Cadernos de Tradução
Porto Alegre, n. 45, 2020

Veredas interculturais entre Brasil e Rússia



Instituto de Letras
UFRGS
ISSN: 2594-9055
ISSN-L: 1807-9873

Para a capa desta edição, escolhemos uma obra do artista contemporâneo russo Anton Kuchaev, da série "Pustotsvet" ("Flor Estéril"). Para ele, a literatura e a tradição russa têm enorme significado. Em suas obras, Anton une elementos que, num primeiro olhar, são impossíveis de unir: a composição da pintura de ícones, o modernismo russo e o monumentalismo soviético. As ideias de uma nova sacralidade e de uma mística rearranjada são a máxima formalização do imaterial em uma tentativa de eliminar o caos, atá-lo à rédea dos pensamentos interpretáveis ideologicamente. O pedestal é o local das memórias, carregado ao máximo de sentidos e tentativas de resguardá-las do esquecimento. O surgimento do inumano no lugar "humano" dá a possibilidade de imaginar o intento caótico do caráter inato em destruir a cultura. O desejo de encadear o medo em formas compreensíveis e admissíveis é uma motivação que está cheia de todo o "cultural" e, no tema desta série, vira-se do avesso, usando, no entanto, um conjunto humano de símbolos.

Irina Demianets
(Artista e curadora da capa desta edição)
(Tradução de Marina Darmaros)

Для обложни этого номера выбрана работа современного русского художника Антона Кушаева из серии «Пустоцвет». Для него огромное значение имеет русская литература и традиции. В своих работах Антон соединяет элементы, на первый взгляд несоединимые: иконописную композицию, русский модерн и советское монументальное. Идеи новой сакральности, пересобранной мистики, являются очередной формализациейнематериального в попытке устранить хаос, привязать его на поводок идеологически интерпретируемых смыслов. Постамент – место памяти, максимально нагруженное смыслами и попытками удержать их от забвения. Возникновение на «человеческом» месте нечеловеческого дает возможность представить хаотическое стремление природного уничтожить культуру. Желание заковать страх в понятные и приемлемые формы – мотивация, которой наполнено все «культурное», в сюжетах этой серии переворачивается в обратную сторону, используя при этом человеческий набор символов.

Ирина Демьянец, художник, куратор

Cadernos de Tradução
do Instituto de Letras

Número 45, 2020

Veredas interculturais entre Brasil e Rússia

Denise Sales
Marina Darmaros
(Organizadoras)

UFRGS
UNIVERSIDADE FEDERAL
DO RIO GRANDE DO SUL

INSTITUTO DE LETRAS — UFRGS

Direção
Carmem Luci da Costa Silva (Diretora)
Marcia Montenegro Velho (Vice-Diretora)

COMISSÃO EDITORIAL
Aline Fogaça dos Santos Reis e Silva
Rozane Rebechi

ORGANIZAÇÃO DESTE NÚMERO
Denise Regina de Sales
Marina Darmaros

EDITORA DE TEXTO
Candice Batista de Fraga

Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Instituto de Letras
Av. Bento Gonçalves, 9500 - CEP 91540-000 - Porto Alegre (RS)
http://www.ufrgs.br/letras/index.html

Como citar este periódico (ABNT):
Cadernos de Tradução, Porto Alegre, n. 45, 2020.

SUMÁRIO

Apresentação / 1
Denise Sales
Marina Darmaros

Baudouin de Courtenay e *O Fonema* / 6
Rodrigo Garcia Garay

Da migração à tradução / 15
Gabriel Iochpe Wainstein

Sobre a tradução dos contos «Новое платье» [Nóvoie plátie] e «ПлохаяПримета» [Plokháia primiéta], de A. I. Kudriavítski / 23
Arthur Beltrão Telló
Eduardo Cardoso de Moraes

Breve comentário de dois poemas em traduções literais / 34
Joaquim Ferreira Mendes Neto

Modelos mitológicos da literatura popular: uma questão acadêmica / 41
Rafael Bonavina

Conversa com Anacreonte: uma original apropriação clássica / 52
Rafael Frate

Um luminoso conto de fadas: uma tradução / 66
David G. Molina

Tradução comentada do poema longo *Flauta Vertebral*, de Vladímir Maiakóvski / 86
Letícia Mei

Linguagem e Imagética: Aleksándr Potebniá, segundo Chklóvski / 119
Raquel Abuin Siphone

