as forças da natureza e como uma verdade da consciência, por parte das massas trabalhadoras, de sua primazia social e de seus direitos políticos. Contra estas duas forças criadoras, que no futuro imediato da União dos Soviéticos deverão fundir-se numa só, contra esta força, a velha mentira social não pode avançar em nada, não pode defender-se com nada, exceto armas e gases tóxicos, devendo estes últimos serem entendidos como tais, mas também como a “ideologia” da pequena burguesia.

A ideologia e a moral dos pequeno-burgueses buscam vincular a vontade e a mente do homem o mais forte e firme possível na direção do coletivismo. Entre nós, essa moral está se destruindo e desaparecendo, num processo muito grosseiro e doentio: a pessoa tem de lutar contra o seu meio e contra si própria. Isto dá origem a um fenômeno triste, mas, ao que parece, inevitável: entre pessoas com objetivos comuns, futuros colegas de trabalho, nota-se a negligência nas relações, a insensibilidade, o menosprezo pelos méritos uns dos outros, além da ênfase maliciosa e precipitada sobre os defeitos. É comum que os coletivistas por convicção ajam de forma excessivamente individualista nas relações pessoais com os companheiros e principalmente com as mulheres. Isto, claro, é

uma herança doentia da pequena burguesia. Mas uma pessoa não é capaz de renascer em 10 anos e, nesse período, produzir uma nova moral, novas “regras de comportamento”.

No entanto, me parece que já está hora de começarem a produzir uma higiene biossocial que, quem sabe, também venha a se tornar a base de uma nova moral. O ponto de partida deste processo deve ser o desejo consciente por uma união mais estreita e amistosa entre as pessoas, a quem se impõe uma grandiosa tarefa: reeducar algumas dezenas de milhões de pequenos doninhos de casa para serem trabalhadores cultos e construtores conscientes de um novo Estado. Será que é preciso dizer que a missão da crítica e da publicística é exatamente promover o desenvolvimento desta higiene, do trabalho de humanização das pessoas, da luta contra o renascimento da venenosa “ideologia” pequeno-burguesa e contra a glorificação dos “humilhados e ofendidos” pequeno-burgueses?

O herói dos nossos dias é a pessoa das “massas”, o trabalhador braçal da cultura, o membro comum do partido, os correspondentes operários e camponeses,¹⁰ o correspondente de guerra, o responsável pela izbá-tchitál’nia,¹¹ o representante de organizações de trabalhadores, o professor rural, o jovem médico e o agrônomo, o agricultor “experimentador” e o ativista, o operário-inventor, em suma, alguém das massas! Às massas, à formação de tais heróis dentro delas é que é preciso prestar a máxima atenção.

Chega a ser um pouco constrangedor ter de lembrar disso, mas me parece que é preciso lembrar. Em nosso país publicam-se mil ou quem sabe até mais revistas; seu número cresce a cada dia e há muitas semelhanças de conteúdo e objetivos. Na enorme maioria dos casos, a compreensão destas revistas não é acessível ao leitor das massas, para quem até hoje a absolutamente necessária “História da guerra civil” e a não menos necessária “História do desenvolvimento das classes

10 A palavra utilizada por Górkí aqui é “rabselkor”. Ver nota n. 9.

11 As “Izbás-tchitál’ni” eram instituições culturais e educacionais que funcionavam como centros de atividades culturais nos vilarejos da Rússia imperial e da URSS. O “izbátch”, palavra utilizada por Górkí aqui, era o responsável por esse espaço, um trabalhador cultural rural.

na Rússia” ainda não foram escritas. Está na hora de apresentar ao leitor das massas o progresso do desenvolvimento das ciências e da técnica.

Já não se pode educar as pessoas com folhetos magricelas: elas desdenham deles, exigem “livros grossos, mais sólidos”. Há poucas revistas para o leitor das massas. A meu ver, aquilo de que tratam os jornais “Operário” e “Camponês” é ótimo, mas é preciso ir além. Para o camponês, é preciso uma revista que lhe apresente o cotidiano do Ocidente contemporâneo, a vida de sua burguesia, e que lance luz, ao lado disso, sobre o cotidiano dos trabalhadores. As massas precisam de muito. Confirmando que lhes dão poucos livros. Elas não precisam do alimento adocicado da literatura eloquente, elas necessitam do pão farto da verdade, narrada com nitidez e clareza, sobre a vida do mundo contemporâneo, sobre a luta do povo trabalhador por um futuro melhor em todos os países.

O companheiro Giga,¹² organizando o “ensaísmo”, demonstra que entendeu bem a demanda do leitor das massas por um conhecimento sobre a vida na União dos Soviéticos. Dificilmente os “cidadãos mecânicos” perderão a oportunidade de acusar-me de ser “contra a liberdade de expressão, a individualidade” e outras tradições sagradas. Sim, sou contra a liberdade, a partir do limite em que a liberdade se converte em licenciabilidade, e, como se sabe, essa conversão começa no ponto em que a pessoa, perdendo a consciência dos seus reais valores socioculturais, cede espaço demais ao velho individualismo burguês nela oculto e grita: “Eu sou tão fascinante, original e incomparável, mas não me deixam viver como quero”. E ainda vá lá se ele se limitar a gritar, porque quando começa a agir conforme sua própria vontade, por um lado se torna contrarrevolucionário e, por outro, um valentão, o que é quase o mesmo: infame e nocivo.

Provavelmente não agrada aos camaradas que eu aponte a abundância de revistas soviéticas eruditas inacessíveis às massas e, creio eu, pouco lucrativas. Mas, o que fazer, então?

¹² Ivan Fiodorovitch Jiga (1895-1949), escritor e ensaísta soviético, participou ativamente das revoluções de fevereiro e outubro de 1917. Foi um dos primeiros funcionários do jornal Pravda e membro do Sindicato dos Escritores da URSS desde o ano de sua fundação.

Não sou o único a notar essa mórbida obesidade de papel e não sou o primeiro a dizer que as massas não são servidas pela literatura de forma suficientemente hábil e bem-sucedida. Relembro:

Guiz,¹³ dai-nos mais revistas:

Elas geram mais leitores...¹⁴

Mas não me parece que nossas revistas levem suficientemente em conta o nível de compreensão do leitor de massa, nem que sejam capazes de enriquecer seu conhecimento tanto quanto deveriam.

Enquanto isso, em gerar polêmicas elas são muito bem-sucedidas e mesmo que você seja uma pessoa relativamente alfabetizada, nem sempre compreende qual é o problema. Por que o camarada Z polemiza com o camarada X, como se fossem inimigos? De onde vem esse tom estranho e descabido de ressentimento pessoal, e por que eles despejam com tanta fúria uns nos outros a água fervente do egocentrismo.

Por que, diante dos inimigos, é necessário demonstrar contrariedade, mesmo de caráter terminológico, de uma forma que revela entre os polemistas uma clara falta de respeito mútuo e, ao mesmo tempo, uma falta de cultura?

Diante de mim, há uma fileira de livros sobre os temas das desavenças literárias. Os velhos marxistas, polemizando com a crítica burguesa e expondo as tendências desta, souberam fazê-lo em tom calmo, razão pela qual seus artigos ganharam muito em termos de persuasão. Não se pode dizer que os

13 Acrônimo de "Gossudarstvennoe Izdatel'stvo RSFSR" - editora estatal soviética fundada em Moscou em 1919 e extinta em 1930. Durante sua existência, unificou diversas editoras e desempenhou funções regulatórias e de controle no setor editorial.

14 Os versos parodiam um trecho do poema "No ano novo de 1828" de Piotr Andréievitch Viázemski, que já então destacava a importância das publicações literárias para o desenvolvimento da leitura e da cultura:

[...]

Deus, dai-nos mais revista:

Elas geram mais leitores.

Onde há apetite por leitura,

Ali a gramática e a pena são respeitadas.

[...]

jovens críticos tenham seguido esse exemplo, “endireitando a linha ideológica” reciprocamente – linha que, em seu cerne, tem por qualidades a perfeita franqueza e a clareza. Em seu fervor, a jovem crítica perde de vista que sua eloquência prolixa frequentemente obscurece “a linha principal” e que suas polêmicas também são pouco acessíveis à compreensão das massas jovens, principalmente as provincianas. Cada vez mais se ouvem queixas contra a “incompreensibilidade”, a “confusão” e as “contradições” da crítica literária.

“Eles lá em Moscou falam entre amigos, como se não houvesse ninguém no mundo além deles”, escreve dos Urais um literato “iniciante”. Outro ironiza: “Cada qual afirma ser o marxista mais ortodoxo; no fim das contas, são todos ortodoxos, então por que discutir?”

Não são raras as declarações deste tipo. Uma delas é especialmente característica: “Para nós, correspondentes operários,¹⁵ é difícil orientar-se entre as dezenas de artigos. Se nos dessem algum *vademecum* semelhante ao *ABC do Comunismo*¹⁶ de Bukhárin¹⁷ sobre os principais tópicos da história literária, então seria mais fácil entendermos essas divergências subjetivas.”

Não seria mais prático e útil se os críticos começassem a resolver as discordâncias de grupo e as pequenas discussões nas conferências em vez de nas revistas, onde artigos escritos “em estado de exaltação e irritação” são tão frequentes e sempre inadequados? Parece-me que a convocação de pequenas conferências de críticos e escritores para conversas entre camaradas sobre as questões da literatura já está sendo ditada pelo “espírito do tempo”.

15 Ver nota n. 9.

16 Escrito por Nikolai Bukhárin e Evgeni Preobrajenski em 1920, o livro teve importante papel na divulgação programática do Partido Comunista da URSS e foi o primeiro manual marxista voltado à formação política dos comunistas após a Revolução de 1917.

17 Nikolai Ivanovitch Bukhárin (1888-1938) - revolucionário bolchevique, político soviético, filósofo marxista e prolífico autor sobre a teoria revolucionária, também foi editor do jornal Pravda por mais de duas décadas. Quando do início do Grande Expurgo sob o regime de Stálin, foi acusado de conspirar para derrubar o estado soviético e preso em 1937. Depois de um julgamento teatral, foi executado em 1938.

Referência bibliográfica

ГОРКИЙ, Максим, Публицистические статьи.
Ленинград: Ленгизл, 1933, pp 87-96.



REVISTA DE LITERATURA E CULTURA RUSSA

As duas Meditações de Lomonóssov

Lomonosov's Meditations

Autor: Rafael Frate
Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil
Edição: RUS, Vol. 15. Nº 27
Publicação: Novembro de 2024
Recebido em: 13/04/2024
Aceito em: 30/09/2024

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2024.225212>



FRATE, Rafael.
As duas Meditações de Lomonóssov
RUS, São Paulo, v. 15, n. 27, pp. 209-222, 2024

As duas meditações de Lomonóssov

Rafael Frate*

Resumo: O presente trabalho apresenta a tradução de duas das mais conhecidas obras do polímata setecentista russo Mikhail Lomonóssov: “A Meditação Matinal sobre a Grandeza Divina” e a “Meditação Noturna sobre a Grandeza Divina”, ambos produzidos no auge de sua carreira poética. Para tanto, apresento um breve relato do significado dentro da história literária russa de tais obras, dois breves poemas que representam a mais fina flor do caráter de Lomonóssov enquanto poeta, bem como um vislumbre de sua atividade científica mediante sua poesia, bem como sua complexa relação com o divino. Para estas duas produções basilares da poesia russa, ofereço tradução analógica em decassílabos heroicos.

Abstract: The following article presents with translations to Portuguese two of the most famous poems of the 18th C. polymath Mikhail Lomonosov: the Morning Meditation on the Divine Greatness and the Evening Meditation on Divine Greatness, both composed in Lomonosov’s poetical heyday. For the presentation I provide a brief account on of these two odes within the history of Russian literature, glancing at his career as a natural philosopher and his complex relationship with the divine. The translations of these groundbreaking poems are effected analogically in Portuguese heroic decassyllables.

Palavras-chave: Lomonóssov; Literatura russa; Século dezoito; Tradução literária
Keywords: Lomonosov; Russian literature; Eighteenth century; Literary translation

* Doutor em Letras Clássicas, Mestre em Literatura e Cultura russa pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. <http://lattes.cnpq.br/2879455296458619>; <https://orcid.org/0000-0003-4420-6126>; rafael.ncf@gmail.com

Apresentam-se aqui, pela primeira vez traduzidas em conjunto no Brasil¹, as duas meditações de Mikhail Lomonóssov, poemas compostos em 1743, momento ainda inicial mas já poderosamente prolífico da carreira do polímata, tanto do ponto de vista de sua produção poética, quanto do ponto de vista de sua atuação como douto e filósofo natural na Academia de Ciências de S. Petersburgo. Tratava-se de um momento em que Lomonóssov se encontrava em prisão domiciliar por ter agredido um colega da Academia de Ciências.²

A década de 1740, como se sabe, foi determinante nas letras russas, pois assinalou o triunfo da proposta formal poética de Lomonóssov, que inaugura, na teoria e na prática, em 1739 (data da Carta sobre as Regras de Versificação da Poesia russa e da Ode sobre a Tomada de Khotin), o padrão de composição de versos que permanece na língua até hoje: o sistema sílabo-tônico. Na referida ode, Lomonóssov compõe pela primeira vez o famoso tetrâmetro iâmbico disposto em esquema de rimas de

1 Até onde pude atestar, tendo feito rasa pesquisa da fortuna tradutória dos poemas, apenas a *Meditação Noturna* foi traduzida por Marco Lucchesi, no livro *Bizâncio* (Lucchesi 1997, pp. 82-85).

2 Essa briga, que acabou em um período de reclusão domiciliar por oito meses, sendo posto em liberdade apenas em janeiro de 1744, é um dos episódios mais polêmicos da biografia do polímata e um dos momentos de maior carestia de sua vida, que, todavia, não o impediu de produzir obras como as analisadas aqui, bem como a primeira versão de sua *Retórica*. Cf. Pekárski, 1873, Vol. 2. pp. 338-341.

tonicidade alternante, o esquema julgado na carta mais apropriado à língua russa. Nas primeiras tentativas dentro de tão vasto universo de possibilidades, predominou esse esquema, aplicado ao gênero poético mais praticado no século, a ode.

Lomonóssov notabilizou-se pelas composições de uma subdivisão desse gênero, a ode panegírica solene, poema cuja função primordial era louvar o monarca, com vistas de serem declamadas em dada ocasião de corte. Essas composições constituíram o grosso da obra do polímata, estabelecendo também os primeiros padrões estróficos da língua e delimitando para cima o nível elocucionário da poesia russa, questão teorizada posteriormente em sua Carta sobre o uso de Livros Eclesiásticos (1753).³ Nesse tipo de ode, a décima francesa torna-se a estrofe padrão para a composição de odes solenes pelas próximas décadas na Rússia.⁴ Porém, odes não eram um gênero exclusivamente ligado aos louvores de determinada figura.

No séc. XVIII, ode, regra geral, é um gênero que se caracteriza por ser um discurso poético, que pode assumir diversas formas e funções, mas que seja grandiloquente, transportado e trate de matéria sobretudo nobre, grave, importante, podendo também expressar matérias de gêneros mais baixos, como reflexões e enaltecimentos do amor e da graça, parafraseando a definição de Trediakóvski.⁵ É uma definição bastante ampla, o que leva mais tarde Derjávín, em seu “Juízo sobre a Poesia Lírica ou sobre a Ode”, a tratar esses dois termos como

3 Para uma tradução da obra cf. Frate, 2016 a, pp. 204-209.

4 Em esquema rimático aBaBccDeeD, geralmente organizando sintaticamente os períodos do poema em unidades de um quarteto e dois tercetos.

5 Segundo a definição de Trediakóvski em seu Juízo sobre a Ode em Geral (1753): “Ode é a reunião de diversas estrofes, consistindo de versos de medida igual ou irregular, nos quais certamente sempre se descreve matéria nobre, grave, raramente delicada e agradável em discursos deveras poéticos e suntuosos” (ода есть совокупление многих строф, состоящих из равных а иногда и неравных стихов которыми описывается всегда и непременно материя благородная, важная, редко нежная и приятная, в речах весьма пиитических и великолепных) Trediakóvski, Alekseeva, 2009, pp. 156-158. É importante ter em mente que a proposta de Trediakóvski está intrinsecamente ligada ao *Discours sur l’Ode* de Boileau, texto polêmico no contexto da *Querèle des Anciens e des Modernes*, acompanhado de um exemplo poético, a *Ode sur la Prise de Namur* declamada à Academia Francesa em 25 de agosto de 1693. Cf. Boielau, 1966, pp. 227-234.

sinônimos.⁶ A questão é um pouco mais complexa do que quer Derjávín, porém, por seu próprio conceito, ela é sem dúvidas a representante mais versátil da lírica, o gênero da inspiração e do transporte por excelência.

Possivelmente, o que mais dava inspiração a um poeta que foi também uma das brilhantes mentes encantadas com as propostas de Leibniz, Wolf e de toda a Ciência que então se estabelecia com as principais mentes do Iluminismo, era um fenômeno natural. Assim, Lomonóssov compõe em 1743 duas odes, uma dedicada a um dos fenômenos naturais mais majestosos de então, a aurora boreal, e outra dedicada ao que hoje sabemos ser o causador desse fenômeno, o Astro-Rei. Ambos os poemas seriam apenas posteriormente publicados, sendo que a “Meditação sobre a Aurora Boreal” seria incluída integralmente na versão final de sua *Retórica* de 1747. A “Meditação Matinal” apenas entraria em suas obras reunidas de 1751.

As Meditações são, portanto, odes. Pelas próprias palavras do autor (em um tratado sobre a aurora boreal),⁷ ele assim as define, e ela guarda algumas características formais que a tornam como tal: compostas em sextas, no esquema de rimas AbAbCC,⁸ com estilo transportado, sublime, bem à maneira da “bela desordem” prescrita por Boileau, elas pouco ou nada diferem em forma, elocução e estilo de outro gênero muito importante

6 Derjávín, talvez o maior expoente da poesia lírica setecentista russa, iguala o termo ‘ode’ a poesia lírica, dizendo ser o primeiro modo de expressão poética humana, sendo ela a expressão de “influxo de um ardente espírito, reverberação de sentimentos tocados, arrebatamento ou transbordamento de um coração entusiasmado” (отлив разгоряченного духа; отголосок растроганных чувств; упоение, или изливание восторженного сердца). Derjávín/Grot, 1872 p. 516.

7 As explicações da Oração sobre Aparições Aéreas Elétricas (publicado pelo autor em lat. e russo: *Orationis de Meteoris Electricis Explanationes / Iziazniénia, nadlejaschee k slóvu o eletrícheskikh vozduchnykh iavliéniax*), de 1753. É um texto em que Lomonóssov responde a críticas à sua dissertação “Oração sobre as Aparições Elétricas, de que sua teoria seria mera imitação da propostas por Benjamin Franklin. Nesse texto, ele faz a seguinte afirmação: “Minha ode sobre a aurora boreal, composta em 1743 e posteriormente publicada em 1747 na *Retórica*, contém minha opinião de que a aurora pode ser produzida pelo movimento do éter (PSS, vol. 3, p. 123).

8 O esquema de rimas da “Meditação Noturna” é diferente da “Meditação Matinal”, no fato de que, enquanto nesta há a esperada alternância entre masculinas e femininas, naquela todas as rimas são masculinas, isto é oxítonas ou monossilábicas, peculiaridade única na obra de Lomonóssov.

nesse contexto, as chamadas odes espirituais (em russo, *dukhóvnye ody*). São poemas intrinsecamente ligados à Paráfrase de Salmos, gênero praticado por todo o século XVII em eslavônico e iniciado no XVI Polonês. Durante a primeira geração da poesia russa, foi um gênero ainda muito praticado, oferecendo a forma da primeira, digamos, competição literária da língua, com os seus três principais nomes, Trediakóvski, Lomonóssov e Sumarókov, com cada um criando sua própria paráfrase do Salmo 143 (144), publicado em brochura datada de 1744.⁹

Se adotarmos a terminologia de Alekséeva (2005), como exposto em sua fundamental tipologia da ode oitocentista russa, pode-se dizer que estas odes não se encontram no modo propriamente pindárico, mas no horaciano, mais afeito à reflexão e ao maravilhamento do que ao louvor a determinada figura de importância política.¹⁰ Porém, independentemente de sua classificação e atribuição a tal ou tal espécie lírica, são poemas que se destacam na obra do polímata, principalmente pelo fato de que aqui Lomonóssov poeta mais se aproxima da outra metade de sua alma, a do filósofo natural empenhado em desvendar as leis e regras do universo, que o levou de fato a se tornar o primeiro cientista da Rússia.

Nesses poemas, o *eu* demonstra de maneira transportada, inspirada, todo o maravilhamento e estupefação diante de um fenômeno tão majestoso e misterioso quanto a aurora boreal à noite e o sol, durante o dia. Na “Meditação Noturna”, Lomonóssov expressa o espetáculo que se descortina ao cair

9 Nesse importante episódio da primeira geração, a disputa consistiu basicamente na questão de uma postulada semântica métrica, em que Lomonóssov defendia o iambo como o pé mais apropriado para poemas de elocução elevada, pela célebre frase de que “serenamente se erguerem, os iampos amplificam a nobreza a altivez e a magnificência da matéria.” Sumarókov adota a mesma forma métrica, com uma estrofe diferente, marcando aqui, na questão da melhor forma poética, sua afiliação a Lomonóssov e, portanto, sendo o primeiro poeta de peso a compor nela. Por sua vez, Trediakóvski defendia ao menos do ponto de vista semântico, e usou seu pé favorito, o troqueu, em uma décima francesa. Para um relato bastante completo dessa disputa, cf. Shíchkin, 1983.

10 Em seu livro sobre o conceito e a história da ode na Rússia, Alekséeva estipula basicamente dois modos de ode para a poesia russa: a horaciana, um momento inicial da horaciana, baseada na transposição formal das odes horacianas, principalmente do ponto de vista da construção estrófica, e a pindárica, posterior e caracterizada sobretudo pelo aspecto panegírico de determinada figura política.

da noite, onde um “brilhante fogo” traz à escuridão a luz de um “dia pleno”. Na estrofe 6 há um catálogo de hipóteses aventadas para o fenômeno, até então um mistério não solucionado por explicações materiais (a explicação definitiva sobre o fenômeno só viria no séc. 20, com as propostas sobre a natureza do ‘vento solar’ dos físicos Kristian Birkeland, em 1916, e Frederick Lindermann, em 1919). Parafraseando, colocam-se as perguntas: seria o fenômeno a agitação de bruma espessa contra a água, um reflexo da luz solar, cumes de nuvens queimam, ou pela interrupção do vento chocam-se ondas plácidas pelo éter? Esta última hipótese parece ser a versão poética do que ele exprime no trabalho citado acima (nota 8), dedicado a Benjamin Franklin. Já a “Meditação Matinal” é um poema que ele dedica ao sol, em que é colocada uma descrição do ponto de vista de quem olha o astro mais de perto, como na impressionante estrofe 3, em que a aproximação do objeto revela o mar de fogo que derrete pedras como água a revolver-se por eras incontáveis.

As duas meditações entram na obra poética de Lomonóssov como odes que apresentam, em forma tradicional, matéria inédita, em russo, de cunho científico. Podem ser agrupados com outro famoso poema escrito pelo polímata, na categoria de “poema científico”: a Carta sobre o Uso do Vidro, epístola dedicada a seu amigo e mecenas Ivan Chuválov.¹¹ Nessa epístola, Lomonóssov demonstra toda sua experiência com a teoria e técnica de produção de vidro, desenvolvida paralelamente às suas atividades na Academia de Ciências, na fábrica de vidro fundada pelo polímata, que produziu para as artes plásticas russas os primeiros mosaicos da Rússia Petrina. Um poema que, com toda a informação tecnológica da época, filia-se à tradição didática iniciada por Hesíodo com seus *Trabalhos e Dias*. Muito da crítica soviética, a começar por Plekhánov, passando pelo enaltecimento da figura e do “mito” de Lomonóssov, sobretudo a partir do período estalinista, reforçavam essa característica inovadora, muitas vezes a despeito de considerações sobre a forma poético-retórica dentro da qual ela se construía.

Note-se, porém, os títulos dos poemas: a meditação matinal

¹¹ Encontra-se em PSS. 8 pp. 508-522.

e a meditação noturna são sobre a Majestade Divina. Já aqui parece haver a indicação de que Lomonóssov supõe um “primeiro motor”, se não na conceitualização aristotélica, em uma concepção que separa criação de criatura, no centro de sua estupefação com a natureza. A começar pelos títulos, as meditações, ainda que achem todas as hipóteses racionalistas disponíveis até então, são em último caso um reconhecimento nada tácito de que a grandeza de Deus é tamanha, a ponto de ser inabarcável pelos cérebros humanos limitados.¹² Ainda que esteja expressando um deísmo tipicamente iluminista, a “Meditação Noturna” é um poema que explicitamente põe em dúvida o conhecimento dos sábios, apresentando respostas naturalistas para o fenômeno em forma de catálogo, e afirma a grandeza do Criador, o escritor das regras da realidade, insuficientemente registradas pelo “olhar ligeiro” dos “mais doutos”.