Dez poemas de Dziga Viértov / 131
Luis Felipe Gurgel Ribeiro Labaki

Os senhores Golovliov (excerto do Capítulo I) / 148
César Marins de Oliveira

Para a América com os dukhobors
Excertos selecionados de um relato de viagem / 173
Daniela Simone Terehoff Merino

***Passe livre*, de Marina Tsvetáieva / 188**
André Nogueira

A constelação literária de Ievguêni Zamiátin:
tradução e comentário do ensaio "Tchékhov" / 258
Gabriela Soares da Silva

Previsão de interferência fonética e erros reais em contatos linguísticos
entre o russo e o português / 273
Ekaterina Budnik
Suellen Medina Martins

Uma tradução de *O condutor* / 286
Eloah Pina

O toque impossível de duas mãos: Reflexões de Aleksandr Sokúrov
sobre a obra de Serguei Eisenstein / 311
Paulo de Mello Calderaro

Uma tradução metrificada em português do conto de fadas em versos "Czar Nikita
e suas 40 filhas" de Aleksandr S. Púchkin / 353
Helder da Rocha

APRESENTAÇÃO

Nas últimas décadas, houve enorme crescimento das traduções diretas do russo no Brasil. Entretanto, é falso pensar que antes só se traduzia indiretamente – do francês, inglês ou espanhol. A história da tradução direta começa muito antes, em iniciativas isoladas, como foi o caso da Biblioteca de Autores Russos, de Georges Selzoff (Iúri Zeltzóv), cujo *modus operandi*, segundo nos conta Boris Schnaiderman, consistia em ir "traduzindo os textos como podia, em voz alta, para dois escritores em início de carreira, Brito Broca e Orígenes Lessa, que os redigiam em nossa língua".[1]

O que distingue o momento atual é a predominância das traduções diretas; a ampliação do catálogo, incluindo autores contemporâneos, sem deixar de lado os clássicos e a literatura soviética; e o crescimento do número de tradutores vinculados aos cursos de graduação e pós-graduação em russo das universidades brasileiras. Esse quadro já se divisava na década de 1990, quando Aurora Bernardini publicou um apanhado do percurso dos Estudos de Russo na Universidade de São Paulo (USP). Além dos cursos de graduação em russo da USP e da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), há disciplinas de russo eletivas na Universidade de Campinas (UNICAMP), na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e na Universidade Federal Fluminense (UFF). De tempos em tempos, acontecem iniciativas de ensino de língua, cultura e literatura russa como atividade de extensão em outras instituições de ensino superior, como a Universidade Estadual do Ceará (UECE) e a Universidade de Brasília (UnB).

As contribuições de outros cursos e outras áreas para a eslavística brasileira também merecem destaque. A tendência de realização de pesquisas de caráter interdisciplinar apontada por Bernardini, com participação ativa "em grupos de estudo como *Literaturas modernas em língua estrangeira*, *Literatura e história*, *Cultura oriental e cultura ocidental: projeções*, *Multiculturalismo brasileiro: fisionomia e presenças orientais, Culturas orientais e modernidades*[2] (1994), permanece até hoje.

Na UFRGS, as disciplinas eletivas de Língua, Cultura e Literatura Russa têm estimulado alunos e alunas a refletirem sobre questões dos Estudos da Linguagem e dos Estudos de Literatura nos trabalhos finais das disciplinas, nos Trabalhos de Conclusão de Curso (TCC) e na Pós-Graduação. Alguns desses trabalhos têm sido apresentados no evento anual do Núcleo de Estudos de Tradução Olga Fedossejeva. Além disso, a oferta de cursos na Extensão, abertos

[1] SCHNAIDERMAN, B. *Tradução, ato desmedido*. São Paulo: Perspectiva, 2011, p. 45.
[2] BERNARDINI, A. Origens e atuais linhas de pesquisa. Humanidades. Língua e Literatura russa. São Paulo, *Estudos Avançados*, v. 8, n. 22, set./dez. 1994.

à comunidade em geral, permaneceu como marca do trabalho de Tanira Castro, pioneira no ensino da língua russa na UFRGS. O primeiro curso de extensão de língua russa foi aberto em 1985.