Já a “Meditação Matinal” é ainda mais incisiva na postulação da figura de um criador transcendente. Além de toda criatura exclamar “Senhor, provedor de meu viver” (Est. 5), diante do esplendor da existência, na estrofe 7 é ainda mais revelador o epíteto final dado ao Criador (Imortal Tsar), completando o poema à maneira de hino clético, espécie lírica praticada desde o período arcaico grego, em que o eu poético, por convenção insuficiente ou padecente de algum sofrimento ou angústia, pede a resolução dessa insuficiência ou padecimento a determinada potencialidade divina, de modo a invocá-la para ter com ele de alguma forma.¹³ A ode matinal de Lomonóssov pede, por ocasião da descrição lírica do objeto mais importante dentro do seu sistema (visão, ressalte-se, polêmica dentro de seu contexto histórico) a luz eterna e ilimitada a um eu “por trevas encoberto”.

12 Veja-se a afirmação dos comentários das obras completas à Meditação Matinal: “Não há dúvidas de que as palavras “sobre a majestade divina” foram introduzidas por Lomonóssov nos títulos oficiais de ambas as odes, principalmente por questões relacionadas à censura. A posição sustentada nestas duas odes da apresentação materialista da realidade, especialmente sobre os corpos celestes provocaram uma ativa resistência da parte do poder eclesiástico.” PSS, vol. 8 p. 910.

13 Talvez o mais famoso hino clético da antiguidade seja Safo Fr. 1 V, o Hino a Afrodite. Cf. também: Il. 5.115-120 (prece de Diomedes a Atena); Anacreonte, fr. 357 C. (hino a Eros); Horácio Od. 2. 19 (hino a Baco).

A crítica soviética é geralmente incisiva ao atribuir essas características a um deísmo iluminista, que na prática desconsidera o papel da divindade frente à criação. Mas é uma visão não muito simples de se aplicar a um poeta que, afinal, em inúmeras outras passagens reafirma a existência transcendente de um Criador, jamais afirmando um ateísmo patente, muito menos militante, ou haver um descompasso total das Escrituras com a Ciência. Para citar a já mencionada Ode tomada de Jó, aqui é parafraseado um dos trechos mais terríveis do *Antigo Testamento*, que mais geram o temor reverencial, que talvez mais fielmente traduza a palavra *grozny*: a resposta de Deus a Jó, em que Ele fala que, com toda a grandeza do sofrimento do paciente justo patriarca, ele é mínimo frente à grandeza da Criação, cabendo a Jó apenas calar-se. A expressão de divindade a um Deus velho testamentário parece ser muito mais afeita a uma perspectiva poética ou cosmovisão lomonossoviana.

Seja como for, escapa ao escopo desta apresentação entrar em discussão aprofundada da posição do Deus Criador judaico-cristão dentro do pensamento e obra de Lomonóssov.¹⁴ Minha intenção aqui é apenas dar uma tradução das duas composições, únicas na poesia russa, situando-as minimamente em seu contexto. Um tratamento mais detalhado da postura de Lomonóssov, bem como a posição da ode, considerada de uma maneira geral dentro do sistema literário oitocentista russo, é trabalho para uma outra ocasião.

Da tradução

Para a tradução adoto postura analógica,¹⁵ fazendo uso estrito do decassílabo heroico, tentando, quando possível, manter a alternância tônico-rimática do sistema de partida.

14 Tal resposta à questão puramente deísta de Lomonóssov como parte do entusiasmo que a crítica soviética demonstrou está delimitada e parcialmente refutada em Moser, 1971.

15 Isto é, definindo a escolha pelo que o verso representa dentro da tradição poética de determinada língua. Cf. Frate, 2016 b.

Meditação Matinal sobre a Majestade Divina

1

Subiu já o astro ao céu, maravilhoso,
Verteu seu brilho pela terra calma
E revelou o mundo majestoso;
Repara co' alegria então, minha alma,
Mira quão claro todo este esplendor
E vê por ele o próprio Criador.

2

Se a nós mortais pudesse o dom ser dado
De ir voando até uma altura tal
Que, ao sol nosso olhar breve alcançado,
Pudesse dele ter visão total,
Então, abrir-se-ia a todo canto
Interminável fulgurante Oceano.

3

Batem-se lá incessantes ígneas vagas
E não se encontram margens aportáveis,
Tormentas lá de fogo entrecrocadas
Revolvem-se por eras incontáveis.
Pedras lá tal como água em vapor fervem
Chuvvas ardentes lá ao lume servem.

Утреннее Размышление о Божием Величестве

1

Уже прекрасное светило
Простерло блеск свой по земли,
И Божия дела открыло:
Мой дух, с веселием внемли;
Чудяся ясным толь лучам,
Представь, каков Зиждитель сам!

2

Когда бы смертным толь высоко
Возможно было взлететь,
Чтоб к солнцу брэнно наше око
Могло, приближившись, воззреть,
Тогда б со всех открылся стран
Горящий вечно Океан.

3

Там огненны валы стремятся
И не находят берегов;
Там вихри пламенны крутятся
Борющись множество веков;
Там камни, как вода, кипят,
Горящи там дожди шумят.



4

Mas toda essa furiosa imensidade
É uma fagulha frente a Tua grandeza.
Ó, luzeiro de nossa claridade,
Ó, luz vital por Ti, Senhor, acesa
Aos negócios de nosso dia a dia,
Segundo o mandamento que nos guia.

5

Das sombras da atra noite libertaram-se
Bosques, montanhas, mares, vales, prados,
E ao nosso olhar perplexo revelaram-se
Todos os teus milagres realizados.
Lá em toda parte exclama cada ser:
“Senhor, o provedor do meu viver!”

6

Fulgura a cada dia no alto o astro
E traz sua luz ao topo da existência;
Mas só teu olhar penetra o fundo báratro
E não possui limite a tua ciência.
Do teu olhar, da claridade tua,
Vem alegria a toda criatura.

7

Criador, a mim, por trevas encoberto,
Verte todo o saber do teu luzir.
E o que for pelo teu desígnio certo
Sempre ciente ensina-me a erigir
E, toda a criação a contemplar,
Ensina a ti louvar, imortal Tzar!

4

Сия ужасная громада
Как искра пред Тобой одна.
О коль пресветлая лампада,
Тобою, Боже, возжжена
Для наших повседневных дел,
Что Ты творить нам повелел!

5

От мрачной ночи свободились
Поля, бугры, моря и лес,
И взору нашему открылись
Исполнены Твоих чудес.
Там всякая взывает плоть:
Велик Зиждитель наш Господь!

6

Светило дневное блистает
Лишь только на поверхность тел;
Но взор Твой в бездну проникает,
Не зная никаких предел.
От светлости Твоих очей
Льет радость твари всей.

7

Творец! покрытому мне тмою
Простри премудрости лучи
И что угодно пред Тобою
Всегда творити научи
И, на Твою взирая тварь,
Хвалить Тебя, бессмертный Царь.

**Meditação Noturna sobre a
Grandeza Divina por Ocasão da
Aurora Boreal**

1

Oculto agora o dia sua face,
Aos campos a atra noite está a cobrir,
Nos montes sobe a sombra num enlace
Curvando-se se foi a luz daqui.
Repleto abriu-se o abismo das estrelas;
Não há fundo nem número a contê-las.

2

Tal como grão de areia em ondas vastas,
Minúscula fagulha em gelo eterno,
Tal vento esvoaçando breve brasa,
Pena queimando em fogo sempiterno,
Assim eu nesse abismo submergido,
Perco-me em pensamentos, aturdido.

3

As vozes dos mais doutos asseguram:
“Lá em grande profusão há outros mundos,
Há infinitos sóis que lá fulguram,
Gente há também vivendo anos fecundos.
Para a glória de Deus enaltecer,
Lá tem medida igual a luz do ser.”

**Вечернее Размышление о Божьем
Величестве при Случае Великого
Северного Сияния**

1

Лице свое скрывает день,
Поля покрыла мрачна ночь,
Взошла на горы чорна тень,
Лучи от нас склонились прочь.
Открылась бездна звезд полна;
Звездам числа нет, бездне дна.

2

Песчинка как в морских волнах,
Как мала искра в вечном льде,
Как в сильном вихре тонкой прах,
В свирепом как перо огне,
Так я, в сей бездне углублен,
Теряюсь, мысльми утомлен!

3

Уста премудрых нам гласят:
«Там разных множество светов,
Несчетны солнца там горят,
Народы там и круг веков;
Для общей славы божества
Там равна сила естества».



4

Mas onde está, Natura, a tua lei?
Da Terra-da-Meia-Noite sobe a aurora;
Não firmou lá seu trono o Astro-Rei?
De mar de gelo um fogo se avigora?
Pois essa chama fria nos cobriu,
E dia na terra em plena noite abriu!

5

Ó vós cuja presença o olhar ligeiro
Grafa no livro as leis da eternidade;
A quem mesmo o sinal mais corriqueiro
Revela as regras da realidade.
Conhecei dos planetas cada rota,
Dizei então o que tanto nos toca?

6

Mas que dentro da noite é esse clarão?
Delgada chama tange o firmamento.
Relâmpago sem nuvens de trovão,
Do zênite até a terra em movimento.
Como é que dentre a névoa congelante
Nasce no inverno um fogo assim brilhante?

7

A pingue bruma contra a água se agita,
Ou então é a luz do sol que está brilhando
E a nós pelo éter denso vem vertida,
Ou cumes nebulosos vão queimando,
Ou Zéfiro cessou seu sopro ao mar
E chocam-se ondas plácidas no ar?

4

Но гдеж, натура, твой закон?
С полночных стран встает заря!
Не солнцель ставит там свой трон?
Не льдистыль мещут огонь моря?
Се хладный пламень нас покрыл!
Се в ночь на землю день вступил!

5

О вы, которых быстрый зрак
Пронзает в книгу вечных прав,
Которым малый вещи знак
Являет естества устав,
Вам путь известен всех планет;
Скажите, что нас так мятет?

6

Что зыблет ясный ночью лучь?
Что тонкий пламень в твердь разит?
Как молния без грозных тучь
Стремится от земли в зенит?
Как может быть, чтоб мерзлый пар
Среди зимы раждал пожар?

7

Там спорит жирна мгла с водой;
Иль солнечны лучи блещут,
Склонясь сквозь воздух к нам густой;
Иль тучных гор верьхи горят;
Иль в море дуть престал зефир,
И гладки волны бьют в ефир.



8

Vossas respostas enchem-se de dúvida
Até sobre o que está a nosso redor.
Dizei quão vasto é o que sustenta a vida
E aquilo que há além do astro menor?
Qual é do ser seu último valor?
Dizei, enfim, quão grande é o Criador?

8

Сомнений полон ваш ответ
О том, что окрест ближних мест.
Скажитеж, коль пространен свет?
И что малейших дале звезд?
Несведом тварей вам конец?
Скажитеж, коль велик Творец?

Referências bibliográficas

ALEKSÉEVA, N. Iu. *Rússkaia Oda: Razvítie odítcheskoi formy v XVII XVIII viékakh*. Sankt-Peterbutg: Nauka, 2005.

BOILEAU. *Oeuvres Complètes*. (Encyclopédie La Pleiade) Paris: Gallimard, 1966.

DERJÁVIN, G.; GROT, Ia. *Sotchiniénia*. Sanktpeterburg: Tipografia Akadiémi Nauk, 1872.

CHÍCHKIN, A.V. Poetítcheskoe sostiazánie Trediakóvskogo, Lomonóssova i Sumarókova. *XVIII Viek*, v. 14, p. 232–246, 1983.

FRATE, Rafael. *Mikhail Vassílievitch Lomonóssov: Uma apresentação*. Dissertação de mestrado, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016 a.

FRATE, Rafael. Como verter um sistema métrico? *Tradterm*, v. 28, p. 10, 2016 b.

LOMONÓSSOV, M. V. *Pólnoe Sobránie Sotchiniénia (PSS) Tom 3 - Trudy po Fízike*. Moskvá, Leningrad: Izdtvo Akadiémi Nauk SSSR, 1952.

LOMONÓSSOV, M. V. *Polnoe Sobránie Sotchiniénia (PSS) Tom 8 - Poeziia, Oratórskaia Proza, Nádpisi*. Moskvá, Leningrad: Izdtvo Akadiémi Nauk SSSR, 1959.

LUCCHESI, Marco. *Bizâncio*. Rio de Janeiro: Record, 1997.

MOSER, Charles. Lomonosov's "Vecherneye razmyshleniye". *The Slavonic and East European Review*, v. Vol. 49, n. No. 115, p. 189-199 (11 pages), 1971.

PEKÁRSKI, Piotr. *Istoria Akademii Nauk*. Sankt Peterburg: Tipografia Imperatórskoi Akadiémi Nauk, 1873.

TREDIAKOVSKI, V. K.; ALEKSÉEVA, N. Iu. *Sotchiniénia i perevódy kak stikhámi, tak i prozoii*. Sankt-Peterburg: Nauka, 2009.



REVISTA DE LITERATURA E CULTURA RUSSA

Máscaras, demônios e jogadores: uma leitura de *Baile de máscaras*, de Lermontov

Masks, Demons, and Card Players: Reading Lermontov's Masquerade

Autora: Sofia Osthoff Bediaga
Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro,
Rio de Janeiro, Brasil
Edição: RUS, Vol. 15. Nº 27
Publicação: Novembro de 2024
Recebido em: 17/07/2024
Aceito em: 17/10/2024

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.227181>

BEDIAGA, Sofia Osthoff.
Máscaras, demônios e jogadores: uma leitura de Baile de máscaras, de Lermontov.
RUS, São Paulo, v. 15, n. 27, pp. 224-243, 2024



Máscaras, demônios e jogadores: uma leitura de *Baile de máscaras*, de Lermontov

Sofia Osthoff Bediaga*

Resumo: *Baile de máscaras* é uma peça de teatro escrita por Mikhail Lermontov (1814-1841), um dos principais escritores do romantismo russo. Tomando como base a estrutura de *Othello*, de Shakespeare, Lermontov traz o protagonista Arbiênin como uma versão contemporânea e russa do herói mouro, que age de modo frio, calculado e covarde diante da suposta traição de sua esposa, em oposição à paixão sanguinolenta do outro. Neste artigo, tomaremos a metáfora das máscaras como fio condutor para discutir aspectos filosóficos, sociais e estéticos trazidos pela peça, que questiona a possibilidade de uma existência humana racional e moral e mostra a hipocrisia de uma sociedade supostamente regida por valores iluministas. As máscaras e os jogos de cartas como simulações de batalhas aparecem na obra como metáforas para trabalhar a diferença entre aparências e realidade, que Lermontov relaciona, de modo metalinguístico, com a própria arte, em especial, com o teatro.

Abstract: *Masquerade* is a play written by Mikhail Lermontov (1814-1841), one of the main writers of Russian romanticism. Based on the structure of Shakespeare's *Othello*, Lermontov presents the protagonist Arbiênin as a contemporary, Russian version of the Moorish hero, who acts in a cold, calculated, and cowardly way in the face of his wife's supposed betrayal, as opposed to the bloodthirsty passion of the other. In this article, we will use the metaphor of masks as a guiding thread to discuss the philosophical, social and aesthetic aspects of the play, which questions the possibility of a rational and moral human existence and shows the hypocrisy of a society supposedly governed by Enlightenment values. Masks and card games as battle simulations appear in the play as metaphors for working out the difference between appearances and reality, which Lermontov relates, in a metalinguistic way, to art itself, especially theater.

Palavras-chave: Mikhail Lermontov; Teatro; Romantismo; Máscara, Jogos de cartas

Keywords: Mikhail Lermontov; Theater; Romanticism; Masks; Card games

Introdução

B

aile de máscaras (Маскарад, no original) é uma peça de teatro escrita por Mikhail Lermontov (1814-1841), um dos principais autores russos do século XIX, cuja obra mais célebre é o romance *Um herói do nosso tempo*. Essa peça, apesar de ter tido diversas montagens na Rússia, com destaque à histórica produção dirigida por Meyerhold em 1917,¹ não é conhecida no Brasil e não possui tradução direta para o português. Entretanto, ela possui uma grande riqueza teórica e discute questões importantes para os estudos do romantismo russo.

Este artigo pretende ler essa obra de Lermontov a partir de sua principal metáfora: as máscaras. De início, procuraremos introduzir a obra de Lermontov dentro de seu contexto histórico, político e literário, e depois será feito um resumo da peça. A partir disso, começaremos a pensar nos diversos modos com que as máscaras, literais ou metafóricas, aparecem na obra, trazendo ricas discussões sobre as diferenças entre as aparências e a realidade nos âmbitos da filosofia, das práticas sociais e da estética.

A obra de Lermontov costuma ser identificada como pertencente ao movimento romântico russo, porém com certas ressalvas. O movimento romântico na Rússia chegou um pouco atrasado em relação à Europa, no início do século XIX, e teve

* Doutoranda em Literatura, Cultura e Contemporaneidade na Pontifícia Universidade Católica – PUC-Rio. Mestre em Teoria e História Literária pela Universidade de Campinas (UNICAMP), com um semestre cursado na Universidade de Copenhague. Bacharel em Letras: Português/Russo pela UFRJ, com um semestre cursado na Universidade Livre de Berlim. <http://lattes.cnpq.br/8264369850886229>; <https://orcid.org/0000-0002-5242-8805>; sofia.osthoff@gmail.com

¹ Para mais detalhes sobre essa produção, Cf. ZAMBONI, 2013.

seu auge nos anos 1820.² Segundo Elizabeth Allen, em *A Fallen Idol is Still a God [Um ídolo caído ainda é um Deus]*, isso fez com que o romantismo russo já nascesse como um “pós-romantismo”, pois a atividade intelectual e artística fervente na Rússia da época, ao mesmo tempo em que o criticava, inspirava-se nesse movimento “importado” da Europa Ocidental.³

Robert Reid, em “Lermontov: Romanticism on the Brink of Realism” [“Lermontov: romantismo à beira do realismo”], escreve que a imagem de Lermontov e suas experiências de vida, incluindo casos amorosos, duelos, exílio, infelicidade pessoal e isolamento social, fazem dele o poeta romântico por excelência da Rússia.⁴ Entretanto, sua obra não reflete uma adesão completa a esse movimento. Assim como Allen, Reid acredita que as obras dos três principais românticos russos, Púchkin, Gógol e Lermontov, não se encaixam totalmente nas características do romantismo europeu, exibindo forma e conteúdo românticos, mas também aderindo à estética realista.⁵

Baile de máscaras foi escrita por Lermontov entre 1834 e 1836, uma década depois do levante decembrista, uma tentativa fracassada de golpe feita por nobres e oficiais influenciados por ideais liberais e iluministas. Muitos de seus participantes, que pretendiam instaurar uma monarquia constitucional, foram exilados na Sibéria, e cinco deles foram executados. Nos anos que se seguiram, instaurou-se um intenso clima de repressão e censura para os intelectuais e artistas do país.⁶

Diante dessa repressão, que exigia a aprovação de qualquer peça por um censor antes de ela poder ser montada, Lermontov precisou escrever algumas versões de sua obra. Mesmo assim, não teve sucesso – ao longo de sua vida, ele nunca a veria ser montada.⁷ A versão considerada canônica da peça não é a

2 ALLEN, 2007, p. 43

3 ALLEN, 2007, p. 44

4 REID, 2005, p. 311

5 REID, 2005, p. 309

6 ZAMBONI, 2013, p. 19-20

7 ZAMBONI, 2013, p. 9

versão original nem a final, mas uma intermediária,⁸ que usaremos no presente artigo.

A peça, escrita em versos rimados e em tetrâmetro iâmbico, a métrica mais tradicional da poesia russa, traz como protagonista Evguiêni Arbiênin, um homem com um passado libertino, entregue a jogos de cartas e paixões proibidas, mas que, no momento em que têm lugar os acontecimentos narrados, já rico, casado e feliz, leva uma vida estável. A peça abre com uma noite de jogatina, em que Arbiênin salva o príncipe Zviézditch da ruína financeira ao assumir o jogo em seu lugar. Aprendemos que, antes de seu casamento e de conquistar estabilidade, Arbiênin teria sido um exímio jogador de cartas, hábil e audaz.

Na cena seguinte, as personagens estão em um baile de máscaras. O príncipe Zviézditch está acompanhado de uma mulher mascarada anônima, com quem tem um caso, e que depois descobrimos ser a baronesa Chtral, uma viúva proeminente na sociedade. Entretanto, por um mal-entendido no baile, Arbiênin passa a acreditar que a mulher mascarada era, na verdade, sua esposa, Nina. Diante dessa aparente traição, Arbiênin passa a questionar suas escolhas na vida e a duvidar da existência de pessoas decentes e da possibilidade de se ser feliz.

Arbiênin decide desafiar o príncipe para um duelo, mas lhe falta coragem. Ele executa, então, um plano astuto e dissimulado, para desonrá-lo diante da sociedade. Ele o acusa falsamente de trapacear em um jogo de cartas. Arbiênin vingava-se também de Nina, sua esposa, envenenando-a e assistindo-a morrer de modo frio e cruel.

Inicialmente, a primeira versão da peça terminava nesse momento, com a morte de Nina. Entretanto, os atos cruéis e imorais de Arbiênin, sem punição, foram considerados uma afronta à moralidade. O censor sugeriu, então, que Nina fosse salva e que o casal se reconciliasse num final feliz. Lermontov

8 O motivo dessa preferência foi que essa versão intermediária teria sofrido menos censura do que a última versão da peça. Em meados do século XX, encontraram versões mais antigas da peça, mas por muito tempo essa versão era a mais próxima da original a que se tinha acesso, portanto canonizou-se (EIKHENBAUM, 1941, p. 93-94).

decidiu ir por outro caminho, arranjando uma punição para os atos imorais do protagonista em um quarto ato.⁹

Esse ato final, portanto, consiste no funeral de Nina, em que o príncipe Zviézditch se une a um homem chamado “Desconhecido”, que também tivera a vida arruinada por Arbiênin muitos anos antes. Ambos trazem a verdade do passado maléfico do protagonista e provam a inocência de sua esposa. Ao ter sua verdadeira natureza e o horror do crime cometido revelados, Arbiênin enlouquece, e a peça termina.

O enredo possivelmente teve como base a peça *Othello*, de Shakespeare, um dos ídolos literários de Lermontov. Nessa peça, Othello, um herói de guerra mouro, é manipulado pelo vilão Iago e convencido de que sua esposa, Desdêmona, por quem era perdidamente apaixonado, o estava traindo. Arrasado, ele a mata. Mas, ao entender que ela era inocente, comete suicídio logo em seguida.

A primeira cena de *Baile de máscaras* faz um paralelo com a primeira cena dessa peça de Shakespeare. Nesta, Iago apresenta-se como uma pessoa que esconde sua verdadeira índole, mudando sua aparência de modo a manipular os outros. Naquela, somos apresentados a Chprikh, cuja aparência demoníaca causa desgosto em Arbiênin, reação repreendida por Kazarin, que diz: “o que é a visão exterior?”¹⁰

É significativo que essas duas peças sejam abertas com a discussão sobre os enganos causados pelas visões exteriores, visto que, ao longo de ambas, os problemas são frutos, justamente, da dificuldade das personagens de distinguir o que é a realidade e o que é aparência. Apesar de Othello ter sido o assassino que matou uma mulher indefesa e inocente, o verdadeiro vilão da peça é Iago, que disfarçava sua índole perversa para conquistar a confiança dos outros e forjou provas contra Desdêmona, manipulando as aparências da realidade de diversos modos. Othello é um herói trágico, pois cometeu a

9 EIKHENBAUM, 1941, p. 94-95

10 “что вид наружный?”. LERMONTOV, 1984, p. 219, tradução nossa. As traduções de textos poéticos neste artigo são puramente semânticas, não pretendem reproduzir no português os recursos formais do original.

maior desgraça de sua vida por ter, ingenuamente, acreditado em falsas aparências.

O tema das enganações propositais e dos enganos acidentais é essencial à peça de Shakespeare. Lermontov, porém, ao tomá-lo como tema principal de sua obra – faz jus ao seu título, já que as máscaras ocupam o lugar metafórico dessas enganações. Enquanto Iago cumpre seu papel de vilão dissimulado, prometido no início do texto, Lermontov já abre a peça enganando o espectador em relação ao papel de Chprikh. Em vez de vilão, como o autor o faz parecer em sua apresentação, Chprikh termina por ser um alívio cômico, encarnando um retrato extremamente antissemita de um judeu dissimulado, interesseiro e imoral, que é capaz de tudo por dinheiro, e cujas ações inflamam os desentendimentos, mas não os causa.

Ao contrário de *Othello*, *Baile de máscaras* não possui um vilão que arruinará a vida de todos com suas enganações. Nessa obra, a tragédia é causada por várias personagens que enganam umas às outras constantemente, por variados motivos e de modos diversos – um baile de máscaras.

Arbiênin: um demônio do nosso tempo

De todas as personagens, o maior enganador é o próprio protagonista. A vingança praticada por ele, tanto contra o príncipe quanto contra sua esposa, é fraudulosa e dissimulada: Arbiênin engana a todos ao mentir que o príncipe tinha trapeado, desonrando-o, quando fora ele próprio a cometer o ato de covardia. Além disso, ele trai a confiança de sua esposa, ao oferecer a ela um sorvete envenenado e só revelar o ato quando era tarde demais. Acima de tudo, Arbiênin é um grande enganador, porque engana tanto as personagens quanto o espectador, ao se fazer passar por herói, como *Othello*, em seu discurso, e posteriormente agir com crueldade e covardia.