Em relação à publicação de traduções em periódicos, destacamos o primeiro volume (1999) dos *Cadernos de Tradução* da UFRGS dedicado à tradução de textos russos. Sob organização de Tanira Castro, ele reuniu traduções de 22 contos russos, tendo como objetivos "levar a todos os membros da comunidade de Letras uma pequena parte da contribuição dos alunos de graduação e de extensão" [...] e "mostrar a habilidade em traduzir, do russo para o português, de nossos alunos de graduação, extensão e bolsistas".[3]

Na via contrária ao fluxo russo-português, as traduções do português para o russo também têm ganhado importância, com o incremento do *Perevodovedenie*, como são chamados os Estudos da Tradução na Rússia. Afinal, a literatura em seu sentido contemporâneo, como escrita secular, só surgiu na Rússia no século 18, ou seja, centenas de anos após Dante, Shakespeare, Cervantes e Rabelais.[4] Foi em um período muito curto de tempo que a nação russa produziu um corpo de escrita reconhecido como equiparável àquele proveniente de tradições literárias muito mais antigas e ricas. Mas, já em 1857, Tchernichévski escrevia: "A literatura traduzida é de enorme importância para nós. Até Púchkin, ela era incomparavelmente mais importante que a [escrita] original russa. E, mesmo agora, não é totalmente certo que a escrita [russa] tenha se tornado mais importante que as traduções."[5] Como escreve Friedberg: "Apesar de algumas das maiores obras literárias mundiais terem sido escritas, a partir daí, em russo, as traduções mantiveram sua importância. À exceção do período xenofóbico do governo Stálin, ficção, poesia e drama da Europa ocidental traduzidos conservaram seu lugar de costume como parte integrante da cota de leitura de praticamente todo o russo que ama livros."

Este volume dos *Cadernos de Tradução* da UFRGS tem o objetivo de reunir trabalhos em que a tradução de textos da língua russa tenha papel primordial, seja como objetivo principal, seja como processo de aprendizado da língua ou como produto necessário às trocas literárias e culturais. As contribuições recebidas revelam a variedade de temas estudados e os diferentes perfis dos pesquisadores envolvidos com o multicultural mundo russo.

[3] CASTRO, T. (Org.). Contos russos. *Cadernos de Tradução*, Porto Alegre, n. 7, jul./set. 1999, p. 5.
[4] FRIEDBERG, M. *Literary Translation in Russia: A Cultural History*. Pennsylvania State University Press, 2008.
[5] TCHERNICHÉVSKI *apud* FRIEDBERG.

Em “Baudouin de Courtenay e o Fonema”, **Rodrigo Garcia Garay** inicialmente apresenta o linguista polonês Jan Baudoin de Courtenay, fundador da Fonologia moderna. Em seguida, podemos ler a sua tradução do artigo “O fonema”, acompanhada do texto de Courtenay, de 1899, em russo.

“Da migração à tradução”, de **Gabriel Iochpe Wainstein**, revela trajetórias de vida em uma viagem migratória da Europa à América do Sul e em uma aventura tradutória do russo ao português. Realizadas em momentos históricos diferentes, essas trajetórias expressam o potencial de integração e descoberta presente na iniciativa de traduzir.

Arthur Beltrão Telló e **Eduardo Cardoso de Moraes** fazem suas reflexões “Sobre a tradução dos contos ‘Новое платье’ [Nóvoie plátie] e ‘Плохая примета’ [Plokháia primiéta], de A. I. Kudriavítski”. Nesse artigo, discorrem a respeito da vida e a obra desse autor russo contemporâneo, explicam escolhas tradutórias, apontam questões relativas à gramática, léxico e estilo, além de destacarem o potencial da tradução literária como atividade para o aprendizado da língua russa.

Joaquim Ferreira Mendes Neto traduz Aleksandr Púchkin e Mikhail Liérmontov no artigo “Breve comentário de dois poemas em traduções literais”. A proposta tradutória foca em palavras-chave para a compreensão do texto e para a discussão dos motivos comuns aos poemas desses dois clássicos da literatura russa.

“Modelos mitológicos da literatura popular: uma questão acadêmica” é uma contribuição de **Rafael Bonavina** para os estudos brasileiros sobre literatura popular. Na introdução, o autor justifica a escolha do texto; em seguida nos apresenta a tradução “Dos modelos mitológicos da tradução oral”.

Em “Conversa com Anacreonte: uma original apropriação clássica”, **Rafael Frate** apresenta e traduz um poema de Mikhail Lomonóssov. Conhecer esse autor russo do século XVIII consiste em tarefa essencial para quem quer se aprofundar na história da literatura russa, estabelecendo ligações entre os clássicos do XIX e os movimentos sócio-culturais que possibilitaram o surgimento de nomes como Fiódor Dostoiévski e Liev Tolstói.

Em “Um luminoso conto de fadas: uma tradução”, **David Molina** verte ao português o primeiro conto publicado pelo escritor Andrei Biêli, em 1904. O conto é, em parte, autobiográfico e relata uma versão ficcional do turbulento amor de Biêli por Nina Petróvskaia (1884-1928), figura que roubara o coração do também simbolista Valeri Briúsov (1873-1924). Na sequência, a premiada com o Jabuti de tradução de 2019 **Letícia Mei** apresenta uma proposta poética em português brasileiro comentada e anotada do longo poema *Flauta Vertebral*, de Vladímir Maiakóvski, de 1915.

Raquel Siphone traduz o artigo *Potebniá*, de Viktor Chklóvski. Neste texto, publicado em 1916, o crítico fala brevemente acerca dos principais temas e desdobramentos da obra de Aleksandr Potebniá, teórico que foi um de seus mentores acadêmicos e sobre o qual o formalista fez duras críticas, mas também reconheceu seu valor histórico-científico.

Luis Labaki verte ao português dez poemas inéditos escritos pelo cineasta Dziga Viértov e localizados em pesquisas realizadas pelo autor na Coleção Dziga Viértov do Österreichisches Filmmuseum, em Viena, e no acervo do cineasta no Arquivo Estatal Russo de Literatura e Arte (RGALI), em Moscou. Os versos datam de períodos diversos, cobrindo períodos das décadas de 1920 e 1940.

César Marins de Oliveira nos apresenta a tradução de trechos do romance *Os senhores Golovliov* do satirista Mikhail Saltikov-Schedrin. Esse autor russo que tanto polemizou com Fiódor Dostoiévski, sobretudo nas contendas estampadas nas revistas "O tempo" e "O contemporâneo", foi um analista perspicaz da sociedade em que viveu. Para James Wood, entre os membros da família retratada no romance, encontra-se a maior criação de Saltikov-Schedrin – o hipócrita, ignorante e loquaz Porfíri Golovliov.

Quem conhece a biografia de Liev Tolstói deve ter ouvido falar nos *dukhobors*, pregadores do pacifismo, do vegetarianismo, do fim da propriedade e do serviço militar. No artigo de **Daniela Simone Terehoff Merino**, além de compreendermos melhor as relações entre eles e o autor de *Guerra e paz*, podemos ler trechos do relato de viagem do pedagogo e diretor teatral Leopold Sulerjítski, que acompanhou a saga dos *dukhobors* em sua luta pela sobrevivência fora do território russo.

Mais conhecida por seus versos, Marina Tsvetáieva é representada aqui em prosa na tradução de *Passe livre* por **André Nogueira**. O texto, baseado em seus diários de setembro de 1918, narra sua viagem à província de Tambóv em busca de conseguir alimento trocando bens com os camponeses locais, a convivência com fiscais e soldados do destacamento alimentar, os abusos sofridos pelos camponeses etc.

Gabriela Soares traduz e comenta o ensaio *Tchékhov*, do precursor da distopia literária Ievguêni Zamiátin. Escrito em 1924, o texto desempenha um importante papel ao tentar explicar uma tentativa de reabilitar o autor frente à rejeição por parte da nova geração que ansiava pela incipiente literatura soviética. Zamiátin tenta compreender Tchékhov numa perspectiva diferente da de seus contemporâneos, ressaltando a construção literária, as experiências do autor envolvendo os infortúnios das camadas mais pobres e o consequente desenvolvimento de uma espécie de *humanismo tchekhoviano*.

Questões referentes à pronúncia da língua russa por brasileiros motivaram a pesquisa que resultou no artigo "Previsão de interferência fonética e erros reais em contatos linguísticos entre o russo e o português". As autoras **Ekaterina Budnik** e **Suellen Medina Martins** traduziram o texto do russo para o português especialmente para esta edição.