A terceira cena do segundo ato é altamente potente, ao exibir essa mudança de aspecto do protagonista, que passa de heroico para demoníaco. Diante da aparente traição de sua esposa com o príncipe Zviéditch, Arbiênin vai até a casa deste com a

intenção de chamá-lo para um duelo. Ao chegar lá e descobrir que o príncipe estava dormindo, decide matá-lo em seu sono.

Nesse momento, Arbiênin deixa de lembrar Othello e passa a evocar a imagem de Macbeth, protagonista da peça homônima de Shakespeare, em uma cena que lembra o prelúdio do assassinato, por ele, de Duncan, que também está dormindo fora de cena. Tanto a evocação da imagem dessa peça assombrada quanto a rubrica que diz para o ator exibir um “sorriso terrível/assustador” [“Страшно улыбаясь”] transformam a imagem de Arbiênin, de um herói traído em busca de salvar sua honra para um assassino possuído por intenções malignas.

Quando Arbiênin se abre para seu lado demoníaco, nesta e em outras cenas da peça, ele evoca os heróis fatais da literatura romântica, particularmente da obra de Lord Byron – sendo este uma importante influência para Lermontov, em nível literário e pessoal. Mario Praz escreve sobre esses heróis fatais em *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. Segundo Praz,

Eles disseminavam em volta a maldição que pesa sobre seus destinos, arrastam como um vendaval quem tem a desgraça de topar com eles [...]; destroem a si mesmos e destroem as infelizes mulheres que caem na sua órbita.¹¹

Além de refletir esse aspecto imoral dos heróis fatais românticos, o herói byroniano, segundo Elizabeth Allen, era “maior que a vida, participando de façanhas extraordinárias enquanto experienciava amores extravagantes, alienação social inabalável, desespero cósmico e uma necessidade devoradora para a liberdade individual a todo custo, até mesmo a custo de crime ou morte”.¹² Segundo Allen, Arbiênin acredita ter um espírito vasto e rebelde, emoções transcendentais e uma percepção intelectual penetrante, assim como os heróis byronianos, mas suas ações provam o contrário.

A grande diferença entre Arbiênin e os heróis byronianos é que estes possuem um código de honra individual, mesmo que vá de encontro com o da sociedade. Arbiênin, por sua vez,

11 PRAZ, 1996, p. 87

12 ALLEN, 2007, p. 62, tradução nossa.

faz o espectador crer que ele possui essa moralidade própria desses heróis fatais, mas suas ações mostram que ele não tem nenhum escrúpulo: quando testado, ele não tem a força e a coragem de seguir qualquer código de honra, seja estabelecido pela sociedade ou por ele próprio.

Eikhenbaum, em “Пять редакций ‘Маскарада’” [“Cinco redações sobre *Baile de máscaras*”], pensa mais profundamente sobre o demonismo romântico peculiar a Arbiênin.¹³ Segundo o teórico, Lermontov, ao escrever *Baile de máscaras*, teria como objetivo desenvolver não o lado psicológico das personagens, mas:

mostrar a tragédia da sociedade humana, construída de tal modo que a procura verdadeira, ativa, pelo bem, repleta de ideias e de vontade, inevitavelmente deve tomar a forma do mal – do ódio, da vingança. E sempre deve tornar-se vítima desse mal a inocência – a alma pura, infantil.¹⁴

Eikhenbaum argumenta que, ao longo da obra, Arbiênin não é puramente um vilão que deve ser punido, mas sua situação também nos provoca simpatia, visto que entendemos seu sofrimento de ter perdido qualquer esperança de salvação. Essa simpatia por uma personagem que é capaz de cometer os atos mais cruéis tira do espectador a capacidade de equilíbrio moral e confere à obra uma profundidade filosófica e dialética.¹⁵

Seu Arbiênin [...] não é simplesmente um vilão que deve ser punido, mas um “louco grandioso” [...]. O mal, encarnado na figura de Arbiênin, não é uma falta do bem, mas uma força nascida do mesmo princípio [...] e, portanto, representa mais um bem involuntariamente corrompido do que o simples mal. O mal de Lermontov mostra-se como uma manifestação da teomaquia – uma repreensão aos céus e, às vezes, uma zombaria desdenhosa deles.¹⁶

Esse questionamento filosófico sobre a natureza do mal aparece também no poema “Демон” [“O demônio”], de Lermontov.

13 Para mais detalhes sobre a produção teórica de Eikhenbaum a respeito da obra de Lermontov, Cf. PINTO e RAMOS, 2021.

14 EIKHENBAUM, 1941, p. 100, tradução nossa.

15 EIKHENBAUM, 1941, p. 100-101

16 EIKHENBAUM, 1941, p. 101, tradução nossa.

Aqui, o autor enfatiza a natureza angelical do Diabo, mostrando como seu objetivo ordenado por Deus é praticar o mal. Nesse poema, o Diabo é visto como uma figura dual e contraditória:

Ali ele não era um anjo celestial,

Seu guardião divino

[...]

Ali ele não era uma alma terrível do Hades,

Um mártir do mal – oh não!

Ele parecia um crepúsculo claro:

Nem dia nem noite, – nem escuridão, nem luz!..¹⁷

Robert Reid escreve que, com isso, Lermontov estaria questionando a ética kantiana, que se apoia na universalização das obrigações morais.¹⁸ Através desse poema, Iacopo Costa argumenta que ele está propondo uma “filosofia do demoníaco”.¹⁹ O demônio em Lermontov, segundo Costa, é a encarnação da figura irracional, da contradição, um ser psicologicamente e formalmente ambíguo.²⁰

O demônio não é, entretanto, um simples antagonista de Lermontov: ao contrário, ele instaura com o poeta um jogo cruel de identificação e de distinção, uma espécie de possessão pela imagem e pela língua na qual se cumpre o destino ao mesmo tempo poético e existencial do poeta.²¹

Em *Baile de máscaras*, Lermontov trabalha pensamentos filosóficos a respeito da ética, que apareceram em obras anteriores, ao mesmo tempo em que desenvolve uma crítica social de sua geração. Essa figura demoníaca aparece em Arbiênin também de modo contraditório e ambíguo, porém ela se destaca do poema “O demônio” e das outras personagens demoníacas românticas devido à sua falta de sinceridade, à sua hipocrisia e à sua covardia.

Quando o príncipe pergunta a Arbiênin se ele é um homem ou

17 “Я? – игрок!” LERMONTOV, 1984, p. 173, tradução nossa.

18 REID, 2005, p. 321

19 COSTA, 2021, p. 232

20 COSTA, 2021, p. 240-241

21 COSTA, 2021, p. 234, tradução nossa.

um demônio, este responde: “Eu? Sou um jogador!”.²² Arbiênin era um demônio de nosso tempo: um jogador.

No desenrolar da cena que trouxemos anteriormente para mostrar o lado demoníaco de Arbiênin, em que este decide matar o príncipe durante o sono, Lermontov mostra essa atualização do herói fatal, a partir da ideia de que a atual geração seria covarde, sem honra e sem princípios.

Depois de decidir matar seu inimigo à moda de Macbeth, Arbiênin sai de cena, porém volta do quarto do príncipe pálido e tremendo, com um solilóquio anticlimático e quase cômico, em que se declara incapaz de matar seu inimigo, mesmo dormindo. Aqui, não ocorre uma iluminação moral em que ele deixa de acreditar no assassinato – afinal, ele mata a própria esposa posteriormente. Nessa cena, Arbiênin mostra ao espectador como, apesar de seus discursos grandiosos, sua índole é fraca. Tão fraca que, ao perceber sua covardia, ele imediatamente muda de opinião a respeito da geração atual, justificando seu comportamento, de modo hipócrita, como um triunfo da razão e da instrução.

Não sou capaz.

(Silêncio.)

Sim, isso está além das minhas forças e vontade!..
Eu me traí, me pus a tremer
Pela primeira vez em minha vida... há quanto tempo
Sou um covarde?.. covarde... quem disse isso..
Eu mesmo, e é verdade... é vergonhoso, vergonhoso,
Fuja, enrubesça, homem desprezível.
Você, como os outros, foi esmagado contra a terra pelo
nosso século,
Você apenas se gabava para si mesmo, como se vê;
Oh! é lastimável... de verdade, lastimável... exausto
Está você também sob o peso das luzes!
Amar... você não soube... mas vingança
Quis... veio e – e não conseguiu!
(Silêncio.)

22 LERMONTOV, 1984, p. 280, tradução nossa.

(Senta-se.)

Eu subi alto demais,
Devo escolher um caminho mais certo...
E um outro plano profundamente
Alojou-se no meu peito agoniado.
Isso, isso, ele viverá... o assassinato já não está na moda.
Assassinos são executados nas praças.
Isso!.. nasci em uma nação instruída;
A linguagem e o ouro... eis nosso punhal e veneno!²³

Aqui, pela primeira vez na peça, ele percebe que, apesar de seu discurso romântico, na prática ele não era diferente daquela geração que ele tanto criticava. Com isso, ele muda seu discurso, prezando a racionalidade de sua geração: “A linguagem e o ouro... eis nosso punhal e veneno!”.

A partir desse momento, na peça, Arbiênin não só mostra seu lado “demoníaco”, largando qualquer moral, mas age de modo covarde, perverso e desonroso, com a desculpa de que seus atos seriam racionais e civilizados. Assim, a mudança de valores do protagonista é associada a uma mudança de valores da sociedade em geral, que deixava de lado o poder do simbólico e do imaterial – como a honra, a dignidade e a coragem –, para agir de acordo com o material e o racional – como o dinheiro e a lógica.

Quem carrega a espada, a dama ou o jogador?

Voltando à ideia de que o jogador seria o demônio do nosso tempo, essa mudança de valores é expressa metaforicamente

23 “Не могу. / (Молчание.) / Да, это свыше сил и воли!.. / Я изменил себе, я задрожал, / Впервые во всю жизнь... давно ли / Я трус?.. трус... кто это сказал... / Я сам, и это правда... стыдно, стыдно, / Беги, красней, презренный человек. / Тебя, как и других, к земле прижал наш век, / Ты пред собой лишь хвастался, как видно; / О! жалко... право, жалко... изнемог / И ты под гнетом просвещенья! / Любить... ты не умел... а мщенья / Хотел... пришел и – и не мог! / (Молчание.) / (Садится.) / Я слишком залетел высоко, / Верней избрать я должен путь... / И замысел иной глубоко / Запал в мою измученную грудь. / Так, так, он будет жить... убийство уж не в моде. / Убийц на площадях казнят. / Так!.. в образованном я родился народе; / Язык и золото... вот наш кинжал и яд!” LER-MONTOV, 1984, p. 267, tradução nossa.

pela mudança de ambiente em relação a *Othello* – em vez de se passar num ambiente de guerra, *Baile de máscaras* tem os jogos de cartas como principal cenário. O protagonista, diferentemente de *Othello*, não é um herói condecorado por seus feitos corajosos em batalhas, mas um ás nas cartas.

A inspiração provável dessa mudança de cenário é o conto “A dama de espadas”, publicado por Púchkin em 1834, mesmo ano em que Lermontov começou a escrever *Baile de máscaras*. O protagonista de “A dama de espadas”, Hermann, assim como Arbiênin, possui um talento inato para as cartas, é apaixonado por elas. Porém, sua mistura de alemão e russo nunca lhe permitiu a mesma libertinagem da juventude de Arbiênin: “possuía fortes paixões e imaginação esfogueada, mas a sua firmeza salvou-o dos habituais erros da mocidade”.²⁴ Seu lado alemão, racional, o impedia de “sacrificar o indispensável, na esperança de obter o supérfluo”,²⁵ então realizava sua obsessão assistindo a outros jogarem por noites a fio. Entretanto, obcecado pela estabilidade financeira, apela para o místico e o sobrenatural para tentar conseguir fortuna – e, ao falhar, atinge a ruína financeira.

Hermann traz, de modo mais explícito, essa confusão entre valores materiais e imateriais que acontecia nos jogos de cartas na época, graças à sua natureza dupla, tanto russa (emocional, mística), quanto alemã (racional, científica). As cartas eram associadas ao místico, à sorte, à honra e aos duelos – entretanto, era através delas que se ganhavam, acima de tudo, riquezas materiais.

Iuri Lotman explica essa associação de valores imateriais aos jogos de cartas em *Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства (XVIII - начало XIX века)* [*Conversas sobre a cultura russa: a vida e as tradições da nobreza russa (século XVIII – início do XIX)*]. Segundo o teórico, nos séculos XVIII e XIX, os jogos de cartas de azar se relacionavam simbolicamente com os duelos, visto que ambos envolviam uma combinação entre habilidade e sorte:

24 PÚCHKIN, 2006 p. 161

25 PÚCHKIN, 2006 p. 161

O papel do azar no jogo enfatizava, por um lado, a importância de fatores imprevisíveis e, por outro lado, a importância do auto-controle, da paciência e do sangue frio, a habilidade de não perder a cabeça sob condições difíceis e de manter a dignidade em situações críticas – qualidades que também são exigidas na batalha e no duelo.²⁶

Além disso, o uso divinatório das cartas contribuía para uma visão romântica de fé absoluta no destino, trazendo ele sucesso ou desgraça para o jogador. As cartas eram mais do que apenas entretenimento, e o simbolismo que as envolvia tornava-as mais grandiosas e misteriosas do que um simples meio de ganhar dinheiro facilmente. Lotman escreve que “Para um jogador honesto na era de Púchkin [...] ganhar não era um fim em si mesmo, mas um meio de provocar risco”.²⁷

Em *Baile de máscaras*, Kazarin, amigo jogador do protagonista, traz essa filosofia romântica para tentar convencer Arbiênin de que ele cometera um erro ao abraçar a vida conjugal estável. Na cena dois do segundo ato, em sua descrição das lembranças dos tempos de jogatinas entre os dois amigos, ele compara os jogos com batalhas:

Nos sentamos... e a luta incandesce!..

Aqui, através da alma há

Uma escuridão das paixões e das sensações,

E com frequência um pensamento gigante ergue-se

De um salto em uma mente ardente...

E se você vence o opositor com destreza,

Você obrigará o destino a tombar a seus pés com humildade –

E, então, mesmo Napoleão

Para você parecerá patético e ridículo.²⁸

Apesar desse discurso romântico, na peça vemos um retrato

26 LOTMAN, 1994, p. 145, tradução nossa.

27 LOTMAN, 1994, p. 154, tradução nossa.

28 “Садимся мы... и загорелся бой!.. / Тут, тут сквозь душу переходит / Страстей и ощущений тьма, / И часто мысль гигантская заводит / Пружину пылкого ума... / И если победишь противника уменьем, / Судьбу заставишь пасть к ногам твоим с смиреньем – / Тогда и сам Наполеон / Тебе покажется и жалок и смешон.” LERMONTOV, 1984, p. 265, tradução nossa.

muito diferente dos jogadores. Na primeira cena do primeiro ato, que consiste em uma jogatina, Kazarin descreve os jogadores presentes para Arbiênin e, nessa descrição, todos eles teriam sido expulsos de seus regimentos por brigas ou desonra. Arbiênin ironiza, dizendo que ele escolhia muito bem sua companhia. Mais tarde na peça, vemos como os próprios Arbiênin e Kazarin são desonrosos – aquele por tramar contra a honra do príncipe, e este por ajudá-lo no processo.

Lermontov chama, assim, a atenção para o fato de que as cartas, apesar de toda a simbologia heroica em seu entorno, não possuem o heroísmo verdadeiro dos campos de batalhas e dos duelos. Aqueles que eram desonrosos demais para o exército encontravam uma simulação do que é assumir riscos, mas sem colocar suas vidas em jogo. Assim, um homem corajoso nas cartas poderia muito bem ser um covarde diante do duelo, como Arbiênin prova. As cartas são, portanto, uma versão domesticada, fria e intelectual da batalha, associada a esses tempos em que “a linguagem e o ouro” seriam os novos “punhal e veneno”.

Lermontov ironiza, ao mesmo tempo, o discurso heroico romântico das cartas e os heróis fatais românticos ao desenvolver esse protagonista demoníaco cujas conquistas são materiais e cujas batalhas são virtuais – em oposição aos heróis do tempo de Othello, que buscavam o imaterial (a honra) a partir de guerras reais.

Temos aqui, portanto, mais um plano em que a diferença entre a realidade e as aparências se mostra presente. As personagens honrosas de um ponto de vista moral não são as personagens cuja honra diante da sociedade está intacta, e vice-versa. Arbiênin agiu de modo covarde e dissimulado tanto no atentado contra a honra do príncipe quanto no assassinato de sua esposa. Porém, antes de enlouquecer, tem o respeito da sociedade. Por sua vez, o príncipe que agiu com dignidade e bravura desde o início da peça – embora nem sempre de modo moral – tem sua honra destruída aos olhos da sociedade. Por fim, há também a baronesa, que sofre a desonra pública de seu nome, ao admitir o caso amoroso com o príncipe, apesar de tê-lo feito com a intenção nobre de tentar salvar vidas.

Máscaras: a escuridão contra o excesso de luz

Os discursos da baronesa fornecem um conteúdo essencial para que possamos interpretar a peça. Assim como Arbiênin, é inteligente, articulada e pensa de modo independente e crítico em relação à sociedade. Entretanto, diferentemente de Arbiênin, a baronesa é sincera em seus discursos e não muda seu próprio código moral para tentar justificar seus atos. Quando ocorre a confusão no baile e a tomam por Nina, ela, de modo covarde, mente e deixa a moça inocente tomar a culpa, com medo de ter sua reputação arruinada. No entanto, ela assume sua própria covardia e, no final, redime-se ao aceitar sua ruína para tentar salvar vidas.

Depois do baile, sozinha em cena, a baronesa apresenta um solilóquio, trazendo em discussão a posição difícil em que as mulheres se encontravam naquela época, pois eram julgadas cruelmente pela sociedade por seus atos, por não terem liberdade para amar e entregar-se aos seus sentimentos:

O que é a mulher hoje? um ser sem vontade própria,
Um brinquedo para as paixões ou caprichos dos outros!
Tendo a **luz** [свет] de um juiz e sem defesa no **mun**do
[свете],
Ela deve esconder a chama de seus sentimentos
Ou sufocá-los em plena flor:
O que é a mulher? Desde jovem
Na venda de seus atributos, como um sacrifício, é deixada
de lado
Acusam-na se ama apenas a si mesma,
Amar a outros não lhe permitem.
Em seu peito às vezes desencadeia-se a paixão,
Correm o medo, o juízo, os pensamentos;
E se, de algum modo, esquecendo o poder da **luz** [света],
Ela deixa cair seu véu,
Entrega-se aos sentimentos com toda a sua alma –
Então que a felicidade e a paz a perdoem!
A **luz** [свет] está aqui... ela não quer saber de mistérios!

ela, de vista,
Pela aparência, encontra a honestidade e o vício, —
Mas não carrega a ofensa com decoro,
E é cruel com as punições!..²⁹

Aqui, a palavra “свет” [luz ou mundo] é repetida algumas vezes com um sentido negativo. Ao longo da peça, essa “luz”, que podemos entender como os valores do iluminismo, é vista como a força causadora dos problemas das personagens. Essa nova geração teria como princípios a racionalidade e a materialidade. Entretanto, na medida em que as pessoas inevitavelmente seguem seus sentimentos, agindo em desacordo com a razão, elas passam a ter que usar máscaras para esconder-se do excesso de luz.

No texto “Lighting up Night” [“Iluminando a noite”], Lilian R. Furst escreve sobre a fascinação dos românticos pela noite e pela escuridão:

Uma vez que o coração veio a ser mais valorizado que a cabeça, o propósito e a direção do feito artístico foram modificados. Pois os românticos, em contraste com aqueles que aderiam ao Iluminismo, eram mais fortemente atraídos precisamente por aquelas áreas que não eram abertas à compreensão racional. Eles procuravam apreender os aspectos escondidos e enigmáticos do mundo que eles habitavam, seus esconderijos escuros tanto em um sentido metafórico quanto literal. Sua fascinação com a noite, com as camadas subscientes da mente, assim como o plano subterrâneo das minas, são claramente expressões de seus interesses dominantes.³⁰

A escuridão do Romantismo veio como resposta ao excesso de luz do Iluminismo. Em *Baile de máscaras*, Lermontov

29 “Что ныне женщина? создание без воли, / Игрушка для страстей иль прихотей других! / Имея свет судьей и без защиты в свете, / Она должна таить весь пламень чувств своих / Иль удушить их в полном цвете: / Что женщина? Ее от юности самой / В продажу выгодам, как жертву, убирают, / Винят в любви к себе одной, / Любить других не позволяют. / В груди ее порой бушует страсть, / Боязнь, рассудок, мысли гонит; / И если как-нибудь, забывши света власть, / Она покров с нее уронит, / Предастся чувствам всей душой — / Тогда прости и счастье и покой! / Свет тут... он тайны знать не хочет! он по виду, / По платью встретит честность и порок, — / Но не снесет приличиям обиду, / И в наказаниях жесток!..” LERMONTOV, 1984, p. 246-247, tradução e grifos nossos.

30 FURST, p. 507, tradução nossa.

trabalha a ideia de que, para fingir que a escuridão humana não existe, somos obrigados a usar máscaras. A baronesa abre mão da razão e, literalmente, escondendo-se com uma máscara, arrisca sua reputação em nome de seus sentimentos pelo príncipe. Essa enganação pode ser, aqui, moralmente justificável, visto que os valores de uma sociedade hipócrita a exigiam. As máscaras, literais ou metafóricas, portanto, não são o problema da sociedade, mas por vezes são a solução para seus males.

Há alguns momentos na peça em que Lermontov chama a atenção às enganações que a própria arte comete, em especial o teatro. Na quarta cena do segundo ato, Kazarin elogia o gênio de Arbiênin diante de seu plano de ultrajar o príncipe, dizendo: “você deveria ser poeta”.³¹ Mais tarde, na primeira cena do quarto ato, no funeral de Nina, Kazarin chama a atenção de Arbiênin para que ele não demonstre sua frustração e, assim, revele as suas ações:

Basta, irmão, retire sua máscara,
Não abaixe um olhar com tamanha importância.
Pois isso é bom para as pessoas,
Para o público, – mas nós dois somos atores.³²

Ao chamar Arbiênin de “poeta” e de “ator” em momentos em que ele manipula as aparências da realidade, Lermontov chama a atenção para o próprio fazer artístico, que faz o mesmo. A arte é uma enganação, ela manipula a realidade e as aparências. Não é à toa que Lermontov escolhe escrever uma peça que pretende tratar de assuntos filosóficos e sociais em versos. Ao enfatizar seu aspecto lírico, ele chama a atenção ao poder teórico da poesia e da arte, que, feito uma máscara, através da manipulação da forma – do que é escondido e do que é mostrado, do efeito estético e sensorial no espectador –, é capaz de desenvolver questões pertencentes à alma humana de modo mais rico do que a pretensa iluminação da filosofia.

31 “ты должен быть поэт” LERMONTOV, 1984, p. 275, tradução nossa.

32 “Да полно, брат, личину ты сними, / Не опускай так важно взоры. / Ведь это хорошо с людьми, / Для публики, – а мы с тобой актеры.” LERMONTOV, 1984, p. 297, tradução nossa.

As máscaras, literais ou metafóricas, ao longo da peça, viabilizam perversões e hipocrisia, porém também tornam possível o amor e a arte – e permitem a Lermontov escrever uma obra sob uma rígida censura política e moral. A loucura de Arbiênin no final da peça foi um recurso de Lermontov de enganar a censura, prometendo uma punição aos atos imorais do protagonista, mas sem entregá-la. Pelo contrário, Lermontov, a partir da última fala da peça, dita pelo príncipe, cria um final feliz irônico e mascarado:

Ele, louco... está feliz... e eu? para sempre desprovido
De paz e de honra!³³

Considerações finais

As máscaras, ao apresentarem uma realidade alternativa artificial, permitem a liberdade de acessar as sombras, as contradições, as perversões. Por esse motivo, a arte e a poesia fornecem o meio mais rico para tratar desses assuntos. Como escreve Keats em sua célebre carta a Woodhouse em 27 de outubro de 1818:

[O Caráter poético] desfruta da luz e da sombra; ele vive com gosto, seja imundo ou puro, alto ou baixo, rico ou pobre, medíocre ou elevado. Ele tem tanto deleite em conceber um Iago quanto uma Imogênia. O que choca o filósofo virtuoso deleita o poeta camaleônico. Ele não causa nenhum dano a partir de seu gosto pelo lado negro das coisas, não mais que pelo seu gosto pelo lado claro; pois ambos terminam em especulação.³⁴

Assim como a poesia, as máscaras, ao afastarem-se da pretensão de mostrar a verdade e assumirem sua artificialidade, trabalhando através da especulação, são capazes de mostrar aquilo que a razão tenta esconder. Na literatura e no teatro, os bailes de máscaras frequentemente são o cronótopo em que as personagens, de modo contraditório, conseguem mostrar seu eu verdadeiro ao separar-se de suas identidades. As máscaras

33 "Он без ума... счастлив... а я? навек лишен / Спокойствия и чести!" LERMONTOV, 1984, p. 308, tradução nossa.

34 KEATS, apud SCOTT [org.] p. 195, tradução nossa.

estabelecem que a verdade não importa tanto quanto o que fazemos dela: ela não passa de uma construção, então que nos divertamos com ela, construindo junto.

Lermontov constrói os detalhes dessa obra de modo primoroso, combinando forma e conteúdo na medida em que engana o espectador tanto quanto as personagens enganam-se umas às outras ao longo da peça. A artificialidade evidente do meio ao qual ela é proposta – o teatro – contribui para a construção estética dessa argumentação, assim como o contexto histórico de censura à qual ela foi submetida. Desse modo, enxergamos em *Baile de máscaras* uma obra de arte de imenso valor, que merece ser mais discutida nos estudos de literatura russa no Brasil.³⁵

Referências bibliográficas

ALLEN, Elizabeth Cheresh. *A Fallen Idol is Still a God*. Stanford: Stanford University Press, 2007.

COSTA, Iacopo. “La contradiction et la limite: Sur la démonologie poétique de M. Y. Lermontov”. *RUS (São Paulo)*, [S. l.], v. 12, n. 18, 2021. DOI: 10.11606/issn.2317-4765.rus.2021.183660. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rus/article/view/183660>.

EIKHENBAUM, Boris. “Piát riedaktsii ‘Maskarada’ // Liérmontov M. Iu.” [“Cinco ensaios sobre ‘Baile de máscaras’ // I. M. Lermontov”]. *Maskarad* [“Baile de máscaras”]: VTO, 1941. (p. 93-108)

FURST, Lilian R.. “Lighting up Night”. In: FERBER, Michael (ed.). *A companion to European romanticism*. Oxford: Blackwell Publishing, 2005.

LERMONTOV, Mikhail. *Stikhotvorieniia, Poemy, Maskarad, Gieroi nachiego vriemieni* [Versos, Poemas, Baile de máscaras]

35 O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

ras, Um herói do nosso tempo]. Moscou: Khudojestviennaia literatura, 1984.

LOTMAN, Iuri. *Biesiedy o russkoi kulturie: byt i traditsii ruskogo dvorianstva (XVIII - natchalo XIX vieka)* [Conversas sobre a cultura russa: vida e tradições da nobreza russa (do século XVIII ao início do XIX)]. São Petersburgo: Iskusstvo - SPB, 1994.

PINTO, Pedro Augusto e RAMOS FRANCISCO JR., Mario. “Os estudos de Boris Eikhenbaum sobre a obra de Mikhail Lérmontov: do Formalismo à História da Cultura”. *RUS (São Paulo)*, [S. l.], v. 9, n. 12, p. 29–48, 2018. DOI: 10.11606/issn.2317-4765.rus.2018.150163. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rus/article/view/150163>.

PRAZ, Mario. *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. Trad. Philadelpho Menezes. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.

PÚCHKIN, Aleksandr. *A dama de espadas: prosa e poemas*. Trad. Boris Schnaiderman e Nelson Ascher. São Paulo: Editora 34, 2006.

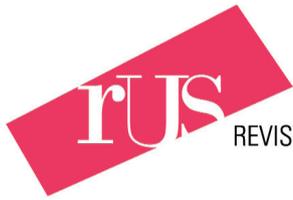
REID, Robert. “Lermontov: Romanticism on the Brink of Realism”. In: FERBER, Michael (ed.). *A companion to European romanticism*. Oxford: Blackwell Publishing, 2005.

SCOTT, Grant F. (org.). *Selected letters of John Keats*. Cambridge: Harvard University Press, 1958.

SHAKESPEARE, William. *Macbeth*. Londres: Penguin Books, 1967.

SHAKESPEARE, William. *The Tragedy of Othello The Moor of Venice*. Nova Iorque: Pocket Books, 1957.

ZAMBONI, Paola Fernandes. *Mascarada, uma jornada fascinante da peça de Liérmontov aos palcos de Meyerhold*. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura Russa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2013.



REVISTA DE LITERATURA E CULTURA RUSSA

**A estética do niilismo: a
construção do personagem-
narrador em *Memórias do
Subsolo***

***The aesthetics of nihilism: the
construction of the narrator-
character in Notes from
Underground***

Autor: Douglas Fonseca Bonganha
Faculdade de Americana, Americana, São Paulo, Brasil
Edição: RUS, Vol. 15. Nº 27
Publicação: Novembro de 2024
Recebido em: 24/06/2024
Aceito em: 14/10/2024

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.226519>

BONGANHI, Douglas Fonseca.
*A estética do niilismo: a construção do
personagem-narrador em Memórias do Subsolo.*
RUS, São Paulo, v. 15, n. 27, pp. 245-261, 2024



A estética do niilismo: construção do personagem-narrador em *Memórias do Subsolo*

Douglas Fonseca Bongani*

Resumo: O presente artigo tem como objetivo investigar a relação entre o niilismo e a construção do personagem-narrador de *Memórias do subsolo*, de Fiódor Dostoiévski. Para isso, realiza-se uma análise da estética niilista presente na obra, destacando como o autor, ao se posicionar como sujeito de sua própria criação, emprega o niilismo tanto como recurso estético quanto como alvo de crítica, buscando ao mesmo tempo superá-lo. Nesse sentido, o autor russo compreende o niilismo não apenas como uma representação da condição humana, conforme descrito por Nietzsche, ou como um fenômeno histórico que afetou a Rússia no século XIX, mas também como uma força criativa e uma potência política que molda sua produção literária.

Abstract: The present article aims to investigate the relationship between nihilism and the construction of the narrator-character in Fyodor Dostoevsky's *Notes from Underground*. To this end, it analyzes the nihilistic aesthetics within the work, highlighting how the author, by positioning himself as a subject of his own creation, employs nihilism both as an aesthetic device and as a target of criticism, while simultaneously striving to transcend it. In this context, the Russian author understands nihilism not only as a representation of the human condition, as described by Nietzsche, or as a historical phenomenon that affected 19th-century Russia, but also as a creative force and political power that shapes his literary production.

Palavras-chave: Literatura russa; Dostoiévski; Niilismo; Estética
Keywords: Russian literature; Dostoevsky; Nihilism; Aesthetics

“Porque eu vi a verdade, vi e sei que os seres humanos podem ser belos e felizes, sem perder a capacidade de viver na Terra. Eu não quero e não posso acreditar que o mal seja o estado normal dos seres humanos.”
– Homem Ridículo, *O sonho de um homem ridículo*.¹

Introdução

O

s extensos comentários a respeito da Rússia realizados entre os séculos XVI e XIX frequentemente a associavam de maneira invariável à barbárie. Além disso, presumia-se que a sociedade russa era uma versão mais atrasada da sociedade ocidental.

Assim, a Rússia foi definida como tudo aquilo que os países centrais rejeitavam: anomia, estagnação cultural e, acima de tudo, tirania em vez de respeito às liberdades individuais.² Isso tornou-se motivo para segregar a geopolítica europeia e criar certas rupturas a partir de uma “noção de diferente essencial entre a semiperiferia russa e o centro Paris-Londres”.³

* Professor de graduação no curso de Letras da Faculdade de Americana. Licenciado em Pedagogia (2022) e Letras – Português e Inglês (2019), com especialização em Língua Inglesa e Literatura (2020). <https://lattes.cnpq.br/1371338957597864>. <https://orcid.org/0000-0003-0566-3754>. douglasfb@fam.edu.br

1 DOSTOIÉVSKI, 2021, pp. 150-151.

2 GOMIDE, 2011, pp. 28-29.

3 Ibidem.

Por isso, conforme afirma Orlando Figes, o tema das obras russas naquele período era a própria Rússia e, a partir de seu caráter, seus costumes e seu destino, os artistas dedicaram-se inteiramente em compreender a ideia da sua própria nacionalidade: se europeia ou asiática.⁴ Formou-se, desse modo, a ideia de que as formas culturais russas precisavam ser percebidas como autenticamente russas. Nessa conjuntura, entretanto, a literatura russa raramente era considerada como parte do cânone ou capaz de trazer qualquer modificação ou transformação social à literatura central.

A ideia hegemônica durante boa parte da modernidade europeia, a despeito de inúmeras variações de local e tempo, sempre foi a de que a Rússia ou *estava atrasada* em relação ao ocidente, ou então que era *estruturalmente incapaz* de produzir bens simbólicos apreciáveis. Tanto num caso como no outro, a possibilidade de que poderia haver porventura autores, obras e público leitor naquelas paragens tendia a zero [...] A despeito de momentos de simpatia e aproximação oficiais, e esforço e interesse de alguns estudiosos abnegados, a noção de que havia na Rússia produção literária de qualidade semelhante à produzida na França ou na Inglaterra seria recebida com ceticismo pela maioria dos intelectuais. Esse era o *topos*: a Rússia é terra refratária às coisas do espírito. Local a que, por uma série de supostas razões – tendências raciais, atraso histórico, ausência de cultura clássica – o esclarecimento não apareceu.⁵

É a esse *topos* que o presente artigo vai de encontro. Afinal, se por muito tempo a Rússia foi considerada uma terra devastada e atrasada, enraizou-se na alma russa uma perspectiva melancólica da existência humana. Essa visão niilista foi empregada pelos russos, especialmente pelos intelectuais, como uma ferramenta para superar e analisar criticamente certas características próprias do país.

Dito isso, este artigo explora brevemente o niilismo no pensamento nietzschiano, com base em referências bibliográficas. Conclui-se que o niilismo, além de ser um fenômeno histórico e uma maneira de ser do homem, é principalmente um

4 FIGES, 2022, p. 21.

5 GOMIDE, 2011, pp. 29-30.

fenômeno estético. Em outras palavras, a superação e a crítica ao niilismo só podem ocorrer mediante a criação artística de um indivíduo. Pois, uma vez que o mundo em si carece de sentido, a criação literária é uma forma de atribuir-lhe um novo significado. Essas figurações do niilismo serão tratadas brevemente na primeira parte do artigo.

A segunda parte do artigo se estende na análise da novela *Memórias do subsolo*, escrita por Dostoiévski em poucas semanas e que resultaria em uma virada cheia de sucesso em sua carreira. A análise esclarece como o personagem-narrador é moldado pelo niilismo e pelo poder que revela seu mais irrisório egoísmo. Observa-se que ele não busca o cuidado pela existência em geral, mas sim pela salvação de si próprio. Entretanto, percebe-se também que, ao final do texto, o homem do subsolo oferece aos leitores, minimamente que seja, um pouco de esperança, demonstrando assim sua provável superação do niilismo.

A bibliografia de apoio, por sua vez, se constitui dos extensos trabalhos sobre cultura, sociedade e literatura russa, relacionados a campos históricos, filosóficos e literários. Se destacam entre os autores cujas escrituras, investigações e pesquisas foram de grande ajuda: Bruno Barreto Gomide, Flávio Ricardo Vassoler, Rubens Figueiredo, Orlando Figes, György Lukács, Walter Benjamin, Friedrich Nietzsche e Jarlee Salviano.

1. O niilismo enquanto recurso estético para a produção artística

Em 18 de março de 1881 uma bomba fez em pedaços o czar Alexandre II. As opiniões públicas sobre o regicídio foram controversas, pois muitos ainda o viam como o czar libertados dos servos. Bruno Gomide⁶ esclarece que o atentado fez parte de uma série de outras tentativas feitas contra o próprio czar e membros do seu governo, realizada por um grupo político conhecido como *Naródnaia vólia*.⁷ O evento foi logo considerado

⁶ 2011, p. 54.

⁷ *Vontade do povo*, em português.

um marco tanto da esquerda quando da direita, e o termo “niilismo” serviu de rótulo para o movimento. Por fim, o conceito em torno do niilismo foi deturpado e reduzido, recebendo ares assombrosos.

Antes disso, em 1861, o escritor russo Ivan Turguêniev introduziu o termo “niilista” ao publicar seu romance *Pais e Filhos*, usando-o para descrever Bazárov, protagonista e herói da história. Nesse contexto, Turguêniev retornava a São Petersburgo após uma viagem à França. Contudo, ao deparar-se com uma sucessão de incêndios e ondas de protestos estudantis que agitavam a capital, um homem indignado o acusou na rua, dizendo: “Olhe só o que os seus niilistas estão fazendo: estão pondo São Petersburgo em chamas!”.⁸ Desse modo, tornou-se claro que a languidez do império sugeria um cansaço generalizado, alimentado por uma visão pessimista.

A partir disso, é importante elucidar duas ideias decorrentes do niilismo. Pois, ao mesmo tempo que sociedade russa manifestava uma inclinação ao sentimento do *niilismo filosófico*, o qual atribui à vida e à existência um tom negativo, essa perspectiva, no entanto, alimentava simultaneamente o *niilismo político*, que buscava a destruição de todas as estruturas políticas, religiosas e sociais.

Dito isso, emergia entre a sociedade russa uma espécie de utopia que aspirava ao equilíbrio das subjetividades. Em outras palavras, tratava-se da interseção dos niilismos: o *niilismo filosófico* como *forma* que catalisava uma força criativa, desencadeando-se em uma *potência* transformadora expressa no *niilismo político*.

Essa dualidade niilista desempenhou um papel significativo na produção artística. Luis Guervós⁹ explica que o niilismo, “além de ser um fenômeno histórico e um modo de ser do homem, é também considerado por Nietzsche fundamentalmente um fenômeno estético”. Ou seja, a superação do niilismo só se concretiza através do ato produtivo do homem ou de uma expressão artística. Dessa forma, o niilismo deve ser

8 FIGUEREIDO, 2019, pp. 8-9.

9 GUERVÓS, 2018, pp. 13-14.

compreendido por meio de uma perspectiva unitária do ativismo político ou, principalmente, da arte, uma vez que tanto o niilismo quanto a arte se explicam melhor em sua filosofia quando se relacionam na esfera de uma tensão essencial.

Portanto, segundo Nietzsche, o niilismo ganha diversas figuras porque são também diversificadas as formas em que se manifesta a *potência* (vontade de conhecer, de viver, de poder etc). Em *Assim falou Zaratustra*, o filósofo ilustra isso com a seguinte frase: “A minha vontade de poder caminha com os pés da tua vontade de conhecer a verdade”.¹⁰ Assim, o niilismo representa, na verdade, um potente ato de vontade: é um querer direcionado ao Nada, em vez de nada querer.¹¹ Sendo assim, o niilismo emerge a partir de uma espécie de utopia que aspira ao equilíbrio das subjetividades. Não se trata, portanto, de negar essas subjetividades, mas de considerá-las tanto quanto as determinações sociais, culturais, políticas e econômicas que as moldam.

Desse modo, se por um lado Nietzsche via na negação, que seria a *forma* para a *potência*, também uma vontade de *potência*, então o niilismo pode, a partir disso, “ser definido como um ‘sinal de uma alma em desespero, mortalmente cansada’, naquele que prefere ‘um nada seguro a um algo incerto para deitar e morrer’. Neste, a potência mais fraca obtém o domínio; e nesta maldade e violência contra si, o indivíduo pode, não obstante, conseguir certo quinhão de prazer”,¹² que é o que acontece com o homem do subsolo de Dostoiévski, como pode ser observado adiante.

2. A vontade de poder e o egoísmo emergente do homem do subsolo

Em *Notas de Inverno sobre Impressões de Verão*, Dostoiévski relata as experiências de uma viagem à Europa, onde se depara com as relações capitalistas que, na época, se encontravam

10 SALVIANO, 2013, p. 95.

11 SALVIANO, 2013, p. 102.

12 SALVIANO, 2013, pp. 95-96.

num estágio bem mais avançado do que no Império Russo. Para leitores mais instruídos, o modelo econômico que Dostoiévski relatou sobre a Europa parecia ser, em certa medida, um modelo a ser seguido. No entanto, a cultura e as instituições russas estavam muitas assujeitadas às origens seculares do país.¹³ Por isso, as pressões históricas e culturais fizeram com que Dostoiévski elaborasse em *Memórias do subsolo* um protagonista não somente anônimo e paradoxal que se isola do meio social, como também deliberadamente alienado, recusando a si mesmo toda e qualquer chance de felicidade. Desse modo, a condição dialógica do homem do subsolo é bem comum: ao decorrer da novela, percebe-se que nada importa para o personagem senão a si próprio, ao mesmo tempo em que ele também precisa das outras pessoas para se reafirmar enquanto cidadão ativo em uma sociedade que inclusive o despreza. Mikhail Bakhtin, em sua obra *Problema da poética de Dostoiévski*, afirma que esses fatores corroboram para a escrita polifônica do autor russo, pois é intrinsecamente dialética e incorpora uma dialogia profunda que:

[...] pode ser entendida como identidade relacional das personagens, de modo que não haja egos e vozes delimitados sem a existência da alteridade. As vozes das personagens de Dostoiévski sempre pressupõem a existência e o contraponto do outro, o que significa que, para Bakhtin, a dialogia está relacionada tanto com a coexistência quanto com a equipolência. A coexistência se refere à nossa condição dialógica, ela se refere à noção de que, em termos ontológicos, o eu só consegue pensar sobre o mundo porque ele ou ela se comunica [...]. A equipolência é o desdobramento da condição dialógica: uma vez que não há ego sem a existência do outro, a alteridade não é apenas oposta à minha existência como uma diferença e um contraponto, mas ela é parte de mim mesmo, o que implica uma existência equipolente e ética das vozes para a expressão da identidade relacional do ego.¹⁴

Portanto, se o niilismo nada mais é do que uma relação entre o sujeito e o objeto, que se lança na vontade de saber, de poder etc., o mártir do niilismo tornou-se então, para Dostoiévski,

13 FIGUEIREDO, 2021, p. 10.

14 VASSOLER, 2018, pp. 33-34.

um ponto central e catalisador nas narrativas de suas obras. Era seu mais importante campo semântico, pois assumia uma conotação simbólica que tornava possível uma relação entre os sons, os estados da alma e as coisas.¹⁵ Assim, da mesma forma que os personagens de Dostoiévski se relacionam com o mundo, o mundo também se relaciona com eles. Em outras palavras, numa perspectiva mais promissa, compreender *Memórias do subsolo* depende de situar o personagem-narrador no momento histórico de sua época, analisando a relação dialógica que se dá entre os sons e as coisas, os quais são intermediados pelo estado de alma do protagonista.

A novela se inicia com o homem do subsolo revelando sua idade e que sofria de uma doença da qual não sabia a causa. Além disso, ele narra que inventava aventuras para si mesmo, a fim de projetar uma vida melhor para se viver. É imprescindível destacar que esse protagonista anônimo representa uma geração que se identificava com a chamada *intelligentsia*. Seguidores desse ideal eram conhecidos como “os sonhadores” e “aqueles que são supérfluos”.¹⁶ Esse movimento correspondia a valores românticos e revolucionários, porém devido à utopia que ele carregava, seus integrantes nunca foram capazes de chegar a algo tangível ou concreto, o que explicaria talvez a doença do protagonista.

Todavia, o caráter sonhador do homem do subsolo vem daquilo que Nietzsche diz ser uma subjetividade que não é meramente empírica, pois esta já foi renunciada. Dessa forma, o protagonista anônimo de *Memórias do subsolo* emerge do abismo do ser, evidenciando que sua subjetividade é uma ilusão.

Por essa razão, ele, como centro motor daquele mundo, precisa dizer “eu”: só que essa “eudade” [*Ichheit*] não é a mesma que a do homem empírico-real, desperto, mas sim a única “eudade” verdadeiramente existente [*seiende*] e eterna, em repouso no fundo das coisas, mediante cujas imagens refletidas o gênio lírico penetra com o olhar até o cerne do ser. Pensemos agora como ele, entre essas reproduções,

15 TODOROV, 2014, p. 19.

16 CÉSAR, 2023, pp. 189-190.

avista também a si mesmo como não gênio, isto é, seu “sujeito” [Subjekt], todo o tumulto de suas paixões e aspirações subjetivas dirigidas para uma determinada coisa que lhe parece real; se agora se nos afigurasse como se o gênio lírico e o não gênio a ele vinculados fossem um só e como se o primeiro proferisse por si só uma palavrinha “eu”, então esta aparência não poderia mais nos transviar, como sem dúvida transviou àqueles que tacharam de lírico o poeta subjetivo.¹⁷

Assim, o sujeito transcende a condição de mero indivíduo inserido no mundo como representação, passando a ser compreendido como individualmente em si – ou seja, de forma intrinsecamente única –, o que explica Dostoiévski escrever *Memórias do subsolo* para satirizar o impulso utilitarista e individualista que emergia no contexto do Iluminismo russo durante a revolução. Este movimento era considerado, afinal, como o único caminho para a Rússia compensar a ausência de uma tradição renascentista em sua história.

Para Lesley Chamberlain,¹⁸ Dostoiévski compreendia o individualismo moldado segundo preceitos utilitaristas, conforme poderia ser implementado em nome do socialismo russo, como uma ditadura controlada pelas ciências sociais materialistas e, portanto, ameaçava algo sagrado para os indivíduos: a liberdade de as pessoas escolherem quem elas queriam ser moralmente. Para ilustrar melhor isso, faz-se necessário observar o trecho a seguir:

Eu inventava aventuras para mim mesmo e imaginava uma vida para eu viver, pelo menos de algum jeito. E quantas vezes me aconteceu de... bem, por exemplo, de eu me sentir ofendido, mas bancava o ofendido, e tanto eu me esforçava que, falando sério, acabava me sentindo ofendido de verdade. De certo modo, a vida toda eu me via impelido de desperdiçar meu tempo com essas bobagens, tanto que acabei perdendo o domínio de mim mesmo.¹⁹

É claro como neste trecho de *Notas*, para Dostoiévski, “o homem individual era uma criatura imprevisível demais para

17 NIETZSCHE, 1992, pp. 44-45

18 CHAMBERLAIN, 2022, pp. 81-82.

19 DOSTOIÉVSKI, 2021, p. 39.

que os outros conhecessem a chave da sua felicidade".²⁰ Ao dizer que o protagonista se sentia ofendido ao se isolar do mundo e inventar suas próprias aventuras, o escritor russo estava claramente criticando o caráter individualista do utilitarismo.

Entretanto, não bastante, o homem do subsolo passa a se considerar um canalha, um rapaz desgostoso, ao mesmo tempo em que assume um caráter superior frente ao mundo exterior, que ele também admira:

Meu medo de ser ridículo beirava a doença e por isso, como um escravo, eu adorava a rotina em tudo que me parecia exterior; enveredava com amor pela trilha geral, seguida por todo mundo, e me assustava, até o fundo da alma, com a menor excentricidade. Mas, afinal, como eu poderia resistir? Eu era doentamente evoluído, como deve ser uma pessoa evoluída do nosso tempo. Já eles eram todos obtusos e parecidos uns com os outros, como carneiros num rebanho.²¹

Assim, a partir do momento em que o protagonista assume este caráter desprovido de ética contra aqueles que o desprezam, de modo que sua alma se mostra intrinsecamente miserável, ele também se volta a uma vontade de poder: uma espécie de *vida aparente*²² na qual se valoriza a aparência do e pelo outro. O protagonista anônimo se torna, enfim, o outro. Esse rompimento com aquilo que é vivido ocorre no incentivo do sistema capitalista à competição individualista, o que torna as relações humanas desprovidas de empatia. Tal vontade de poder também rompe com aquilo que de fato é vivido: o que importa, de fato, não é o outro – ou a compaixão pelo outro –, mas a si próprio, implicando assim na depravação da moralidade. Desse modo, o amor ao próximo nada mais é do que a ânsia pelas forças inferiores que querem dominar. Em outras palavras, o homem do subsolo permanece diante das mais refinadas formas do egoísmo.²³ O sentimento de poder do homem do subsolo trata-se não da existência em geral em que se busca o cuidado, mas da salvação de si próprio. Desse modo,

20 CHAMBERLAIN, 2022, p. 81.

21 DOSTOIÉVSKI, 2021, pp. 78-79.

22 DEBORD, 1997, p. 40.

23 SALVIANO, 2013, p. 88.

ele não nega com isso a existência dos outros, mas afirma a sua própria existência.

De fato, como afirma Lukács, Dostoiévski é um escritor pouco apegado à necessidade de atrelar seus personagens a rotinas e instituições como o casamento, a família ou o mundo do trabalho, isto é, as principais instituições responsáveis pela alienação humana. No entanto, é o Estado como instituição primeira a entrar em choque com o indivíduo na obra dostoiévskiana.²⁴ É nisso que implica a maioria das obras de Dostoiévski. Se a vontade de poder caminha com a vontade de conhecer-te a si próprio ou a verdade velada, então o niilismo nada mais é que uma aspiração epistemológica das determinações sociais, culturais, políticas e econômicas, as quais não devem ser negadas, mas consideradas como principais motivadores para a criação das subjetividades humanas. Em outras palavras, o niilismo serve para Dostoiévski da mesma forma que serviu para Nietzsche ao dizer que esse sentimento nada seria se dele não se emergisse a criação artística.

Por isso, para Dostoiévski, o mártir do niilismo tornou-se um ponto central e catalisador nas narrativas de suas obras. Era seu mais importante campo semântico, pois assumia uma conotação simbólica que tornava possível uma relação entre os sons, os estados da alma e as coisas, como dito anteriormente. Em seus textos, é possível perceber que os sons e as coisas estabelecem uma comunicação direta entre eles, enquanto os estados da alma, muitas vezes precários, são os intermediadores dessa comunicação. Assim, da mesma forma que os personagens de Dostoiévski se relacionam com o mundo, o mundo também se relaciona com eles.