Um salto se dá desde os anos iniciais de URSS até a obra do contemporâneo Dmitri Býkov, objeto de estudo de **Eloah Pina**. A tradutora verte *O condutor*, originalmente publicado em 2007, com base no cronótopo da estrada, especificamente da via férrea – símbolo largamente empregado na literatura russa desde o século XIX. Neste conto, Býkov ironiza o passado russo-soviético com o refinado humor que lhe é inerente e traz um toque de realismo mágico, como apontam alguns críticos.

Paulo Calderaro propõe a tradução comentada de *Mãos: Reflexões sobre a evolução profissional*, texto de 2011 de autoria do cineasta Aleksandr Sokúrov a respeito da obra de um dos pioneiros do cinema soviético, Serguei Eisenstein, e que reflete ainda sobre a natureza da arte, do cinema e da história.

A *skazka* – conto maravilhoso, como foi traduzido na obra de Vladímir Propp em português brasileiro, ou conto de fadas, como traduz **Helder da Rocha** em seu artigo – é um gênero revisitado por vários autores russos clássicos. A proposta de Rocha consiste em mostrar a primeira experiência de Alesandr Púchkin nesse campo: "Czar Nikita e suas 40 filhas", escrito em 1822, em versos.

Pelas permissões de publicação, agradecemos a Dmitri Býkov; Aleksandr Klimin, da agência Elkost; Aleksandr Sokúrov e sua assistente Rita Afonina; Anatoli Kudriavitski; e Anton Kuchaev.

Boa leitura!

Denise Sales

Marina Darmaros

Baudouin de Courtenay e *O Fonema*

Baudouin de Courtenay and *The Phoneme*

Rodrigo Garcia Garay[1]

Resumo: O presente artigo tem por tema a vida e obra do linguista polonês Jan Baudouin de Courtenay, fundador da disciplina da Fonologia moderna e o primeiro acadêmico a definir o conceito do fonema em um artigo completo publicado. Na Introdução, faço um breve relato da minha pesquisa de Mestrado na UFRGS, na qual investiguei a questão do fonema, seguido de dois extratos da minha dissertação: a biografia de Courtenay, e minha tradução do artigo *O Fonema* (1899), do russo ao português.

Palavras-chave: Jan Baudouin de Courtenay; Fonologia; Fonema; Tradução.

Abstract: The theme of the present paper is the life and work of Polish linguist Jan Baudouin de Courtenay, who created the modern discipline of Phonology; he was also the first scholar to have fully defined the concept of a phoneme in a published paper. In the Introduction, I will briefly describe my Master's degree research at UFRGS, which investigated the phoneme; I will then present two extracts from my dissertation: a brief biography of Courtenay followed by my translation of the article *The Phoneme* (1899), from Russian into Portuguese.

Keywords: Jan Baudouin de Courtenay; Phonology; Phoneme; Translation.

1. Introdução

Em minha dissertação de Mestrado, *O Fonema – Linguística e História* (2016), debrucei-me sobre o conceito da *unidade sonora* da língua – o fonema – esmiuçando a sua história, seus diferentes nomes, as diferentes nuances de significado que lhe couberam no curso do tempo, os diferentes lugares onde foi estudado, as diferentes línguas em que foi descrito, assim como as diferentes teorias que lhe subjazem. Partindo do estudo dos *Vedas* (os cânticos sacros de louvor entre os hindus, compostos em sânscrito) na Antiga Índia, investiguei como esses hinos foram decompostos em unidades mínimas de som pelos *pandits* (os sábios hindus), no intuito de facilitar sua memorização. Por meio desta decomposição em sílabas, tais como o ॐ sagrado, os Vedas foram transmitidos oralmente de geração a geração por vários séculos. Entre os gregos antigos, a invenção do alfabeto (partindo do antigo alfabeto fenício) revolucionou a escrita, pois até então os demais sistemas gráficos não dispunham de símbolos para as vogais.

[1] Rodrigo Garcia Garay é graduado em Letras – Tradução (Inglês-Português) pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, mestre em Estudos Linguísticos e graduando em História pela mesma instituição.