Desse modo, a violência presente nos escritos dostoiévskianos surge como um problema ético. Para Lukács, “o niilismo e o terrorismo presentes na obra do russo seriam lidos como formas de resistência à opressão de Estado, como se seu uso em nome da bondade elevasse o poder do homem a um plano metafísico, um plano mais autêntico”.²⁵

24 *Apud* NASCIMENTO, 2018, p. 108.

25 *Idem, ibidem.*

Entretanto, o alcance a esse plano autêntico, que é também a superação do mal-estar social, se encontra em outro momento da novela dostoienskiana. Não se dá, pois, na força reacionária dos proletários, mas sim nas angústias febris do homem do subsolo frente a sua própria realidade. Ao final de “Memórias do subsolo”, percebe-se que o protagonista anônimo possui certa voz ativa e crítica. Quando, por exemplo, ele se vê tão próximo do fracasso em conquistar seus colegas a ponto de colocar o orgulho e a si mesmo à frente de todas as coisas, mas agora de modo com que isso se torne força da sua revolta: “Ou todos eles, de joelhos e abraçados às minhas pernas, suplicam a minha amizade, ou... ou eu vou dar uma bofetada em Zviekov!”.²⁶ Percebe-se como o homem do subsolo, em busca da aceitação pelo outro, se volta à violência, ao mesmo tempo que precisa desse outrem para pertencer à sociedade na qual vive. É esse o momento em que ocorre a superação do niilismo, pois é nesse apelo pela aceitação do outro que acontece a busca por uma identidade, sendo essa o envolvimento de uma troca recíproca de reconhecimento²⁷, de tal modo que essa identidade não enfraqueça suas melhores forças ao se desprender tanto do ódio quanto da capacidade de sacrifício, mas se torne o sujeito do conhecimento histórico da própria classe oprimida combatente.²⁸

Dessa maneira, o homem do subsolo, enquanto escravo de si mesmo, se volta, minimamente que seja, à sua própria libertação. Para ele, é o sofrimento a “causa única da consciência”.²⁹ Essa superação ao niilismo oferece inúmeras possibilidades de autoconsciência ética que antecedem qualquer violência, mas que aos leitores não são reveladas se de fato se culminam em um “final feliz” para as memórias do protagonista. Por fim, o leitor se encontrará à mercê dos fatos que se resultam na história e na natureza de um personagem tão contraditório e complexo da literatura russa.

26 DOSTOIÉVSKI, 2021, p. 123.

27 BUTLER, 2019, p. 65.

28 BENJAMIN, 2020, pp. 122-123.

29 DOSTOIÉVSKI, 2021, p. 63.

Considerações finais

Walter Benjamin afirma que a verdadeira imagem do passado escapa rápido. Para o materialista histórico, só se pode compreender o passado como imagem que, “no instante de sua cognoscibilidade, relampeja e some para sempre”.³⁰ É por isso que a história do sujeito é também a história da própria classe oprimida combatente. Desse modo, articular o passado historicamente não significa conhecê-lo como ele foi de fato. Trata-se, portanto, de capturar uma imagem do passado tal como ela é, mas configurá-la ao sujeito histórico.³¹

Nesse sentido, Dostoiévski fixa a tese de que a deformação psíquica do indivíduo surge no campo social da vida, principalmente porque as misérias individuais de seus personagens nascem em terreno histórico, ou seja, na metrópole petersburguesa.³² Dessa maneira, o homem do subsolo representa o símbolo da miséria dos jovens intelectuais, oriundos das camadas sociais que se veem apartadas do próprio fluxo da vida do povo – problema este que também se dará para a *intelligentsia* na segunda metade do século XIX e colocará em xeque sua própria origem, que é a inércia, a falha em capturar a autêntica imagem da história.

Conclui-se portanto que, para Dostoiévski, o individualismo se interioriza a tal ponto que o homem do subsolo, ao isolar-se de si para se compreender, distancia-se também dos parâmetros objetivos da realidade, que acaba por distanciar-se ainda mais da sua verdade interior, levando-o à falta de correspondência entre o interno e o externo, isto é, ao ridículo e à morbidez. Desse modo, o personagem não recebe um status de problemático em vista de seus colegas, mas se tornam problemáticas as suas ambições e seu egoísmo.³³ Logo, a natureza da sua tristeza se torna evidente quando lançamos luz a quem ele tem empatia, que é, inevitavelmente, com o vencedor, seus

30 BENJAMIN, 2020, pp. 114.

31 Idem, 2020, p. 115.

32 Idem, *ibidem*.

33 NASCIMENTO, 2018, p. 114.

colegas que o julgam e zombam dele. Tal como diz Walter Benjamin, “os que ora dominam são herdeiros de todos os que venceram”, e por isso a empatia com os vencedores beneficia sempre os que porventura dominam. Todos os bens culturais que o homem do subsolo contempla são os espólios levado no cortejo triunfal: têm origem sobre a qual não pode refletir sem horror, pois não há um documento da cultura que não seja também um documento da barbárie.³⁴

Nesse sentido, sendo Dostoiévski um defensor da individualidade, todavia atormentado, a repudiou exatamente com a mesma frequência. Pois, para ele, era difícil conformar-se com a ideia ocidental do homem bom como indivíduo autocultivado.³⁵ Parecia ao escritor russo que a individualidade só poderia ser sustentada na Rússia ao preço do ódio, da luxúria e do assassinato, tornando o homem um ser desprovido da ética. Por outro lado, Dostoiévski não deixa de oferecer, minimamente que seja, um pouco de esperança aos seus leitores. A figura do homem do subsolo faz o leitor perceber que há no protagonista um anseio de ir além do estado de exceção da história: a mensagem é de que há a necessidade de ser um sujeito ativo e efetivo e, desse modo, como também sugere Benjamin, melhorar a posição na luta contra aqueles que o oprime.³⁶

Por fim, assim como sugere Ursula K. Le Guin em *A teoria da bolsa da ficção*, ser humano é colocar tudo de útil dentro de uma bolsa para ser livre e feliz. No entanto, isso não se limita apenas às vidas humanas, mas também às dos livros, sobretudo as da literatura ficcional. Para Le Guin, não é o conflito ou o herói o mais importante de uma narrativa, e sim a forma natural dela. Ou seja, tudo aquilo que, sendo subjetivo ou não, está na bolsa ficcional, nas entrelinhas e além de apenas um enredo.

O romance é um tipo de estória fundamentalmente não heroica. É claro que o Herói frequentemente a dominou, já que essa é sua natureza imperial e o seu impulso incontrolável,

34 BENJAMIN, 2020, p. 117.

35 CHAMBERLAIN, 2022, p. 82.

36 BENJAMIN, 2020, p. 118.

tomar conta de tudo e dirigir ao mesmo tempo em que promulga decretos e leis severas para controlar seu impulso incontrolável de matar. [...] [No entanto], diria que a forma natural, apropriada e adequada do romance pode ser aquela de uma sacola, de uma bolsa. Um livro guarda palavras. Palavras guardam coisas. Carregam sentidos. Um romance é um patuá guardando coisas *numa relação particular e poderosa umas com as outras*.³⁷

Em outras palavras, um romance se torna importante quando ele conta não apenas a história do herói, mas aquela menos contada: a história da vida. Afinal, o conflito, a competição, a luta e muitos outros aspectos dentro da narrativa são elementos necessários de um todo que, por si só, “não pode ser caracterizado nem como conflito nem como harmonia, já que seu propósito não é nem o da resolução nem o do êxtase, mas o processo contínuo”,³⁸ também explorado por Walter Benjamin, que é o *continuum* da história própria das classes revolucionárias no momento de sua ação.³⁹

Assim, como disse Nietzsche em *Vantagens e desvantagens da história para a vida*, precisamos da História diferente daquela narrada pelo ocioso mimado andando pelos jardins do conhecimento.⁴⁰ E a história do homem do subsolo é oposta à desta contada por esse “ocioso mimado”, pois tudo que é colocado no subsolo de Dostoiévski não são apenas memórias, mas ideias que podem dizer muitas coisas, ressoar em muitos lugares e se projetar em diversas direções ou interpretações. O que está em xeque na história do homem do subsolo não é apenas o fim de sua jornada pela superação ao niilismo. Por isso, talvez este tenha sido o motivo pelo qual Dostoiévski preferiu deixar as memórias de sua novela inacabadas, embora todo o processo que nela se encontra esteja intacto. Afinal, trata-se de um protagonista envolto em conflitos e paradoxos, fazendo-o com que seja mais um ser anônimo do que material – isto é, um protagonista sem nome.

37 LE GUIN, 2021, p. 22, grifos nossos.

38 Idem, *ibidem*.

39 BENJAMIN, 2020, p. 125.

40 *Apud* BENJAMIN, 2020, p. 122.

Referências bibliográficas

- BENJAMIN, Walter. *Sobre o conceito de história*. Org. São Paulo: Alameda, 2020.
- BUTLER, Judith. *Vida precária: os poderes do luto e da violência*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2019.
- CÉSAR, Jaime. *Libertad, irracionalismo y escisión: tras los rastros de F. Dostoievski en la novela Nosotros de Zamiatin*. Acta poét: Ciudad de México, v. 44, n. 1, p. 179-200, jun. 2023. Disponível em: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-30822023000100179&lng=es&nrm=iso. Acesso em fev. 2024.
- CHAMBERLAIN, Lesley. *Mãe Rússia: uma história filosófica da Rússia*. Rio de Janeiro: Record, 2022.
- DEBORD, Guy. *Sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Memórias do subsolo*. São Paulo: Penguin-Companhia das Letras, 2021.
- DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *O sonho de um homem ridículo*. Rio de Janeiro: Antofágica, 2021.
- FIGES, Orlando. *Uma história cultural da Rússia*. 5. Ed. Rio de Janeiro: Record, 2022.
- FIGUEIREDO, Rubens. *Apresentação*. In: DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Memórias do subsolo*. São Paulo: Penguin-Companhia das Letras, 2021.
- FIGUEIREDO, Rubens. *Apresentação*. In: TURGUÊNIEV, IVAN. *Pais e Filhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- GOMIDE, Bruno Barretto. *Da Estepe à Caatinga: O Romance Russo no Brasil (1887-1936)*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2011.
- GUERVÓS, Luis Enrique. *O antiniilismo estético e a superação do niilismo*. Cad. Nietzsche, Guarulhos/Porto Seguro, v. 39, n. 3, p. 11-29, setembro/dezembro, 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/2316-82422018v3903lesg>. Acesso em fev. 2024.

LE GUIN, Ursula K. *A teoria da bolsa da ficção*. São Paulo: N-1 Edições, 2021.

NASCIMENTO, Rodrigo Alves. *Lukács leitor de Dostoiévski*. Slovo: Revista de Estudos em Eslavística, v. 1, n. 1, p. 105-116, jun. – dez. 2018. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/slovo/article/download/17470/11277/0>. Acesso em fev. 2024.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *O nascimento da tragédia, ou Helenismo e Pessimismo*. São Paulo, Companhia das Letras, 1992.

SILVIANO, Jarlee Oliveira Silva. *Labirintos do nada: a crítica de Nietzsche ao niilismo de Schopenhauer*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.

TODOROV, Tzvetan. *Teorias do símbolo*. 1. Ed. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

VASSOLER, Flávio Ricardo. *Dostoiévski e a dialética: fetichismo da forma, utopia como conteúdo*. São Paulo: Editora Hedra, 2018.



REVISTA DE LITERATURA E CULTURA RUSSA

Tolstói determinista? História, determinação e liberdade em *Guerra e Paz* (1863-1869)

Determinist Tolstoy? History, determination and freedom in War and Peace (1863-1869)

Autor: Erick Oliveira da Silva Santos
Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro, Brasil
Edição: RUS, Vol. 15. Nº 27
Publicação: Novembro de 2024
Recebido em: 01/06/2024
Aceito em: 16/09/2024

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.225912>

SANTOS, Erick Oliveira da Silva.
*Tolstói determinista? História, determinação
e liberdade em Guerra e Paz (1863-1869).*
RUS, São Paulo, v. 15, n. 27, pp. 263-281, 2024



Tolstói determinista? História, determinação e liberdade em *Guerra e Paz* (1863-1869)

Erick Oliveira da Silva Santos*

Resumo: O principal objetivo deste artigo é analisar as complexas relações entre História, determinação e liberdade desenvolvidas em *Guerra e Paz* (1863-1869). Primeiro, analiso as principais características da História para Liev Tolstói. Segundo, investigo as relações entre determinação e liberdade em *Guerra e Paz*. Por último, apresento os meios, descobertos pelos personagens do romance, para agir na História. Afasto-me da hipótese, defendida por Isaiah Berlin, de que Liev Tolstói tinha uma posição determinista de História. Creio que o escritor russo, através de *Guerra e Paz*, defendeu um equilíbrio entre o passado, o presente e o futuro para criar possibilidades de ações profícuas sobre o mundo. Assim, valoriza-se as tradições camponesas russas com o intuito de desenvolver ações no presente, criar possibilidades de futuros e entender, mesmo que minimamente, os mistérios do porvir.

Abstract: The main aim of this paper is to analyze the complex relationships between History, determination and freedom developed in *War and Peace* (1863-1869). First, I analyze the main characteristics of History for Lev Tolstoy. Secondly, I investigate the relationship between determination and freedom in *War and Peace*. Finally, I present the means discovered by the novel's characters to act in History. I distance myself from the hypothesis, defended by Isaiah Berlin, that Lev Tolstoy had a deterministic position on History. I believe that the Russian writer, through *War and Peace*, defended a balance between the past, the present and the future with the aim of creating possibilities for fruitful actions in the world. Thus, Russian peasant traditions are valued in order to develop actions in the present, create possibilities for the future and understand, even if only minimally, the mysteries of the future.

Palavras-chave: Liev Tolstói; *Guerra e Paz*; História; Determinação; Liberdade
Keywords: Lev Tolstoy; *War and Peace*; History; Determination; Freedom

A História viva

* Mestre (2023) e Doutorando em História Social pela UFF pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Graduado em História pela Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ), em 2020. Possui experiência na área de História Contemporânea, com ênfase nos temas: Teoria da história, História da historiografia, História da literatura russa e Intelectuais russos, tendo como principal foco as ficções de Liev Tolstói. <http://lattes.cnpq.br/3203486538196044>; <https://orcid.org/0000-0003-0666-2884>; ericksantos@id.uff.br

Para Liev Tolstói, a História é como um relógio gigante com “inúmeras rodas e roldanas” que marcam e ditam o tempo.¹ Os componentes do relógio são os infinitos elementos dos acontecimentos históricos, compostos principalmente por seres humanos. Nesse sentido, o resultado final da batalha de Austerlitz (1805) foi a consequência “de todos os complexos movimentos humanos daqueles cento e sessenta mil russos e franceses” que, com todas as suas “paixões, desejos, arrependimentos, humilhações, sofrimentos, acesso de orgulho, de medo e de entusiasmo”, deslocaram o ponteiro “da História mundial no mostrador da História da humanidade”. A História é uma complexa trama na qual os infinitos elementos do mundo se relacionam e se transformam constantemente.²

Não é à toa que Tolstói propôs a teoria dos infinitesimais: “Apenas admitindo uma unidade infinitesimal para observação – o diferencial da História, ou seja, as tendências homogêneas das pessoas – e alcançando a arte de integrar (fazer a soma dessas unidades infinitesimais) – podemos esperar apreender as leis da História”.³ A procura de leis parte da convicção de que o ser humano, incapaz de apreender as complexas relações entre as infinitas causas dos acontecimentos,

1 TOLSTÓI, Liev. *Guerra e paz*. Tradução de Rubens Figueiredo. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017, p. 310

2 Ibidem, p. 310.

3 Ibidem, p. 991.

acaba supervalorizando pequenos números de causas em detrimento de inúmeras outras do incessante fluxo do processo histórico. A teoria dos infinitesimais tem a potencialidade de corrigir “o erro inevitável que a mente humana não pode deixar de cometer quando examina unidades descontínuas de movimento em lugar do movimento contínuo”.⁴

As principais ideias dessa teoria são desenvolvidas através dos contatos de Tolstói com Mikhail Pogódin (1800-1875) e Serguei Urússov (1827-1897). Boris Eikhenbaum demonstra muito bem que a ideia de “diferencial da História” tem conexões com o livro *Aforismos Históricos* (1836) de Pogódin: “A História tem seus logaritmos, seus diferenciais e seus segredos”, os quais podem ser descobertos com a análise da liberdade e das limitações dos indivíduos em relação ao meio exterior.⁵ Já o cálculo infinitesimal aparece no livro *Uma Análise das Campanhas de 1812 e 1813* (1868), de Urússov, que aponta para “o fato de que, no mundo físico, toda interrelação é contínua, enquanto o homem, como ser moral, percebe todas as interrelações (funções) como desconectadas”. Por isso, é fundamental a organização de todas as unidades descontínuas (infinitesimais) numa soma e considerá-las no movimento contínuo, tornando possível a evidência de uma lei.⁶

É interessante notar que Tolstói desenvolve a teoria dos infinitesimais para se opor a algumas concepções de História disseminadas na sociedade russa da década de 1860. Eikhenbaum nota que, com *Guerra e Paz*, iniciou-se uma “séria batalha com a contemporaneidade, com a ideia de progresso e civilização”.⁷

4 Ibidem, p. 990.

5 POGÓDIN apud EIKHENBAUM, Boris. *Tolstoi in the sixties*. Translated by Duffield White. Michigan: Ardis, 1982, p. 204, tradução minha. Em inglês: “History has its logarithms, its differentials, and its secrets”. Na edição em inglês do livro de Eikhenbaum, o título da obra de Pogódin está como “Historical Aphorisms”.

6 URÚSSOV apud EIKHENBAUM, 1982, p. 220, tradução minha. Em inglês: “The fact that in the physical world every interrelationship (function) is continuous, while man, as a primarily moral being, perceives all interrelations as disconnected”. Na edição em inglês do livro de Eikhenbaum, o título da obra de Urússov está como “A Survey of the Campaigns of 1812 and 1813”.

7 EIKHENBAUM, 1982, p. 135, tradução minha. Em inglês, no original: “Serious battle with contemporaneity, with idea of progress and civilization”.

Os contatos com Pogódin e Urússov ajudaram na batalha, a ponto de Eikhenbaum defender a hipótese de que o autor de *Guerra e Paz* fazia parte de um grupo de pensadores arcaizantes que “lutaram em duas frentes ao mesmo tempo – como dilettantes, contra o grupo científico e seus representantes; e como nobres-arcaizantes, contra a *raznotchíntsy intelligentsia*”.⁸

Tolstói atacou não apenas a *intelligentsia*, com uma concepção de arte e de mundo baseada no cientificismo, antiesteticismo e utilitarismo, como Nikolai Tchernychévski (1828-1889) e Nikolai Dobroliúbov (1836-1861). Historiadores como Adolphe Thiers (1797-1877), George Gottfried Gervinius (1805-1871), Edward Gibbon (1737-1794) e Henry Buckle (1821-1862) foram os principais alvos em *Guerra e Paz*, pois tomaram “uma série arbitrária de acontecimentos contínuos e [a consideraram] separadamente das demais” e, além disso, consideraram “a ação de um homem, um rei, um comandante militar, como a soma das vontades das pessoas, quando a soma das vontades das pessoas nunca se expressa na vontade de um personagem”.⁹ Dessa convicção nasce a famosa crítica à ideia dos grandes homens, principalmente à figura de Napoleão Bonaparte, que, frequentemente representado como um gênio militar pelos historiadores, aparece em *Guerra e Paz* como um indivíduo mesquinho, ignorante, sem nenhum poder de ação. O maior problema nas ideias de grande homem, de gênio e de progresso é o total encobrimento dos infinitos elementos humanos que compõem os acontecimentos históricos:

A vida real das pessoas, com seus interesses básicos, como a saúde, a doença, o trabalho, o repouso, com seus interesses no pensamento, na ciência, na poesia, na música, no amor, na inveja, nas paixões, seguia sempre independente, alheia à proximidade ou hostilidade política em relação a Napoleão e alheia a todas as possíveis reformas.¹⁰

8 EIKHENBAUM, 1982, p. 213, tradução minha. Em inglês, no original: “Battled on two fronts at once – as dilettantes, against the scientific guild and its representatives; and as gentry-archaists, against the *raznotchintsy intelligentsia*”.

9 TOLSTÓI, 2017, p. 991.

10 Ibidem, p. 496.

Não por acaso, Eikhenbaum defende a hipótese de que Tolstói, junto com Pogódin e Urússov, foi um pensador arcaizante com bases intelectuais no eslavofilismo, por valorizar o indivíduo em sua vida cotidiana, manter “vivas as tradições e ideias de uma época passada” e ser antagônico “à vida contemporânea”. Entretanto, afasto-me de Eikhenbaum na medida em que creio que o autor de *Guerra e Paz* estava mais interessado nos infinitos elementos da História, representados pela vida cotidiana e humana.¹¹ Destaca-se uma contradição no pensamento de Tolstói, a teoria dos infinitesimais não seria demasiadamente mecânica e previsível, como num relógio em que todas as peças se encaixam perfeitamente numa fórmula? Onde estão os aspectos humanos, essencialmente vivos, imprevisíveis e infinitos?

São nas partes literárias que esses aspectos aparecem com mais força, principalmente nas narrativas dos acontecimentos de guerra. Na batalha de Borodinó (1812), por exemplo, um dos personagens principais, Pierre Bezúkhov, se depara com o misterioso fenômeno da guerra: “Tudo se passou de um modo estranho, obscuro e velado aos olhos de Pierre [...]. Uma bolinha preta surgiu diante de seus olhos, e no mesmo instante houve um baque [...]. Uma bala de canhão, outra e mais outra passaram por cima dele, caíram mais adiante, ao lado e atrás”. Isso já foi o suficiente para Pierre se desesperar e sair correndo para longe daquilo: “Para onde vou?”, pensou [...]. De repente, uma pancada terrível jogou-o para trás, sobre a terra. No mesmo instante, o fulgor de uma grande labareda iluminou-o e irromperam um estrondo, um estalo e um assovio que o ensurdeceram e ficaram ressoando”. Pierre foi acometido por uma força sobre-humana, capaz de submeter facilmente qualquer indivíduo e de transformar tudo por onde passa: “Quando voltou a si, [...] estava sentado com as mãos apoiadas na terra; a carroça de munição, perto da qual ele estava, não existia mais, só havia tábuas e trapos verdes queimados e espalhados pela grama chamuscada”.¹² É interessante perceber que a narrativa

11 EIKHENBAUM, 1982, p. 208, tradução minha. Em inglês, no original: “Kept alive the traditions and ideas of a past era and were antagonistic toward contemporary life”.

12 TOLSTÓI, 2017, p. 961-962.

de Tolstói tem muitas semelhanças com *A Cartuxa de Parma*, de Stendhal (1783-1842). Não à toa, o escritor russo tinha muito apreço pelo romancista francês:

Devo-lhe ter compreendido a guerra. Releia, em *A Cartuxa de Parma*, o trecho sobre a batalha de Waterloo. Quem, então, antes dele, havia descrito a guerra dessa maneira, ou seja, como ela realmente é? Lembra-se de Fabrice atravessando a batalha sem entender “absolutamente nada” sobre o que estava acontecendo [...]. Mais tarde, no Cáucaso, meu irmão que, antes de mim, havia sido oficial confirmou-me a veracidade das descrições de Stendhal. “Isso tudo – dizia-me ele – é pompa! E não existe, absolutamente, pompa na guerra”. Pouco tempo depois, na Criméia, bastou-me olhar para ver com meus próprios olhos.¹³

A História, para Tolstói, é como o fenômeno da guerra, implacável com qualquer ser vivo, inexorável, imprevisível e caótico. Será que existe alguma possibilidade de liberdade individual?

A raposa na vida de colmeia

No famoso ensaio “O porco-espinho e a raposa”, Isaiah Berlin defende a hipótese de que o autor de *Guerra e Paz* tinha uma visão determinista de mundo.¹⁴ Consequência do angustiante conflito interior entre a natureza de raposa, “que persegue vários fins, muitas vezes desconectados e até mesmo contraditórios”, e a necessidade de ser um porco-espinho, que busca por um “sistema mais ou menos coerente e articulado [através] de um princípio organizador único e universal”.¹⁵ Esse conflito de Tolstói, “entre sua experiência real [múltipla] e suas crenças [una], entre sua visão de vida [múltipla] e sua teoria

13 BOYER, Paul. Com Tolstói, em Iásnaia Poliana. In: RABELLO, Belkiss. *As cartilhas e os livros de leitura de Lev N. Tostói*. 2009. Dissertação de Mestrado em Literatura e Cultura Russas. Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura Russas do Departamento de Letras Orientais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009, p. 275.

14 É oportuno enfatizar que o termo “determinação”, destacado no título deste artigo, está relacionado ao determinismo, à ideia de existência de leis históricas (ou leis da necessidade, como será visto adiante) que subjagam o indivíduo.

15 BERLIN, Isaiah. O porco-espinho e a raposa. In: TOLSTÓI, Liev. *Guerra e paz*. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2017, p. 1467.