Desta divisão da cadeia da fala em unidades mínimas de som, representadas graficamente em letras e sílabas, surgiu a *anagnose* (a leitura e interpretação gramatical dos textos) e com ela a Gramática grega, disciplina analítica que estava sob a égide da Filosofia. No século XIX, o suíço Ferdinand de Saussure (1857-1913) e o polonês Baudouin de Courtenay (1845-1929), filólogos-linguistas que haviam estudado tanto o sânscrito quanto o grego antigo, assentaram os alicerces teóricos da Linguística moderna, da Fonologia e do Estruturalismo. Um dos inúmeros conceitos trabalhados por esses dois filólogos-linguistas foi justamente o fonema como a unidade mínima de som de uma língua (em contraste com a letra). É mister esclarecer que nenhum dos dois inventou o fonema - trata-se de uma palavra grega (φώνημα), inicialmente apropriada por um desconhecido foneticista amador, chamado Dufriche Desgenettes (1804- 1878), para designar os diferentes sons das línguas em geral.[2] Em 1878, a palavra fonema foi empregada por Saussure em seu célebre *Mémoire Sur Le Système Primitif Des Voyelles Dans Les Langues Indo-Européennes* - ele, no entanto, não definiu o que seria esse fonema em sua obra. Em seguida, o fonema é retomado pelo aluno de Courtenay e membro da Escola de Kazan, o também polonês Mikołaj Kruszewski (1851-1887), e aparece a sua primeira definição, em uma nota de rodapé do artigo *Sobre as Alternâncias Sonoras* (1881)[3]. Não obstante, coube a Courtenay – um linguista brilhante, cuja obra revolucionária ainda permanece obscura no Ocidente – a publicação do primeiro artigo científico completo acerca deste conceito, escrito em língua polonesa (e posteriormente traduzido ao russo), no ano de 1889.

Nas páginas seguintes, reproduzimos dois extratos da minha dissertação: uma biografia de Baudouin de Courtenay, seguida da tradução do artigo *O Fonema*, do russo ao português. Estes trabalhos de redação e tradução não foram fruto unicamente de minha mente e pena; como todo e qualquer trabalho, eles foram o fruto de uma longa colaboração que envolveu diversas pessoas, a quem é imprescindível mencionar e agradecer aqui: as professoras Tanira Castro, Denise Regina de Sales e Svitlana Voloshyna, as quais me auxiliaram na correção e revisão do artigo, bem como com minhas dúvidas acerca da tradução correta dos termos do russo; minha orientadora, a professora Luiza Milano, a qual partejou a dissertação; e os professores Craig Brandist (Sheffield University) e Ana Zandwais, os quais me introduziram ao mundo de Courtenay. A todos e todas que possibilitaram a publicação deste trabalho, meu большое спасибо.

[2] Cf. JOSEPH, 1999.
[3] MUGDAN, 1985.



Jan Baudouin de Courtenay (fonte: Научная Россия).

2. Uma Breve Biografia de Baudouin de Courtenay

Jan Ignacy Niecisław Baudouin de Courtenay (ou Иван Александрович Бодуэн де Куртенэ, como era conhecido na Rússia) nasceu no dia primeiro de março de 1845 (dia 13, de acordo com o antigo calendário russo), na cidade de Radzymin, próxima à Varsóvia, na Polônia. Segundo a antologia do linguista polonês editada pelo professor da Universidade de Yale, Edward Stankiewicz (1920-2013), após completar seus estudos elementares, Courtenay ingressou na faculdade de Filologia da Universidade Polonesa de Varsóvia, e em 1866 completou seu Mestrado nessa mesma universidade. Courtenay deu prosseguimento aos estudos em Filologia Indo-Européia e Eslava, primeiramente em Praga (sob a orientação de August Schleicher), depois em Berlim, Jena e Leipzig, onde ele recebeu seu Doutorado em 1870, e mais tarde em São Petersburgo.[4]

Assumiu a posição de professor assistente de Gramática Comparativa do sânscrito e línguas indo-européias na Universidade de São Petersburgo em 1871. Dois anos mais tarde, foi enviado pela Academia Russa à Áustria e à Itália para o estudo de dialetos eslovenos, viagem cujo resultado foi o '*Ensaio Fonético dos Dialetos de Rezija*', pelo qual lhe foi conferido outro Doutorado, desta vez em São Petersburgo.[5]