[una] do que essa vida e ele próprio deveriam ser”, ajudou a desenvolver uma concepção de História profundamente cética e determinista.¹⁶

A tese central de Tolstói é que existe uma lei natural pela qual a vida dos seres humanos, tanto quanto a natureza, são determinadas; mas que os homens, incapazes de enfrentar esse processo inexorável, procuram representá-lo como uma sucessão de escolhas livres, atribuindo a responsabilidade pelo que acontece a pessoas por eles revestidas de virtudes ou vícios heroicos, a que chamam de “grandes homens”.¹⁷

Sabina Loriga, dialogando com o ensaio de Berlin, afirma que o determinismo de Tolstói “deve ser reconduzido a proporções mais justas”.¹⁸ O ceticismo aparece principalmente “nos momentos do romance em que o autor se exprime diretamente (o segundo epílogo e os capítulos mais teóricos)”. Nas partes literárias, por outro lado, “o romancista se rebela contra o autor [...]: permanece indispensável levar em consideração as partes plena e puramente narrativas do texto, [que] permitem perfurar a tela de ceticismo”.¹⁹ Nos personagens de *Guerra e Paz*, mesmo sendo “profundamente marcados por suas experiências sociais, [...] raros são os raciocínios impessoais fundados sobre as massas, as classes, as gerações [...]. Cada personagem tem um nome e uma história [...], alguma coisa de pessoal”.²⁰ A prosa tolstoiana “ignora a unidade, e suas explicações fogem da generalização: a única coisa que une verdadeiramente todos seus personagens é a rebelião do múltiplo contra o uniforme”.²¹ Enfim, Loriga permite entender que o profundo ceticismo de Tolstói não o impediu de buscar meios para a afirmação do indivíduo, limitado por natureza, em relação à História:

No coração da narração, Tolstói deixa de lado seus estados de alma céticos e propõe *outra maneira* de pensar a História

16 Ibidem, p. 1492.

17 Ibidem, p. 1486.

18 LORIGA, Sabina. *O pequeno x: da biografia à História*. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2011, p. 202.

19 Ibidem, p. 203-204.

20 Ibidem, p. 207.

21 Ibidem, p. 208.

[...], ele sugere inverter a perspectiva e ver nos limites da História, em seu caráter inesgotável, uma de suas qualidades fundamentais [...]. Em suma, o que conta é parar de dissimular o não finito para tentar sugeri-lo.²²

Concordo com Loriga, creio que a raposa de Berlin deve ser libertada dos grilhões deterministas. Tolstói, durante boa parte de sua vida, foi oprimido pela consciência da infinitude do mundo, mas isso não o deixou submisso. Fato perceptível nas reflexões em *Guerra e Paz* sobre as leis da necessidade e a consciência de liberdade. O escritor russo destaca que, “em toda pessoa, a vida tem dois lados: a vida pessoal, que é tanto mais livre quanto mais abstratos são os seus interesses, e a vida elementar, de colmeia, na qual a pessoa cumpre inevitavelmente as leis a elas prescritas”.²³ É evidente uma complexa relação entre a História, com leis que determinam a vida dos seres vivos, e o indivíduo, com a consciência de liberdade intrínseca a qualquer pessoa. Esses dois fatores são inversamente proporcionais, se a liberdade diminui, a necessidade aumenta, e vice-versa. Medida que varia dependendo da relação das atividades humanas com três fundamentos: o mundo exterior, o tempo e as causas dos acontecimentos.

Sobre a relação do homem com o mundo exterior, as ações de um indivíduo “que vive em estreita ligação com outras pessoas em locais densamente povoados [...] são representadas como incontestavelmente menos livre e mais sujeitas à necessidade do que as ações de um homem solitário e isolado”.²⁴ Entretanto, até o homem isolado está sujeito às leis da necessidade, por estar sempre em contato com o meio exterior, “com um livro que lê, com o trabalho a que se dedica, [...] com o ar que o rodeia, até mesmo com a luz que ilumina os objetos”.²⁵ Já a relação do homem com o tempo é baseada no fundamento no qual “a vida e a atividade das pessoas que viveram séculos atrás e estão ligadas comigo no tempo não podem me

22 Ibidem, p. 210, grifo da autora.

23 TOLSTÓI, 2017, p. 741.

24 Ibidem, p. 1428.

25 Ibidem, p. 1428.

parecer tão livres quanto a vida contemporânea, cujas consequências me são ainda desconhecidas”.²⁶ Por outras palavras, quanto mais as atividades humanas estão distantes no tempo, mais serão representadas como menos livres, na medida em que os motivos dessas atividades são mais conhecidos. Por fim, a relação do homem com as causas dos acontecimentos baseia-se no “maior ou menor acesso que temos à infinita cadeia de causas”.²⁷ É impossível fugir das causas e das consequências dos fenômenos interiores, como questões psicológicas e fisiológicas, e dos fenômenos exteriores, relacionados aos acontecimentos históricos, compostos por outros seres vivos: “Se [...] ainda que apenas uma das inúmeras causas for conhecida por nós, logo reconhecemos uma determinada parcela de necessidade [...], reconhecemos menos méritos no ato virtuoso, menos liberdade no ato que parecia original”.²⁸

Evidencia-se que as leis da necessidade aparecem superiores ao indivíduo. Ideias semelhantes são identificadas nos *Aforismos Históricos*, de Pogódin: “O homem e a natureza estão inicialmente ligados por laços inquebráveis [...]. Por muito tempo, o homem permanece escravo da terra que habita [...]. A forma da vida do homem, a forma de seus pensamentos, é quase completamente determinada pela natureza”.²⁹ O determinismo geográfico salta aos olhos. Vejo, também, uma semelhança com as ideias das *Noites de São Petersburgo*, de Joseph de Maistre:

O anjo exterminador gira como o sol em torno desse infeliz globo [...], a imensa velocidade de seu movimento o faz presente ao mesmo tempo em todos os pontos de sua terrível órbita. Atinge [...] todas as pessoas da terra; ministro de uma vingança precisa e infalível, ele se lança sobre certas nações e as banha de sangue.³⁰

26 Ibidem, p. 1428-1429.

27 Ibidem, p. 1429.

28 Ibidem, p. 1430.

29 POGÓDIN apud EIKHENBAUM, 1982, p. 203, tradução minha. Em inglês: “Man and nature are at first connected by unbreakable ties [...]. For a long time man remains a slave of the earth he inhabits [...]. The shape of man’s life, the shape of his thoughts, is almost completely determined by nature”.

30 MAISTRE, Joseph de. *Les soirées de Saint-Petersbourg*. Lyon: J.B. Pélagaud, 1854, p. 32, tradução minha. Em francês, no original: “L’ange exterminateur tourne comme le soleil

O anjo exterminador é a própria História, divina, onipresente e implacável. Não é à toa que Tolstói muitas vezes chama a História de “Providência”: “A Providência obrigou todas essas pessoas, que pelejavam para alcançar seus objetivos pessoais, a colaborar para a concretização de um resultado enorme, que não estava nas expectativas de pessoa alguma”.³¹

Apesar da superioridade das leis da necessidade, a consciência de liberdade está presente na História: “A fim de compreender, observar, concluir, o homem precisa antes de consciência de si como uma pessoa viva [...]. E essa vontade, que constitui a essência de sua vida, a pessoa a entende e só pode entendê-la como livre”.³² O problema aparece quando essa consciência de si como um ser livre é “separada e independente da razão”, na medida em que, se o indivíduo refletisse sobre todos os elementos de suas ações, evidenciaria as leis da necessidade: “[Uma] série de experiências e de raciocínios prova para a pessoa que a liberdade completa, que ela reconhece em si, é impossível, que todas as suas ações dependem [...] dos motivos que agem sobre ela; mas a pessoa nunca se submete às deduções”.³³ Parece que existe apenas a ilusão de liberdade. No fim, tudo está determinado pela História. Mas Tolstói não para por aí, a ilusão de liberdade é positiva, uma vez que, sem ela, o indivíduo “não entenderia a vida como não poderia viver nenhum momento sequer [...]. Para uma pessoa, imaginar a si mesma sem liberdade é o mesmo que se imaginar privada de vida”.³⁴ A ilusão é mais importante que a razão, “se admitirmos que a vida humana pode ser governada pela razão, a possibilidade da vida é aniquilada”, e não existiriam seres humanos, muito menos a História.³⁵

autour de ce malheureux globe [...], l'immense vitesse de son mouvement le rend présent à la fois sur tous les points de sa redoutable orbite. Il frappe [...] tous les peuples de la terre ; ministre d'une vengeance précise et infaillible, il s'acharne sur certaines nations et les baigne dans le sang”.

31 TOLSTÓI, 2017, p. 830.

32 Ibidem, p. 1423.

33 Ibidem, p. 1424.

34 Ibidem, p. 1424.

35 Ibidem, p. 1343.

O deus camponês

O leve sopro da liberdade, como bem destacou Sabina Loriga, aparece fortemente nas partes literárias de *Guerra e Paz*. Alguns personagens, mesmo com muitas dificuldades e limitações, conseguem agir e pensar sobre a História. Assim aconteceu com o jovem conde Pierre Bezúkhov, que tentou, durante muito tempo, encontrar o sentido de sua vida com planos mirabolantes para o futuro, mas sempre se deparava com as opressivas forças sociais que minavam toda a liberdade de suas ações. O próprio casamento de Pierre foi uma armadilha orquestrada pelo pai da noiva, que, interessado na fortuna do jovem conde, criou um falso convite de casamento. Percebendo o engodo, Pierre não conseguiu anunciar que aquilo era um grande engano e se submeteu ao fluxo das coisas:

“Tudo isso tinha de acontecer desse modo e não podia ser de outro jeito”, pensou Pierre, “por isso não adianta perguntar se é bom ou se é ruim. É bom, porque já está determinado e não existe mais a dúvida aflitiva de antes”. Pierre, em silêncio, segurava a mão da noiva e olhava para o seu peito lindo, que levantava e abaixava.³⁶

Mais adiante, totalmente insatisfeito com a vida que levava e em uma Moscou pegando fogo com os invasores franceses, Pierre se convenceu de que ele deveria matar Napoleão Bonaparte: “Sim, sozinho, por todos, tenho de agir ou perecer [...]. De resto, tanto faz, não eu, mas a mão da Providência vai executar você, é o que eu digo’ (Pierre pensava as palavras que iria pronunciar ao matar Napoleão)”.³⁷ Entretanto, no momento em que saiu de casa, envolveu-se numa briga com alguns franceses que saqueavam os moradores de Moscou e acabou preso. Seu grandioso plano de matar Napoleão falhou em poucos minutos.

Por incrível que pareça, é na prisão que Pierre encontra a tão desejada paz interior: “Agora lhe parecia incompreensível e até ridícula sua intenção de assassinar Napoleão [...]. Sua

36 Ibidem, p. 259.

37 Ibidem, p. 1080.

exasperação com a esposa [...] lhe parecia não só insignificante como também cômica". O que fez o jovem conde mudar drasticamente a sua visão de vida? Primeiro, a falta de liberdade típica de uma prisão o ajudou a se desgarrar de tudo que oprimia na vida em sociedade: "A ausência de sofrimento, a satisfação das necessidades e por conta disso a liberdade de escolha de uma ocupação, ou seja, de uma forma de vida, agora pareciam a Pierre a felicidade incontestável e suprema do ser humano".³⁸ Mas isso não seria nada sem os ensinamentos de Platon Karatáiev, um típico camponês russo que, "todos os dias, de manhã e de noite, ao deitar-se, dizia: 'Deus, faça a gente dormir que nem uma pedra e acordar que nem um pão fresco'".³⁹ O rosto de Platon, "apesar das pequenas rugas redondas, tinha uma expressão de inocência e juventude".⁴⁰ Seus relatos contavam "antigas e queridas recordações do 'cristãnes', como ele denominava a vida camponesa". Seus provérbios "eram esses adágios populares que, tomados isoladamente, parecem insignificantes, mas que de repente, quando usados a propósito, ganha a importância de uma sabedoria profunda".⁴¹ Pierre viu em Platon

Uma incompreensível, redonda e eterna personificação do espírito da simplicidade e da verdade [...]. Afeições, amizades, amores, tal como Pierre entendia, Karatáiev não tinha nada disso; mas amava e vivia amorosamente com tudo aquilo que a vida punha em seu caminho [...]. Amava seu vira-lata, amava os camaradas, amava os franceses, amava Pierre.⁴²

Sem saber, Karatáiev, com a sua sabedoria essencialmente camponesa, detinha a sabedoria do mundo ao amar os infinitos elementos do presente e viver harmoniosamente com tudo ao seu redor sem pedir, exigir ou desejar nada em troca. Pierre descobriu "que o deus de Karatáiev era maior, mais infinito e inapreensível do que o arquiteto do universo

38 Ibidem, p. 1207.

39 Ibidem, p. 1160.

40 Ibidem, p. 1160.

41 Ibidem, p. 1161.

42 Ibidem, p. 1160-1161.

concebido pelos maçons [por exemplo]”.⁴³ E a descoberta e o fascínio pelo deus de Karatáiev viraram o mundo do jovem conde de cabeça para baixo:

Agora ele aprendera a enxergar em tudo o grande, o eterno e o infinito, e portanto, a fim de enxergá-lo, a fim de deleitar-se com a consciência disso, Pierre pôs de lado com toda a naturalidade a luneta em que até então olhava por cima da cabeça das pessoas e com alegria passara a contemplar à sua volta a vida eternamente mutável, grandiosa, inapreensível e infinita.⁴⁴

Amar o presente grandioso, mutável e infinito, em vez de um futuro planejado, torna-se o principal ensinamento de Karatáiev, sem o qual não há liberdade, muito menos vida:

A mesma coisa que antes o atormentava, aquilo que ele procurava o tempo todo, um objetivo para a vida, agora não existia para ele. Aliás, para Pierre, não só naquele momento que o procurado objetivo da vida não existia; Pierre sentia que tal objetivo não existia nem poderia nunca existir. E tal ausência de objetivo lhe dava a plena e alegre consciência da liberdade que, naquela ocasião, constituía sua felicidade.⁴⁵

Outro personagem digno de ser destacado é o famoso comandante em chefe do exército russo Mikhail Kutúzov, que tinha a plena consciência de que as batalhas não eram vencidas por estratégias complexas, mas por outra coisa. Em uma conversa com o seu antigo ajudante de ordens Andrei Bolkónski, Kutúzov reflete sobre a guerra passada na Turquia: “Fui muito criticado [...], mas tudo veio na hora certa. Tudo vem na hora devida para quem sabe esperar”. Há uma hostilidade do comandante em chefe em relação aos conselheiros, sempre apressados: “Querem tudo depressa, mas o rápido acaba sendo mais demorado [...]. Tomar uma fortaleza não é difícil, difícil é vencer uma campanha. E para isso não é preciso tomar de assalto e atacar, o que é preciso é *paciência* e

43 Ibidem, p. 1313.

44 Ibidem, p. 1313-1314.

45 Ibidem, p. 1313.

tempo".⁴⁶ Andrei, agitado pela atual guerra contra Napoleão Bonaparte, percebeu que a Rússia estava em boas mãos:

Quanto mais ele via a ausência de tudo o que era pessoal naquele velho, no qual restavam apenas [...] os hábitos da paixão e no qual, em lugar da inteligência [...], restava apenas a capacidade de contemplação serena da marcha dos acontecimentos, tanto mais o príncipe Andrei se sentia tranquilo, pois tudo seria o que tinha de ser.⁴⁷

Kutúzov tinha a consciência da existência de

Algo mais forte e mais relevante do que a sua vontade – a marcha inevitável dos acontecimentos – e sabia ver os acontecimentos, sabia compreender o seu significado e, à luz desse significado, sabia eximir-se de tomar parte dos acontecimentos, sabia renunciar à sua vontade pessoal.⁴⁸

Vale notar que o velho comandante em chefe tinha a mesma fé do povo essencialmente russo, que seguia uma procissão com "a Mãezinha de Smolensk", um ícone religioso. O povo ao redor parou para fazer uma prece e, no momento da reza, Kutúzov entrou no meio da multidão, "fez o sinal da cruz" e, "com os lábios esticados de um jeito infantil e ingênuo, beijou o ícone, abaixou-se e tocou a mão na terra". Era a véspera da batalha de Borodinó, que selaria todo o destino da Rússia, e Kutúzov não deixou de separar um tempo para rezar pelo seu amado povo.⁴⁹

No momento da batalha, Kutúzov tentou a todo custo controlar o ânimo das tropas em vez de pensar em estratégias complexas, na medida em que

Compreendia que era impossível para um homem comandar centenas de milhares de pessoas que lutavam contra a morte e sabia que o destino de uma batalha era decidido [...] por aquela força impalpável chamada espírito da tropa, e Kutúzov acompanhava essa força, comandava à luz dela, na medida do possível.⁵⁰

46 Ibidem, p. 901, grifo do autor.

47 Ibidem, p. 902.

48 Ibidem, p. 902.

49 Ibidem, p. 923-924.

50 Ibidem, p. 971.

No fim, Napoleão e seu grandioso exército foram derrotados, não através da racionalidade europeia cheia de estratégias complexas, e sim através da simplicidade e da humildade típica do camponês russo: “Kutúzov nunca falou [...] dos sacrifícios que ia fazer pela pátria, nem do que pretendia realizar ou tinha realizado: no geral, não falava nada sobre si mesmo, não representava nenhum papel, parecia sempre o homem mais simples e mais comum possível”.⁵¹

O velho comandante em chefe nunca se encontrou com Karatáiev, mas posso presumir que ele conhecia o deus camponês. Para Tolstói, Kutúzov era o “representante do povo russo”,⁵² aquele capaz “de discernir o significado do fenômeno que estava em curso”, cuja fonte se baseava na “consciência no presente da importância futura dos acontecimentos”, e, com isso, “no sentimento popular que ele trazia dentro de si, em toda a sua pureza e força”.⁵³ A capacidade do velho comandante – proporcionada principalmente pelo contato com as tradições russas – de entender que é impossível agir sobre milhares de indivíduos o fez ter a humildade de reconhecer que tudo que alguém pode fazer é fincar seus pés no infinito e fluido presente, tentar analisá-lo e, a partir daí, tirar alguma vantagem do indecifrável e incontrolável movimento histórico. Quem tiver essa capacidade, será abençoado pelo deus camponês e poderá ter o pouco de liberdade que existe no mundo.

Penso se a concepção de História apresentada por Tolstói proporciona uma prefiguração do presentismo. François Hartog destacou muito bem que, entre o final do século XIX e o começo do XX, diversos intelectuais como Friedrich Nietzsche (1844-1900), Walter Benjamin (1892-1940) e Jean-Paul Sartre (1905-1980) notaram a importância do presente para a História. Todos esses escritores se afastaram do ideal de progresso fortemente em voga. Age-se no calor do momento em busca de uma pequena luz para o futuro, mesmo que seja minimamente possível. Em *Guerra e Paz*, é defendido um

51 Ibidem, p. 1292.

52 Ibidem, p. 1311.

53 Ibidem, p. 1292-1294.

pensamento similar. Tudo que se pode fazer é seguir o inexorável fluxo histórico e tentar tirar algum proveito. Não à toa, Hartog defende que Tolstói adentrou nas “fissuras do regime moderno de historicidade”, captou “seus fracassos” e apreendeu “a heterogeneidade das temporalidades em curso para daí extrair um dispositivo dramático e a ocasião de um questionamento da ordem do mundo”.⁵⁴

Nota-se uma diferença crucial entre o presente de *Guerra e Paz* e o presente presentista. Enquanto o primeiro é positivo, algo novo sempre vai surgir a partir da crítica do (e no) presente, o segundo é negativo, o indivíduo nada cria no presente perpétuo, tirânico, às vezes traumático. O presente presentista é como um limbo em que não param de se repetir gestos e pensamentos que alimentam as redes sociais e o mercado neoliberal, destroem povos tradicionais e o meio ambiente, criam bombas atômicas e levam os indivíduos, alguns desesperados, outros totalmente perdidos, para um futuro inescapável, que deixa de ser um futuro, pois tudo que se vê é a iminente extinção da raça humana.⁵⁵

Outra diferença fundamental é que o passado tem um grande valor para o presente de *Guerra e Paz*. O modo de agir e de pensar do camponês russo, com todas as suas tradições, é a única forma profícua de ação individual. Evidencia-se um reconhecimento comum, entre integrantes da *intelligentsia* como Nikolai Tchernychévski (1828-1889), Aleksánder Herzen (1812-1870) e Fiódor Dostoiévski (1821-1881), sobre a importância das tradições rurais russas para evitar as mazelas da modernidade ocidental. O camponês russo seria a peça fundamental para uma modernidade alternativa. Tolstói também segue pela mesma linha. Entretanto, a modernidade alternativa de *Guerra e Paz* não está em projetos para o futuro, mas em ações no presente há muito tempo consolidadas entre os

54 HARTOG, François. *Crer em História*. Tradução de Camila Dias. Belo Horizonte: Autêntica, 2017, p. 128.

55 Para saber mais sobre o presente presentista, cf. HARTOG, François. *Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo*. Tradução de Andréa S. Menezes, Bruna Breffart, Camila R. Moraes, Maria Cristina de A. Silva e Maria Helena Martins. Belo Horizonte: Autêntica, 2015, p. 9-16.

camponeses russos, baseadas na simplicidade da vida, na humildade em reconhecer as limitações individuais, na atenção sóbria e no amor aos infinitos elementos do mundo. Agora, é mais compreensível a afirmação de Eikhensbaum de que Tolstói foi um “nobre arcaizante” por defender as tradições do passado. Mas de arcaizante o autor de *Guerra e Paz* tem pouco, visto que ele valoriza o passado para agir no presente e abrir possibilidades, mesmo que indecifráveis, para o futuro. O presente presentista é o total oposto desses atributos. Nele, as tradições, quando não são esquecidas, são rechaçadas. A simplicidade, a humildade e a sobriedade não existem na lógica do deus mercado. A possibilidade de vida e, de futuros, é reduzida a zero com as bombas nucleares e a destruição da natureza.⁵⁶

Conclusão

A partir das análises anteriores, afirma-se que Liev Tolstói esteve longe de ser um determinista. O escritor russo defendeu um equilíbrio entre o presente, o passado e o futuro para criar possibilidades de ações profícuas sobre o mundo. É apenas no infinito e vivo presente que o indivíduo pode agir, quando os contatos com pessoas são travados e as decisões são tomadas. Mas agir no presente seria ineficaz se não valorizássemos o passado. O que deve guiar as ações individuais são as tradições camponesas russas, longe da cultura ocidental fundamentalmente liberal, e mais perto de uma vida simples, atenta aos infinitos e vivos elementos do mundo, que se movem sem cessar. Uma característica importante dos camponeses russos, de acordo com Tolstói, é justamente a humildade em não projetar planos mirabolantes para o futuro. Platon Karatáiev, mesmo preso, amava tudo que aparecia à frente e

56 Cf. o artigo de AARÃO REIS, Daniel. Os intelectuais russos e a formulação de modernidades alternativas: um caso paradigmático? *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, nº 37, p.7-28, jan. – jun. 2006. Ver também o artigo de Huguenin em: HUGUENIN, Ana Carolina. Dostoiévski, a “mãe Rússia” e o ocidente: uma proposta alternativa de modernidade. In: REIS FILHO, Daniel Aarão; ROLLAND, Denis (orgs.). *Modernidades alternativas*. Rio de Janeiro: FGV, 2008.

vivia um dia de cada vez sempre da mesma forma, seguida pelos seus sábios provérbios. O futuro, de forma natural e sem nenhum esforço, era simplesmente deixado de lado pela natureza camponesa. Já Mikhail Kutúzov não só pensava como se preocupava com o futuro, aliás, a Rússia precisava vencer Napoleão Bonaparte. Porém, o velho comandante em chefe tinha a consciência não só da ineficácia de projetar grandes planos para o futuro, como da necessidade de seguir o fluxo de uma força superior com o intuito de tirar o máximo de vantagens dos acontecimentos. Isso quer dizer que não existe um futuro nítido, mas possibilidades de futuros. E a forma como pensamos e agimos no presente, tendo como base o passado, permite criar ações profícuas e entender, mesmo que minimamente, os mistérios do porvir.

Referências bibliográficas

- AARÃO REIS, Daniel. Os intelectuais russos e a formulação de modernidades alternativas: um caso paradigmático? *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, nº 37, p.7-28, jan. – jun. 2006.
- BERLIN, Isaiah. O porco-espinho e a raposa. In: TOLSTÓI, Liev. *Guerra e paz*. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- BOYER, Paul. Com Tolstói, em Iásnaia Poliana. In: RABELLO, Belkiss. *As cartilhas e os livros de leitura de Lev N. Tostói*. 2009. Dissertação de Mestrado em Literatura e Cultura Russas. Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura Russas do Departamento de Letras Orientais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.
- EIKHENBAUM, Boris. *Tolstoy in the sixties*. Translated by Duffield White. Michigan: Ardis, 1982.
- HARTOG, François. *Crer em História*. Tradução de Camila Dias. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- HARTOG, François. *Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo*. Tradução de Andréa S. Menezes,

Bruna Breffart, Camila R. Moraes, Maria Cristina de A. Silva e Maria Helena Martins. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

HUGUENIN, Ana Carolina. Dostoiévski, a “mãe Rússia” e o ocidente: uma proposta alternativa de modernidade. In: REIS FILHO, Daniel Aarão; ROLLAND, Denis (orgs.). *Modernidades alternativas*. Rio de Janeiro: FGV, 2008.

LORIGA, Sabina. *O pequeno x: da biografia à História*. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

MAISTRE, Joseph de. *Les soirées de Saint-Pétersbourg*. Lyon: J.B. Pélagaud, 1854.

TOLSTÓI, Liev. *Guerra e paz*. Tradução de Rubens Figueiredo. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

**“..calmamente, agradavelmente e dentro das normas estabelecidas..”
algumas considerações sobre A morte de Ivan Ilitch**

**“(...) calmly, pleasantly and within established norms (...)”
some considerations about A morte de Ivan Ilitch**

Autora: Cleide Maria de Oliveira Lovon Canchumani
Universidade Federal do Rio de Janeiro,
Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil
Edição: RUS, Vol. 15. Nº 27
Publicação: Novembro de 2024
Recebido em: 04/07/2024
Aceito em: 14/10/2024

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.226821>

CANCHUMANI, Cleide Maria de Oliveira Lovon.
“..calmamente, agradavelmente e dentro das normas estabelecidas..”
algumas considerações sobre A morte de Ivan Ilitch.
RUS, São Paulo, v. 15, n. 27, pp. 283-300, 2024



“..calmamente, agradavelmente e dentro das normas estabelecidas..” algumas considerações sobre *A morte de Ivan Ilitch*

Cleide Maria de Oliveira Lovon Canchumani*

Resumo: O artigo propõe uma leitura da novela *A morte de Ivan Ilitch*, de Tolstói, que ponha em destaque questões éticas prementes na narrativa, em especial o problema da inautenticidade existencial, recortado sob o pano de fundo sartreano. Buscar-se-á refletir sobre a experiência de tomada de consciência da própria finitude levada a cabo pelo protagonista, Ivan Ilitch, um sujeito a quem a inautenticidade em que viveu apela como elemento propulsor à uma epifania do que seria o “bom viver” em oposição a uma vida marcada pelo cálculo e vaidade, eticamente condenada na narrativa. Para pensar o conceito de inautenticidade, o texto dialoga com o existencialismo sartreano, em especial com seu conceito de inautenticidade.

Abstract: The article proposes a reading of the novel *A morte de Ivan Ilitch*, of Tolstói, in which important ethical issues are highlighted in the narrative, in particular the problem of existential inauthenticity, in the sartrean perspective. We will seek to reflect on the experience of becoming aware of one's own finitude carried out by the protagonist Ivan Ilitch, to an epiphany of what would be the “good life”, as opposed to a life marked by calculation and vanity, ethically condemned in the narrative. To think about the concept of inauthenticity, the text dialogues with sartrean existentialism, in particular his concept of inauthenticity.

Palavras-chave: *A morte de Ivan Ilitch*; Tolstói; Inautenticidade; Sartre
Key words: *A morte de Ivan Ilitch*; Tolstói; Inauthenticity; Sartre

“E

eis o que diz um sábio indiano: Sákia Múni, um jovem príncipe feliz, do qual escondiam as doenças, a velhice e a morte, sai para dar um passeio e vê um velho horrível, desdentado e babão. O príncipe, de quem até então escondiam a velhice, fica espantado e pergunta ao cocheiro o que é aquilo e por que aquele homem havia chegado a tal condição lamentável, repugnante e disforme. E quando fica sabendo que esse é o destino geral de todas as pessoas, que a ele, o jovem príncipe, aguarda inevitavelmente o mesmo destino, já não consegue prosseguir o passeio e manda que o cocheiro volte, a fim de pensar sobre o assunto. E se tranca sozinho e reflete. É possível que tenha inventado para si algum consolo, porque de novo sai para passear, alegre e feliz. Mas dessa vez encontra um doente. Vê um homem muito magro, azulado, trêmulo, de olhos turvos. O príncipe, de quem escondiam as doenças, se detém e pergunta o que é aquilo. E quando fica sabendo que aquilo é a doença, que atinge todas as pessoas, e que ele mesmo, o príncipe saudável e feliz, no dia seguinte poderia também ficar doente, mais uma vez não tem coragem de continuar se divertindo, manda voltar e, de novo, procura um conforto e provavelmente o encontra, porque pela terceira vez sai para passear. Mas, na terceira vez, vê um espetáculo novo: vê que estão carregando algo. “O que é isso?” É um morto. “O que quer dizer ‘morto’?”, pergunta o príncipe. Respondem que se transformar num morto significa aquilo que aconteceu com aquele homem. O príncipe se aproxima do morto, o descobre e olha para ele. “E o que mais vai acontecer com ele?”, pergunta o príncipe. Respondem que será sepultado embaixo da terra. “Por quê?” Porque ele, seguramente, já não será nunca mais um vivo e dele só sairão vermes e mau cheiro. “E esse é o destino de todas as pessoas? Comigo também vai acontecer isso? Vão me enterrar e de mim vão sair mau cheiro e vermes?” Sim. “Volte! Nunca mais vou sair para passear.”

As Confissões, Tolstói.

Uma (quase) tragédia anunciada

* Doutora em Estudos de Literatura pela PUC-Rio e professora de Língua e Literatura Brasileira no CEFET-MG. <http://lattes.cnpq.br/0404567835426303>; <https://orcid.org/0000-0002-3586-332X>; cleideoliva@cefetmg.br

Uma das questões mais fundantes na novela *A morte de Ivan Ilitch*, de Tolstói, é aquilo que poderíamos chamar, na esteira do pensamento existencialista de Heidegger e Sartre, de inautenticidade. Gostaria de começar por ela e, *in media res*, ler um trecho significativo da trama onde tal questão aparece:

Os amigos apareciam para jogar, sentavam-se à mesa de jogo, distribuíam as cartas, dobrando as novas para amaciá-las. Separava os outros e via que tinha sete. Seu parceiro dizia: “Nenhum trunfo?”, e ele passava-lhe dois outros. Podia haver coisa melhor? Poderia ser divertido e animado – fariam um *gran slam*. E de uma hora para outra Ivan Ilitch lembra-se daquela dor insistente, sente aquele gosto na boca e parece-lhe grotesco que, em tais circunstâncias, ele possa ter prazer em um *gran slam*.¹

Nesse ponto da novela, Ivan Ilitch já sabe que algo de muito grave está acontecendo consigo, não mais se ilude com uma possível cura da enfermidade que fragilizava seu corpo e espírito, pois sente que “alguma coisa terrível, nova e importante, mais importante do que já acontecera em sua vida, estava se passando dentro dele”.² Nosso protagonista, um alto funcionário público de São Petesburgo, a quem o poder e o status social fascinavam como nenhuma outra coisa,³ está a um passo de ter a terrível epifania de que talvez toda sua vida tivesse sido “errada”, entendimento que o aturdirá, porque bem sabia ele “em que ordem e retidão vivera sua vida”.⁴ Mas ele detém esse passo, e distrai-se da dor contínua que lhe quebranta o corpo com um trivial jogo de cartas com os amigos, até que o grotesco da situação – ter prazer em um *gram slan* quando

1 TOLSTÓI, 2001, p. 59.

2 TOLSTÓI, 2001, p. 57.

3 TOLSTÓI, 2001, p. 26.

4 TOLSTÓI, 2001, p. 97.

se presente que a morte lhe come as entranhas – se revela. E essa revelação é construída desde as primeiras páginas da novela, quando se afirma que “A história da vida de Ivan Ilitch foi das mais simples, das mais comuns e, portanto, das mais terríveis”.⁵ Assim, nosso protagonista parece ser uma espécie de paradigma de “um jeito de se levar a vida”, e para se entender plenamente que “jeito” é esse é preciso considerar outros dados da narrativa que traçam a personalidade de Ivan como um “homem inteligente, educado, bem-disposto e agradável”,⁶ cuja maior preocupação era permanecer dentro dos limites sociais convencionais “que sua intuição lhe dizia quais eram”.⁷ Para Luiza Almeida,⁸ Ivan Ilitch é um invólucro vazio, pura exterioridade, sem as dimensões íntimas, complexas e por vezes contraditórias que caracterizam um ser humano “real”.⁹

As aparências que o guiavam na vida exterior, por mais inconcebível que isso possa parecer, também preenchiam sua existência interior – e ele não cultivava nenhuma elocubração existencialista de natureza mais densa, nem, por outro lado, mantinha dentro de sua casa, junto à mulher e aos filhos, o que seria natural, uma personalidade mais emotiva, visceral. Não, Ivan não tinha vísceras. Ele era liso, vazio, como suas camisas limpas ou as palavras francesas que emitia no momento oportuno, “com aprovação das pessoas mais altamente colocadas” (p. 68).

Ivan Ilitch simboliza um estar-no-mundo inautêntico e de má-fé, no qual se nega o horizonte maior em relação ao qual construímos nosso projeto de vida – a morte – na ilusão infantil de um conto de fadas imaginário onde o sofrimento, a dor e a morte *só acontecem com o outro*; mas o trágico está em que é justamente na afirmação desse morrer que construímos uma existência autêntica, na medida em que não abdicamos ou negamos a angústia intrínseca à liberdade de ser construção de si mesmo, como veremos a seguir com nossa incursão

5 TOLSTÓI, 2001, p. 20.

6 TOLSTÓI, 2001, p. 22.

7 TOLSTÓI, 2001, p. 22.

8 2011.

9 Não em oposição a ficcional, e sim no sentido de potência aberta para o devir.

pelo pensamento de Jean Paul Sartre. Não obstante, não há apenas negação no experimentar da finitude por Ivan Ilitch, mas também solidão e abandono. Ivan Ilitch encontra-se irremediavelmente só, o que fica bem evidente na cena em que esposa, filha, futuro genro e filho caçula vão até o quarto dele se despedir, pois estão indo para a ópera. A situação é por demais constrangedora: a mulher, “com seus seios exuberantes bem erguidos”,¹⁰ “com um ar satisfeito, mas levemente culpado”;¹¹ a filha, forte, saudável e impaciente “com doença, sofrimento e morte porque vinham atrapalhar sua felicidade”;¹² o futuro genro, tentando entabular uma conversação frívola sobre a natureza da atuação de Sarah Bernhard; e por fim o filho mais novo, o rosto assustado e cheio de olheiras azuladas. De repente, ao olhar para Ivan Ilitch, Fiodr Petróvich emudece, e um silêncio constrangido paira no ar:

O silêncio tinha de ser quebrado, mas ninguém se atrevia a falar, com pânico de que a farsa convencional fosse subitamente desmanchada e a verdade viesse à tona para todos.¹³

A verdade que todos conhecem e fingem não ver é que Ivan Ilitch está morrendo, e em decorrência lógica, que todos também estão, ainda que não tão acintosamente. O silogismo “Caio é um homem; os homens são mortais; logo, Caio é mortal” é objeto de considerações do narrador onisciente, que nos conduz pelos pensamentos de Ivan Ilitch:

Se eu tinha que morrer, assim como Caio, deveriam ter-me avisado antes. Uma voz dentro de mim desde o início deveria ter-me dito que seria assim. Mas não havia nada em mim que indicasse isso; eu e todos os meus amigos sabíamos que no nosso caso seria diferente. E eis que agora ... Não... não pode ser e, no entanto, é assim! Como entender?¹⁴

O espanto de Ivan parece se concentrar na afirmação de uma individualidade pungente: o “pequeno Vanya”, “com todos os seus pensamentos e emoções” (p.69), não poderia ser também

10 TOLSTÓI, 2001, p.89.

11 TOLSTÓI, 2001, p. 89.

12 TOLSTÓI, 2001, p. 90.

13 TOLSTÓI, 2001, p. 92.

14 TOLSTÓI, 2001, p. 69, grifo meu.

objeto desse mesmo destino macabro que é a morte. É como se Ivan Ilitch fosse uma singularidade absoluta e isso o protegesse do destino banal dos demais mortais. O curioso é que, por mais irracional que seja esse comportamento, ele não é idiossincrasia de nosso protagonista russo, os demais personagens da novela se comportam da mesma forma, haja vista, por exemplo, a forma como o amigo Piotr Ivanovich se comporta no velório de Ivan:

“Ora, isso pode acontecer comigo de uma hora para outra”, pensou aterrorizado. Mas, imediatamente, sem que ele soubesse explicar, veio em seu auxílio a velha ideia de que isso havia acontecido a Ivan Ilitch e não a ele, de que isso não iria e nem poderia acontecer a ele e que o fato de pensar em algo assim pudesse lhe acontecer só significava que estava se deixando levar por pensamentos depressivos, o que era um erro, como bem demonstrava a expressão no rosto de Schwartz. Piotr Ivanovich animou-se outra vez e passou a perguntar sobre os detalhes da morte de Ivan Ilitch, como se a morte fosse uma fatalidade à qual somente Ivan Ilitch estivesse sujeito e ele não.¹⁵

Não obstante, antes do fim da novela, Ivan Ilitch já terá tido a revelação de sua própria morte como algo que é não apenas possível, mas também urgente.

No presente ensaio buscarei refletir sobre essa revelação, qual seja, a experiência de tomada de consciência da própria finitude por um sujeito ao qual a inautenticidade em que viveu apela como elemento propulsor a uma epifania do que seria o “bom viver”, simbolizada na pessoa de Gerassim, em oposição a uma vida marcada pelo cálculo e vaidade, eticamente condenada na novela. Para pensar o conceito de inautenticidade estaremos dialogando com o existencialismo, do qual Jean Paul Sartre foi um dos maiores divulgadores, daí a necessidade de compreender algumas das principais diretrizes do pensamento sartreano.

15 TOLSTÓI, 2001, p. 17, grifo meu.

Incursões no Existencialismo sartreano

Um dos princípios básicos do existencialismo sartreano é que “a existência precede a essência”, mote que se tornou bastante popular e que tem o mérito de sintetizar uma das ideias mais radicais do existencialismo, a de que não há algo como uma natureza humana, visto que não há algum tipo de Deus para concebê-la: “Que significa, aqui, que a existência precede a essência? Significa que o homem existe primeiro, se encontra, surge no mundo, e se define em seguida. Se o homem, na concepção do existencialismo, não é definível, é porque ele não é, inicialmente, nada. Ele apenas será alguma coisa posteriormente, e será aquilo que ele se tornar”.¹⁶

Dado que o indivíduo é um processo de ser, e que a realidade humana não tem uma essência pré-determinada, mas é um constante transcender-se, somos aquilo que ainda não somos, projeto (ação de lançar-se para fora de si) em construção permanente, de onde a máxima: somos liberdade, estamos condenados a ser livres. A consequência mais significativa dessa afirmação é ética: o homem é aquilo que fará de si mesmo – mas isso não nos diz o que ele é, não nos dá uma essência pré-existente, senão constata que ele é um permanente vir a ser. Há um compromisso que nos une enquanto projetos que se tocam e se auto determinam, de tal modo que a liberdade sartreana só pode ser compreendida a partir da noção de intersubjetividade, que salva o eu de cair em um abismo solipsista:

Através do *penso*, contrariamente à filosofia de Descartes, contrariamente à filosofia de Kant, nós nos apreendemos a nós mesmos perante o outro, o outro é tão verdadeiro para nós quanto nós mesmos. Assim, o homem que se alcança diretamente pelo *cogito* descobre também todos os outros, e descobre-se como sendo a própria condição de sua existência.¹⁷

16 SARTRE, 1987.

17 SARTRE, 1987, p. 33.

Como salienta Costa,¹⁸ “Sob a luz da liberdade sartreana, o indivíduo se torna responsável tanto por suas razões quanto por suas paixões”, logo, não há como esquivar-se da responsabilidade de ser o que se é, já que, quando agimos, ou mesmo quando escolhemos não agir, escolhemos uma ação, dentre todas possíveis, e tornamos essa ação um valor universalizável. Por exemplo, se eu decido não votar nas eleições para presidente, decido que a participação política não é relevante ou eficaz como exercício de cidadania, decido que o sistema democrático vigente pode subsistir sem a participação de cada um de nós, ou então que não é necessário ou desejável que ele subsista. Há, portanto, uma importante tomada de posição ética no existencialismo:

(...) o primeiro passo do existencialismo é o de pôr todo homem na posse do que ele é, de submetê-lo à reponsabilidade total de sua existência. Assim, quando dizemos que o homem é responsável por si mesmo, não queremos dizer que o homem é apenas responsável pela sua estrita individualidade, mas que ele é responsável por todos os homens. (...) Ao afirmarmos que o homem se escolhe a si mesmo, queremos dizer que cada um de nós se escolhe, mas queremos dizer também que, escolhendo-se ele escolhe todos os homens.¹⁹

A responsabilidade de escolher-se, e escolhendo-se escolher o homem, gera angústia, conceito importante em Sartre que, assumindo uma postura ateia, nega a existência de Deus e leva às últimas consequências essa negação. Citando o célebre aforismo de Dostoiévski – “Se Deus não existe tudo é permitido” –, Sartre conclui: “(...), por conseguinte, o homem está desamparado porque não encontra nele próprio nem fora dele nada a que se agarrar. Para começar, não encontra desculpas”.²⁰ Por outro lado, o homem que “inventa determinismos”,²¹ age de má fé, tentando driblar sua própria consciência, é alguém que não assume a responsabilidade de “inventar valores” pois, se

18 COSTA, 2012, p. 33.

19 SARTRE, 1987, p. 11-12, grifo meu.

20 SARTRE, 1987, p. 18.

21 SARTRE, 1987, p. 40.

a vida não tem sentido a priori e, “(...) já que eliminamos Deus Nosso Senhor, alguém terá que inventar os valores”.²²

Mas, ainda dentro do pensamento sartreano, nem sempre estamos à altura da tarefa que a existência nos impõe, de tal modo que não é incomum que a liberdade seja recusada em nome de determinismos externos ou internos – classe social, fatores biológicos ou mesmo psíquicos, limitações físicas, determinações familiares, situações políticas, etc. – configurando aquilo que Sartre chamará de inautenticidade, afinal, nós “Estamos sós, sem desculpas”, e aquele que arruma desculpas para si seria alguém que age de má fé: “Tendo definido a situação do homem como uma escolha livre, sem desculpas e sem auxílio, consideramos que todo homem que se refugia por trás da desculpa de suas paixões, todo homem que inventa um determinismo, é um homem de má fé”.²³ E qual a relação do existencialismo com a morte de Ivan Ilitch? Ora, Ilitch é o protótipo do homem inautêntico de Sartre, na medida em que viveu sua vida considerando suas obrigações “o que quer que seus superiores assim o considerassem”,²⁴ sempre irreprensível em sua conduta, essa pautada na opinião das classes mais altas, inclusive em assuntos tão pessoais quanto o casamento.²⁵ E a inautenticidade está diretamente relacionada à má fé, pois essa advém da recusa à angústia de saber-mos sem salvaguardas, sem portulanos ou balizas éticas seguras que nos indiquem a direção ou caminho a seguir. Um homem de má-fé é aquele que recusa, ilusoriamente, a liberdade de se auto construir e diz, como Ivan Ilitch o faz: “Se se pudesse dizer que eu não vivi como deveria, mas não é essa a explicação”, pensava, lembrando da obediência às leis, da retidão, da respeitabilidade de sua vida”.²⁶ “Viver como se deveria” é, no caso de Ivan, viver como as pessoas respeitáveis vivem, viver

22 SARTRE, 1987, p. 45.

23 SARTRE, 1987, p. 16.

24 SARTRE, 1987, p. 22.

25 Sobre o seu casamento, o narrador ironicamente nos informa: “Dizer que Ivan Ilitch estava casando apaixonado e porque sua noiva partilhava de suas opiniões seria tão falso quanto dizer que ele só se casava porque seu círculo social aprovava a escolha” (p. 28).

26 TOLSTÓI, 2001, p. 101.

de acordo com as conveniências sociais e seus interditos, no mais das vezes artificiosos e fúteis. Mas, se se viveu conforme “os respeitáveis” socialmente postulam que se deve viver, onde está o erro? Essa é a pergunta que inquieta Ivan:

Suas torturas mentais deviam-se ao fato de que, durante a noite, quando olhava para o rosto calmo, de maçãs salientes, adormecido, de Gerassim, o que lhe vinha à cabeça era: “E se na verdade toda a minha vida tiver sido errada.”²⁷

O trecho acima citado introduz um personagem importante na novela de Tolstói: o criado Gerassim. Esse que será o elemento catalizador para a epifania que Ivan Ilitch tem de sua própria vida como “errada”. Por outro lado, Gerassim atua como elemento contrastivo, que evidencia a inautenticidade da vida de Ivan, de seus amigos e familiares, símbolo que é de uma existência que aceita o viver como progressivo morrer-se, e por isso, exatamente, é capaz de compaixão (*com-pathos*) e bondade em relação a nosso protagonista, coisa que os demais personagens não são, pois estão imersos na ilusão compartilhada de que: a) a existência é uma grande farsa onde todos devem encenar papéis socialmente determinados, sem alterar o xadrez dos poderes estabelecidos, e nesse sentido a ambição que move as peças do jogo é galgar a posição social mais confortável possível; b) as “coisas ruins”, tais como doenças, infortúnios e morte só acontecem com “outros” que não sejam tão idiossincráticos ou singulares quanto as classes privilegiadas o são.

Gerassim e a vida autêntica

Para Sartre, ainda que sob determinismos sociais (ou outros), o homem pode adotar uma postura autêntica, na qual o imperativo da liberdade fale mais alto, já que estamos condenados a ser livres; uma postura contrária a essa, como vimos, seria má fé, ou inautenticidade. Uma personagem interessante para refletir sobre a demanda sartreana pela autenticidade é Gerassim, o criado eleito predileto por Ivan Ilitch à medida em que seu corpo adoce e ele vai se sentindo, paradoxalmente,

27 TOLSTÓI, 2001, p. 103.

mais lúcido em relação às relações sociais frívolas e hipócritas sobre as quais erigiu seu projeto de vida.

E quem é Gerassim, pode-se perguntar. A primeira aparição dele vem com a explicação de que Gerassim torna-se visível para Ivan Ilitch por causa de um “inconveniente” que traz a esse grande sofrimento: é que Ivan Ilitch não consegue mais evacuar sem ajuda, e Gerassim foi designado para a tarefa desagradável de limpá-lo. No perfil físico e moral traçado pelo narrador ficamos sabendo que “Gerassim era um camponês jovem e limpo, que crescera forte, graças à comida local, e estava sempre bem-disposto” (p. 74), e que não se perturba com a tarefa que desempenha, como se vê no trecho a seguir, que transcrevemos:

Houve uma vez em que, levantando-se da privada, estava tão fraco que não conseguiu erguer suas calças. Sentou-se em uma cadeira baixa e olhou com horror suas fracas coxas nuas, com os magros músculos nelas desenhados. Gerassim entrou com seus passos leves, mas firmes, espalhando um agradável aroma que vinha de suas botas e do ar fresco do inverno. Vestia um avental limpinho de tecido rústico e uma camisa de algodão com as mangas arregaçadas sobre seus fortes braços nus, e sem olhar para Ivan Ilitch – por consideração pelos sofrimentos do doente –, disfarçando a alegria de viver que brilhava em seu rosto, foi até a privada. – Gerassim – chamou Ivan Ilitch com voz fraca. O jovem ergueu-se, temendo ter feito alguma coisa errada e, com um suave movimento, virou na direção do inválido seu rosto fresco, calmo, simples e jovem, no qual uma barba apenas começava a brotar. – Senhor! – Isto tudo deve ser muito desagradável para você. Desculpe-me. Não posso fazer nada! – O que é isso, senhor! – E seus olhos brilhavam num sorriso de dentes brancos e jovens. – Não me custa nada. É um caso de doença. O que se vai fazer!²⁸

É com Gerassim que nosso protagonista encontra algum consolo e conforto em sua solidão, e por que, poderíamos nos perguntar, já que um abismo social o separava do servo? A resposta parece estar em certa postura de Gerassim diante do dado irrecusável da morte de Ivan Ilitch, pois o mesmo não nega o que pareceria óbvio, não fora toda uma vida de

28 TOLSTÓI, 2001, p. 75, grifo meu.

autoengano de Ivan Ilitch: a finitude intrínseca não apenas ao patrão, que claramente estava morrendo em agonia, mas também a ele, Gerassim. O que fazer diante dessa constatação a não ser aceitar a mortalidade que nos fragiliza o corpo e abate a alma com coragem, e compaixão pelo que sofre? Ivan Ilitch é o homem inautêntico de Sartre justamente por não assumir um princípio básico do existencialismo: o entender-se, assumir-se como projeto aberto de autoconstrução no qual nos inventamos humanos e, com isso, inventamos os valores que balizarão nosso comportamento ético. Nesse projeto existencial, a consciência da própria mortalidade é a bússola que orienta todo agir e todos os afetos. Ivan Ilitch vive uma vida projetada e idealizada para a classe social à qual pertence, vive segundo as normas de um bem-viver que lhe foi imposto sem questionamento crítico, assumindo a máscara social que lhe tocou. A grande diferença entre Ivan Ilitch e Gerassim está na assunção do segundo a um projeto de vida que se insere no branco horizonte da morte. A compaixão que marca tão profundamente Gerassim é fruto da consciência trágica em relação à finitude que nos constitui.