Em 1875, Courtenay foi transferido para Kazan, inicialmente como professor assistente, e mais tarde, como professor titular da cátedra de Linguística Comparativa de línguas Indo-Européias e sânscrito. Ele viveria em Kazan por nove anos; lá dirigiu um grupo de estudantes de Linguística que passou para a história como a Escola de Kazan. Entre estes jovens linguistas se encontrava o seu mais brilhante aluno, o também polonês Mikołaj Kruszewski, professor de Gramática Comparada e sânscrito (além do turcologista Wilhelm Radloff e do foneticista Vasilij Bogorodickii). Juntos, desenvolveram e aperfeiçoaram um programa que visava à aplicação rígida de um método verdadeiramente científico no estudo da Linguística, e em particular no campo de interesse principal de Courtenay e Kruszewski, a Fonologia e a Fonética. A colaboração com seu aluno polonês foi curta, entretanto: Kruszewski faleceu em 1887, apenas cinco anos após o início de seu trabalho com Courtenay. Os trabalhos do jovem polonês, primordialmente acerca das alternâncias sonoras em línguas modernas, foram rapidamente relegados ao esquecimento quase total, e seriam "*ressuscitados*" por linguistas como o inglês John Rupert Firth (1890 - 1960), que escreveu um curto artigo intitulado '*The Word Phoneme*' (publicado em 1934), no qual refaz o traçado histórico deste conceito, ligando-o aos nomes de Kruszewski e Courtenay.

[4] STAKIEWICZ, 1972, p. 8.
[5] STANKIEWICZ, 1972, p. 9.

Courtenay, não obstante, teve uma longa e profícua vida acadêmica. Seus trabalhos foram publicados em inúmeros periódicos e mereceram dois tomos de uma edição soviética de 1963, chamados *Trabalhos Escolhidos em Linguística Geral*. A pouca atenção recebida por Courtenay e seu trabalhos no Ocidente é explicada pelo fato de a maioria destas publicações terem sido escritas em polonês e russo, línguas pouco acessíveis.[6] Por outro lado, a atenção dedicada ao seu trabalho pelos linguistas soviéticos é facilmente explicada: Courtenay foi o mentor de Lev Ščherba (1880-1944), Lev Iakubinski (1892-1945) e Evgueny Polivanov (1891-1938), todos linguistas proeminentes no cenário soviético nos primeiros anos após a Revolução de Outubro de 1917. Ščherba, em particular, foi um foneticista de destaque na União Soviética; Lev Iakubinski foi um dos primeiros ideólogos da Sociolinguística soviética em geral e do *dialogismo* e da *heteroglossia* em particular, duas teorias que hoje são comumente associadas no Ocidente com o nome do teórico da Literatura Mikhail Bakhtin (1895-1975), o qual considerava Courtenay "um grande sábio, a despeito de ser um mau palestrante".[7]

Courtenay faleceu aos 85 anos, em 1929, na cidade de Varsóvia. Ele era fluente em polonês, russo, esloveno, tcheco, francês, alemão, italiano e lituano, além de profundo conhecedor de línguas clássicas e antigas, como o latim, o grego, o sânscrito, o eslavo e o polonês antigos. Baudouin foi igualmente um entusiasta dos estudos de línguas artificiais como o Esperanto.[8]

Baudouin de Courtenay foi um teórico da língua inserido nos quadros da Psicologia dos Povos (*Völkerpsychologie*[9]);[10] isto significa que sua análise da língua é predominantemente mentalista (e sociológica), e por conseguinte, sua abordagem do conceito do fonema parece diferir sobremaneira da abordagem saussuriana, em que o fonema de Courtenay é uma *representação psíquica* (представление) das funções fisiológicas e acústicas. O fonema desempenha um papel central na arquitetura do projeto da Linguística de Coutenay; no artigo que segue (o qual foi traduzido a partir do russo), o filósofo polonês define escopo e as características do fonema como a *unidade científica* de sua Fonologia.

[6] STANKIEWICZ, 1972, p. 6.
[7] BRANDIST, 2004, p. 73; ALPATOV, 2005, p. 42.
[8] STANKIEWICZ, 1972, p. 11.
[9] "Segundo a Völkerpsychologie a linguagem é "uma atividade psico-social" ou um "continuum linguístico desdobrando-se no tempo e no espaço através da atividade linguística da totalidade dos indivíduos que compõem a sociedade". (N. do A.) AMIROVA; OL'KHOVIKOV; ROZHDESTVENSKII, 1975, p. 373 *apud* BRANDIST, 2012, p. 56-57.
[10] BRANDIST, 2012, p. 64.

O FONEMA[11]

Baudouin de Courtenay, 1899.