Mas faltou-se com a verdade quando se disse que essa é a primeira aparição de Gerassim na novela. Logo no início da narrativa – que principia pelo fim, ou seja, pelo conhecimento da morte de Ivan Ilitch por seus antigos companheiros de trabalho e pelo velório do morto – Gerassim surge em diálogo significativo com Piotr Ivanovich, um dos amigos que comparecem ao velório, e que permanece consternado com o clima fúnebre do local, se comportando “como se a morte fosse uma fatalidade à qual somente Ivan Ilitch estivesse sujeito e ele não”.²⁹ À despedida daquele local sombrio, Piotr fala com o criado Gerassim as banais e convencionais palavras – “só para dizer alguma coisa”³⁰ – : “Que coisa triste, não é?”, ao que Gerassim responde: “– É a vontade de Deus. Nós todos vamos passar por isso um dia”, palavras que antecipam o conflito elementar da narrativa, qual seja, a impossibilidade de Ivan Ilitch,

29 TOLSTÓI, 2001, p. 17.

30 TOLSTÓI, 2001, p. 19.

enquanto representante de uma certa classe socialmente privilegiada, de enfrentar a dolorosa constatação de ser, como o Caio do silogismo citado posteriormente, mortal. O conflito que será vivenciado pelo protagonista é antecipado por seu antigo companheiro das partidas de *whist*, Piotr Ivanovich, que é em tudo uma projeção do Ivan Ilitch que o texto nos apresentará nas páginas seguintes: elegante, bem humorado, totalmente adaptado à superfície social na qual se movimenta com perfeição – inclusive bastante contente e esperançoso que o balé burocrático aberto pela morte de Ivan Ilitch lhe trouxesse vantagens, como por exemplo a transferência de seu cunhado, e muito consciente de si mesmo, a ponto de imaginar que coisas como aquelas que aconteceram com Ivan Ilitch – adoecer e morrer – não aconteciam com pessoas *como ele*. E é nessa moldura que deve ser lida a resposta de Gerassim: a morte é tanto um destino desejado por Deus para nós quanto uma inexorabilidade da qual nenhum humano pode escapar. A postura autêntica de Gerassim contrasta com a impostura de Piotr Ivanovich e dos demais personagens da trama. Inclusive com o Ivan Ilitch que o texto nos apresentará nas próximas páginas da narrativa.

Gerassim assemelha-se ao bom selvagem de Rousseau, filósofo do século XVIII que muito influenciou Tolstói, e de resto toda a *intelligentsia* russa. Em 1905, em uma carta aos fundadores da Sociedade de J.J. Rousseau em Genebra com um pedido de filiação, o escritor afirma a admiração por Rousseau desde a adolescência; chegou a usar, durante algum tempo, uma medalha com a fotografia do filósofo francês em lugar da cruz. E, mais tarde, sua obra *A confissão* (1879) será claramente inspirada nas *Confissões* de Rousseau:

Rousseau foi meu mestre a partir dos 15 anos. Rousseau e os Evangelhos são duas influências benéficas em minha vida. Rousseau não envelhece. Ultimamente tive chance de reler algumas de suas obras e experimentei a mesma sensação de elevação do espírito e de admiração que senti quando as li na terna mocidade.³¹

31 apud VÁSSINA e ERASSO, 2013, p. 04.

Sônia Branco (s/d) observa que “A antítese entre o homem civilizado e o povo não corrompido pela civilização, cuja vida se funde com a natureza, constitui um dos principais temas das obras de Tolstói”,³² tema que aparece pela primeira vez na novela *Os cossacos*, baseada na sua experiência no Cáucaso e escrita entre 1851 e 1863, quando foi publicada. Sem me deter no rico aproveitamento temático que Tolstói faz do tema natureza *versus* civilização, e sem me aventurar no pensamento do filósofo francês, dado o limite desse texto, quero traçar um paralelo entre a figura do bom selvagem e Gerassim, a partir das informações que a novela *A morte de Ivan Ilitch* nos dá sobre ele. Voltemos um pouco a uma citação feita anteriormente, sobre Gerassim:

Suas torturas mentais deviam-se ao fato de que, durante a noite, quando olhava para o rosto calmo, de maçãs salientes, adormecido, de Gerassim, o que lhe vinha à cabeça era: “E se na verdade toda a minha vida tiver sido errada.”³³

É bem claro nesse trecho e nesse momento da novela que Ivan Ilitch está prestes a ter a grande epifania de que sua vida anterior à doença havia sido uma farsa e um simulacro, muito embora tivesse ocorrido “(...) calmamente, agradavelmente e dentro das normas estabelecidas (...)”; que talvez a única coisa verdadeira em sua existência tivesse sido a infância distante – “...há um ponto de luz lá longe, no início da vida...”³⁴ – e aquela “leve inclinação para lutar contra os valores das classes altas”.³⁵ O restante (sua vida em família, a vida social e a retidão com que viveu) fora “tudo falso e sem sentido”.³⁶ O que chama a atenção é que é a figura do servo Gerassim adormecido que lhe traz tais sentimentos, destruindo a agradável certeza, em que vivera a maior parte da sua vida, de que sua existência corria no rumo certo, de acordo com o esperado das pessoas de sua estirpe. Gerassim, o humilde e simpático camponês,

32 BRANCO, S/D, p. 05.

33 TOLSTÓI, 2001, p. 105.

34 TOLSTÓI, 2001, p. 100.

35 TOLSTÓI, 2001, p. 103.

36 TOLSTÓI, 2001, p. 103.

que “disfarçava a alegria de viver que brilhava em seu rosto”,³⁷ para não ofender os sentimentos do patrão moribundo, é, em negativo, índice dessa existência “conveniente” – ou, em palavras sartreanas –, inautêntica, que Ivan viveu, e ao mesmo tempo símbolo de outra possibilidade de estar-no-mundo, de forma a não negacear a finitude que somos. No relato autobiográfico *Confissões*, Tolstói reforça essa compreensão quando analisa as diferenças entre os homens de suas relações, os bem-nascidos, e o pobre povo russo no que tange à capacidade de conferir sentido à vida e à morte; assim afirma:

Em oposição ao fato de que, quanto mais somos inteligentes, menos compreendemos o sentido da vida e vemos uma espécie de brincadeira cruel no fato de que sofremos e morremos, aquelas pessoas vivem, sofrem e se aproximam da morte com tranquilidade e, em geral, com alegria. Em oposição ao fato de que uma morte tranquila, uma morte sem horror e desespero, é a mais rara exceção em nosso círculo, uma morte intranquila, insubmissa e sem alegria é a mais rara exceção no meio do povo. E essas pessoas, privadas de tudo aquilo que, para mim e para Salomão, constitui o único bem da vida e que, nisso, experimentam uma grande felicidade, são inumeráveis.³⁸

É evidente o alto nível de idealização do povo humilde e inculto da Rússia, o que parece indicar claramente uma influência das concepções de Rousseau acerca do “bom selvagem”, o que aparecerá também nas narrativas de Tolstói, como por exemplo em *Senhor e servo* e *Os cossacos*,³⁹ e também na personagem Gerassim, da novela em análise. Gerassim ama a vida, mas não nega a morte, ou a dor. É delicado, bondoso e compassivo com os que sofrem, suas ações se apoiavam em uma ética compartilhada pelo povo simples do qual fazia parte, o qual espera “que alguém fizesse o mesmo por ele quando chegasse a sua hora”,⁴⁰ é o único que realmente compreende o sofrimento de Ivan Ilitch, e por isso o sentimento que esse tem

37 TOLSTÓI, 2001, p. 75.

38 TOLSTÓI, 2016, p. 45.

39 ALMEIDA 2017; ALMEIDA, 2011.

40 TOLSTÓI, 2001, p. 80.

de comunhão e paz com o servo humilde, e essa compreensão se baseia na convicção íntima de que a morte não é um evento que acontece apenas com *os outros*.

Considerações finais

Nos relatos de experiências de quase morte (EQM), atualmente estudadas por um raro grupo de cientistas que se embrenham nessa zona limítrofe entre ciência e religião, é comum a menção a uma luz de características variáveis, que apareceria no fim de uma espécie de túnel, como confirma o médico britânico Sam Parnia, da Universidade Cornell, em Nova York, EUA:⁴¹ “A maioria disse ter visto um túnel longo e escuro, mas outros o descreveram como um caleidoscópio ou um túnel de ladrilhos coloridos”.⁴² Nos últimos momentos de Ivan Ilitch não foi diferente: “Por três dias inteiros, durante os quais não existia para ele a noção de tempo, lutou contra aquele buraco negro para dentro do qual estava sendo empurrado por um invisível e invencível poder”.⁴³ A resistência de Ivan Ilitch em entregar-se a medonho buraco negro – claramente uma metáfora da morte – era a recusa em aceitar que a “vida boa” que julgara ter vivido era afinal de contas um grande erro, e não assumir essa constatação era a causa da agonia que prolongava seus suplícios. Até o momento em que “Afundou no buraco e lá no fundo dele havia uma luz”,⁴⁴ a mesma luz tão recorrente em narrativas de EQM, com semântica igualmente parecida, afinal, além da simbologia da luz – geralmente relacionada a seres espirituais ou divinos, ou a algum tipo de

41 Baseado nos estudos de Raymond Moody (1975, apud NETO, 2020, p.6-7), as variáveis constantes presentes nos relatos de quase morte são: “(1) a sensação de estar morto durante a quase-morte; (2) o sentimento de paz e alívio durante e após a experiência; (3) a visão de uma luz ou um túnel de luz ao estar fora do corpo; (4) a presença de um ou mais “seres de luz” na experiência; (5) a recapitulação da vida durante a experiência; e, (6) a sensação prolongada de compreensão do mundo, especialmente no que tange à presença unânime de uma memória duradoura das sensações, após a experiência.

42 Apud NOGUEIRA, 2016.

43 TOLSTÓI, 2001, p. 106.

44 TOLSTÓI, 2001, p. 107.

revelação – há também a brusca mudança de comportamento de Ivan Ilitch (a mesma que costuma ocorrer com pacientes que tiveram experiências de quase morte), que a partir desse momento tem uma experiência místico-epifânica, com claros contornos éticos:

Foi nesse exato momento que Ivan Ilitch caiu dentro do buraco e encontrou a luz e lhe foi revelado que sua vida não fora o que deveria ter sido, mas ainda era possível dar um jeito. Perguntou-se o que era, afinal, a coisa certa e ficou quieto escutando. Então, sentiu que alguém beijava sua mão. Abriu os olhos e viu seu filho. Sentiu pena dele. Sua mulher se aproximou, olhou para ela. Ela olhava-o fixamente de boca aberta, as lágrimas escorrendo no nariz e nas bochechas e uma expressão de desespero no rosto. Sentiu pena dela também.⁴⁵

Pela primeira vez desde o início da narrativa é dito que Ivan Ilitch sente algo em relação aos familiares, nesse caso, compaixão pelo sofrimento que lhes causa sua própria doença. Entregar-se à morte apresenta-se a ele como a solução para fazer cessar aquela dor, e ao tomar essa decisão o medo da morte se esvai e agora “Em seu lugar havia luz”.⁴⁶ Em certo sentido, a compreensão final de que os valores nos quais havia apostado sua vida foram equivocados, juntamente com a compaixão pelos familiares que sofrem com sua morte, é o que permite a Ivan Ilitch uma reconciliação final com a família e consigo mesmo, com sua história e projeto de vida. Tudo havia sido errado em sua vida, e entender isso é o que possibilita uma “boa morte”, pois Tolstói parece compartilhar da convicção cristã medieval – que animava os livretos orientadores da boa-morte, os *ars moriendi* - que o destino eterno de um indivíduo se configurava no momento de sua morte (*salus hominis in fini consistit*). É, portanto, na morte que Ivan Ilitch encontra a autenticidade que sempre faltou à sua vida.

45 TOLSTÓI, 2001, p. 108.

46 TOLSTÓI, 2001, p. 109.

Referências bibliográficas

ALMEIDA, Luiza Nascimento. *A representação da morte na obra de Tolstói*. Dissertação. São Paulo: USP, 2011.

ALMEIDA, Luiza Nascimento. *Movimentos de criação literária em Lev Tolstói: um estudo da representação do homem natural e da tradição musical russa à luz de Cossacos – novela do Cáucaso*. Tese. São Paulo, USP, 2017.

BRANCO, Sônia. A mão direita e a mão esquerda de Tolstói. *Revista Garrafa – UFRJ*. Acessado por: http://www.ciencialit.lettras.ufrj.br/garrafa/garrafa20/soniabranco_amaodireita.pdf, em 27.09.2021.

COSTA, Vítor Hugo dos Reis. Autenticidade e alívio: Kundera além de Sartre. *Revista Guairacá*, Número 28, 2012, pp.27-55.

FONTANA, Vanessa Furtado. Sartre: o existencialismo em torno da morte. *Revista Aufklärung*, João Pessoa, v.7, n.3., Set. Dez., 2020, p.99-110.

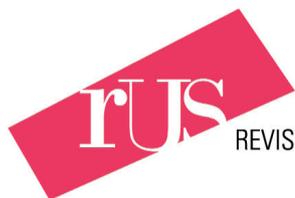
NETTO, A. Narrando a própria morte: os relatos de experiências de quase-morte como narrativas de sentido. *Sociedade e Cultura*, 23, 2020.

NOGUEIRA, Marcus. Na fronteira da morte. *Revista Super Interessante*, 31.10.2016. Acessível por: <https://super.abril.com.br/ciencia/na-fronteira-da-morte/>. Acessado em 29.09.2021.

TOLSTÓI, Leon. *A morte de Ivan Ilitch*. Tradução de Vera Karam. Porto Alegre: L& PM, 2001.

TOLSTÓI, Leon. *Uma confissão*. São Paulo: Mundo Cristão, 2016.

VÁSSINA, Elena; ERASSO, Natália Cristina Qintero. Dialética das relações dialógicas de J. -J. Rousseau e L. Tolstói: dos textos autobiográficos às obras de ficção. *Anais do XIII Congresso Internacional da ABRALIC Internacionalização do Regional*, UEPB, Campina Grande, 08 a 12 de julho de 2013.



REVISTA DE LITERATURA E CULTURA RUSSA

Regras para autores iniciantes (presente de aniversário – em vez de uma caixa de correio vazia)

Rules for Beginner Authors (Birthday Gift – Instead of an Empty Mailbox)

Autor: Antón Tchékhov

Tradutor: Rafael do Amaral Prudencio
Universidade Federal do Rio Grande do Sul,
Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil

Edição: RUS, Vol. 15. Nº 27

Publicação: Novembro de 2024

Recebido em: 15/09/2024

Aceito em: 24/10/2024

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.229546>

PRUDENCIO, Rafael.

Regras para autores iniciantes (presente de aniversário
– em vez de uma caixa de correio vazia) (Anton Tchékhov).
RUS, São Paulo, v. 15, n. 27, pp. 302-307, 2024



Regras para autores iniciantes (presente de aniversário – em vez de uma caixa de correio vazia)

Anton Tchékhev
Rafael do Amaral Prudencio*

Apresentação

Anton Tchékhev influenciou não apenas seus contemporâneos, mas também escritores de gerações subsequentes. Suas reflexões sobre a escrita, que enfatizam a simplicidade, a objetividade e a brevidade, continuam a moldar boa parte da produção literária contemporânea. Ao contrário de Edgar Allan Poe, seu contemporâneo e também um dos grandes contistas do século XIX, Tchékhev nunca sistematizou sua poética. Assim como fazia em seus contos, deixou ao leitor a tarefa de julgar, através de suas numerosas correspondências, um trabalho admirável como crítico.

* Doutorando e Mestre em Estudos Literários Aplicados: Literatura, Ensino e Escrita Criativa pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Experiência na área de Letras, com ênfase em Teoria Literária e Escrita Criativa. <http://lattes.cnpq.br/2795277981450901>; <https://orcid.org/0000-0001-9122-9633>; rafaeldoamaralprudencio@gmail.com

Nas cartas trocadas com escritores e escritoras, Tchékhovercia comentários valiosos sobre os textos deles. Esses comentários ajudam a entender sua visão sobre o papel da arte e o modo como essa visão influenciou tanto sua própria poética quanto a de outros autores. Entre os princípios frequentemente associados a ele estão o famoso “mostre, não conte” e o conceito da “Arma de Tchékhover” – termos que, embora não cunhados por ele, foram amplamente adotados pela crítica literária e incorporados à narrativa contemporânea como essenciais para uma escrita eficiente e impactante. Esses princípios refletem o compromisso de Tchékhover com a criação de histórias concisas e carregadas de significado, onde cada detalhe tem sua razão de ser.

Assim como acreditava que a arte não deveria resolver problemas, mas sim apresentá-los, também considerava que a função do escritor não era instruir. Curiosamente, suas cartas frequentemente apresentavam comentários críticos que serviam como orientações para os escritores com quem se correspondia.

A decisão de traduzir “Regras para autores iniciantes (presente de aniversário – em vez de uma caixa de correio vazia)”, justifica-se não apenas por seu valor histórico e literário, mas também porque apresenta um jovem Tchékhover, que à época se dedicava a pequenos textos cômicos. O texto foi publicado pela primeira vez em 1885 na revista humorística *Budilnik*, e reapareceu em 1904, na mesma revista, como parte do necrológio em sua homenagem. Embora tenha um tom humorístico e crítico em face dos manuais de escrita, o texto reflete com seriedade as dificuldades enfrentadas por escritores e reafirma a importância de qualidades como a brevidade – essencial para a poética tchekhoviana.

Regras para autores iniciantes (presente de aniversário – em vez de uma caixa de correio vazia)

Anton Tchéchov

Cada bebê recém-nascido deve ser banhado com cuidado e, depois de descansar de seu primeiro contato com o mundo, açoitado com as palavras: “Não escreva! Não escreva! Não seja escritor!”. Mas se, apesar do castigo, a criança demonstrar inclinações para a escrita, faça um carinho nela. Se o carinho não ajudar, desista do bebê, pois ele está perdido. A coceira da escrita é incurável.

O caminho do escritor, do início ao fim, está cheio de espinhos, pregos e urtigas, e é por essa razão que qualquer pessoa sensata deve afastar-se da escrita. Se o inexorável destino, apesar de todos os avisos, empurra alguém para o caminho das letras, então, para mitigar o seu fadário, essa pessoa infeliz deve guiar-se pelas seguintes regras:

- 1) Lembre-se de que a autoria acidental e a autoria à *propos* é melhor do que a escrita regular. Um motorista que escreve poesia é melhor do que um poeta que não serve de motorista.
- 2) Não se esqueça de que um fracasso, no campo literário, é mil vezes melhor do que um sucesso. O primeiro é punido apenas com a desilusão e a sinceridade ofensiva encontrada na caixa de correio, enquanto o segundo implica uma longa procura por honorários, recebimento de honorários em cupons válidos para o ano de 1899, “consequências” e novas tentativas.
- 3) Escrever pensando na “arte pela arte” é mais rentável do que escrever pensando em alcançar o vil metal. Os escritores não compram casas, não viajam de primeira classe, não vão a cassinos e não comem sopa de peixe esterlina. Eles comem, famintos, qualquer comida dura e sem gosto que se encontra no restaurante de Savrasenkov,¹ moram em quartos de aluguel mobiliados e viajam a pé.

¹ K. E. Savrasenkov era o proprietário de um hotel e restaurante em Moscou.

4) A fama é uma mancha brilhante na toalha suada de um cantor,² mas a fama literária só é imaginável nos países onde a palavra “literato” não é usada no “Dicionário de 30.000 palavras estrangeiras”.

5) Todos, sem distinção de classe, religião, idade, sexo, habilitações literárias ou estado civil, podem escrever. Não é proibido nem mesmo aos loucos, nem aos amantes do teatro, nem às pessoas privadas de todos os seus direitos. É desejável, no entanto, que aqueles que desejam escalar o Parnaso sejam o mais maduro possível e saibam que as palavras “filosofar” e “fósforo” se escrevem com “ph”.³

6) De preferência, escritores não devem ser cadetes, nem ginastas.

7) Espera-se que o escritor tenha, para além das suas faculdades mentais normais, experiência. Os honorários mais elevados são pagos a pessoas que entraram em contato com o fogo, com a água e com o bronze, ao passo que os mais baixos são pagos a pessoas intocadas e imaculadas. Os primeiros são: os que se casaram pela terceira vez, os que fracassaram em cometer suicídio, os que apostaram até esvaziar os bolsos, os que lutaram em um duelo, os que escaparam das dívidas etc. Os segundos são: os sem dívidas, os jovens, os abstêmios, as mulheres dos internatos etc.

8) Não é difícil tornar-se escritor. Se até a mais horrorosa das criaturas pode encontrar a sua cara-metade,⁴ um escritor também pode encontrar o seu leitor. Por isso, não seja tímido... Coloque uma folha de papel na sua frente, segure a pena, irrite o pensamento cativo e escreva. Escreva sobre o que quiser: ameixas secas, o tempo, o Kvass de Govorov, o grande oceano, o ponteiro das horas, a neve do ano passado... Quando acabar

2 Este trecho faz alusão ao poema “Conversa entre o livreiro e o poeta” (“Разговор книгопродавца с поэтом”), de Alexandr Púchkin.

3 A escolha de “filosofar” e “fósforo” serve para ilustrar o fenômeno das mudanças ortográficas, similar ao que acontece no trecho original russo de Anton Tchêkhov. No contexto russo, Tchêkhov menciona que escritores maduros deveriam saber que palavras como «ехать» (ir) e «хлеб» (pão) eram tradicionalmente escritas com a letra «ять», que foi eliminada com a reforma ortográfica russa de 1918.

4 Optou-se por traduzir “пары” (par) como “cara-metade” para criar um efeito cômico.

de escrever, pegue o manuscrito e, com uma sensação de tremor sagrado nas veias, vá até alguma redação. Tire os sapatos à entrada e pergunte “O Sr. Editor está?”, entre no santuário e, cheio de esperança, entregue a sua criação... Depois, fique em casa, atirado no sofá durante uma semana, olhando para o teto e sonhando acordado. Feito isso, vá ao escritório do editor para resgatar o seu manuscrito. Passado um tempo, bata na porta de outras redações... Quando tiver visitado todas as redações e o manuscrito não for aceito em nenhuma delas, imprima o seu trabalho como uma edição independente. Os leitores podem ser encontrados.

9) Tornar-se um escritor publicado é muito difícil. Para isso, é preciso ser perfeitamente alfabetizado e ter um talento pelo menos do tamanho de uma semente de lentilha. Na falta de grandes talentos, até os pequenos podem ser valorizados.

10) Seja decente. Não venda como seu o que foi roubado, não publique a mesma coisa em duas edições ao mesmo tempo, não se apresente como Kurôchkin, e nem Kurôchkin como você, não chame de original algo que seja estrangeiro etc. Em geral, lembre-se dos Dez Mandamentos.

11) No mundo da escrita, existe o decoro. Assim como na vida, não é aconselhável pisar nos calos dos outros, assoar o nariz nos lenços dos outros, meter a mão nos pratos dos outros etc.

12) Se quiser escrever, faça o que eu digo: primeiro, escolha um tema. Aqui você tem toda a liberdade. Pode fazer tudo, bem, quase tudo. Para você não descobrir a América pela segunda vez e para não reinventar a pólvora, evite o que já foi inventado.

13) Ao escolher um tema, pegue uma caneta não enferrujada e, esforçando-se para esconder os garranchos, escreva o que pretende em um lado do papel, deixando o outro intocado. Este último aspecto é desejável, não para aumentar os lucros dos fabricantes de papel, mas, antes, por razões mais nobres.

14) Ao dar asas à imaginação, segure a mão. Não permita que a mão exagere no número de linhas. Quanto menos escrever, mais vezes será publicado. A brevidade não estraga nada. Uma borracha esticada não apaga melhor as palavras do que uma borracha não esticada.

15) Quando escrever, coloque o seu nome. Se não quiser ser famoso e não quiser ser agredido no meio da rua, use um pseudônimo. Mas lembre-se de que, independentemente do tipo de véu que o esconde do público, o seu nome e endereço devem ser conhecidos pelos editores. Isto é imprescindível para o caso de o editor querer lhe desejar um “Feliz Ano Novo”.

16) Receba os seus honorários imediatamente após a sua publicação. Evite adiantamentos. Um adiantamento é um monstro que pode devorar o futuro.

17) Quando receber os seus honorários, faça o que quiser com eles: compre um barco a vapor, drene o pântano, tire uma fotografia, encomende um sino de Finlandsky,⁵ aumente em três vezes a anquinha⁶ de sua esposa... ou seja, o que quiser mesmo. A redação, ao pagar seus honorários, garante total liberdade. Se um escritor quiser enviar uma fatura que mostre como e onde gastou os seus honorários, a redação não fará qualquer objeção.

18) Por fim, releia as primeiras linhas do regulamento.

Referências bibliográficas

A.S. Púchkin. *Sobrânie sotchiniênii v 10 tomákh*. M.: GuIKhL, 1959-1962. Tom 2. Stikhotvoriênia 1823-1836, p. 30-35.

TCHÉKHOV, Anton. *Pravila dlya nachinayushchikh avtorov*. Disponível em: <http://chehov-lit.ru/chehov/text/pravila-dlya-nachinayushchih-avtorov.htm>. Acesso em: [13 de maio de 2023].

⁵ P. N. Finlandsky foi o proprietário de uma fundição de sinos em Moscou.

⁶ Em russo “Турнюр”, refere-se à peça da moda feminina do século XIX que dava volume à parte traseira dos vestidos.