Fonema (do grego φωνή, φώνημα, "*voz*") é um termo da Ciência da Língua[12]: é uma unidade fonética, psiquicamente viva. Enquanto nos ocupamos com a fala transitória e a audição, nos é suficiente o termo "*som*" (звук), significando a unidade de pronúncia ou fonação mais simples, a qual produz um efeito acústico-fonético único. Mas se nos colocarmos no solo da língua real – a qual existe, em seu caráter ininterrupto e unicamente psíquico, apenas como um *mundo de representações mentais* (мир представлений) – não nos será mais suficiente a noção de som, e buscaremos outro termo, que signifique com maior ênfase o equivalente psíquico do som. O fonema constitui precisamente tal termo.

Ao pronunciarmos, por exemplo, a palavra polonesa "*noga*", pronunciamos quatro sons, formando duas sílabas. Uma vez terminada a pronúncia, permanece no espírito o traço acústico-fonético; esta [pronúncia] pode ser reproduzida novamente através do estímulo e da colocação em movimento das respectivas associações das *representações mentais* (представления) extralinguísticas com as representações linguísticas.[13] As representações fonéticas mentais constituem exatamente estas representações linguísticas, cujas manifestações, realizadas fisiologicamente e acusticamente, ainda que transitórias, constituem precisamente tais sons e suas combinações. A representação mental do som ***n***, pronunciado por meio da oclusão com a parte frontal da língua, da abertura da cavidade nasal, da vibração acústica das cordas vocais, sem a aproximação da porção medial da língua ao palato, etc., essa representação é o fonema ***n***.

"*Sons*", como fenômenos fisiológicos-acústicos transitórios não servem nem para as comparações psíquico-fonéticas, nem para as comparações históricas. Desta maneira, por exemplo, a representação do diminutivo está relacionada não com os sons ***ż, n, ó***, tais como pronunciados na palavra "***nóżk****a*", mas sim com as representações psiquicamente vivas destes sons, isto é, com seus respectivos fonemas. Na palavra "*nog*", está o mesmo fonema ***g*** (que se encontra nas palavras *no**g**a, nog**a**, no**g**ami*); a diferença entre esses fonemas, pronunciada por

[11] Texto extraído da obra *Избранные труды по общему языкознанию – 1-ячасть* (*Trabalhos Escolhidos em Linguística Geral – Primeiro Tomo*) de Baudouin de Courtenay (1963, p. 351).

[12] O termo utilizado aqui e em outros textos por Courtenay é "*jazykovédenie*" (языковедение), com o sentido do que atualmente chamamos de "*Linguística*". De *jazyk* (язык), "*língua*" e *védenie* (ведение), "*conhecimento, competência*". Este segundo termo partilha da mesma etimologia do sânscrito *veda* (वेद), do grego οἶδα e do Latim vīdī. (N. do T.).

[13] Представление (*predstavl'enie*) pode significar, além do conceito filosófico de *representação mental*, a ideia de *imaginação* ou *pensamento*. Neste contexto, pode ser sinônimo do substantivo inglês *insight*. (N. do T.)

meio dos sons, não é uma diferença psíquica, mas sim fisiológica. Ela depende das condições da pronúncia: dois sons – ***g*** e o menos enfático ***k*** – correspondem aqui a um único fonema ***g***.

Por conseguinte, em termos linguísticos, o fonema é *uma imagem mental antropofonética*[14] (антропофонетический образ) única e indivisível, a qual surge de um conjunto completo de impressões idênticas e únicas, associadas às representações acústicas e às representações fonéticas mentais. Podemos dizer de outro modo: o fonema é uma representação fonética mental única, originada no espírito por meio da fusão psíquica das impressões formadas pela pronúncia de um mesmo som. A soma de representações antropofonéticas distintas está relacionada com a representação mental de um único fonema; tais representações são constituídas tanto como representações das funções fisiológicas (que foram realizadas ou que têm potencial de realização) quanto como representações dos resultados (ouvidos ou com potencial de serem ouvidos) destas funções fisiológicas. Em suma, os fonemas são representações mentais, não transitórias dos sons de uma língua, integradas em uma unidade.

[14] O projeto da Fonologia de Courtenay se compõe de três ciências: a Antropofônica (ou *fisiologia da fala humana)*, a Fonética sincrônica ou *Psicofonética* (Психофонетика) e a *Fonética diacrônica ou Histórica* (ИсторическаяФонетика). (N. do T.)

ФОНЕМА

Ф о н е м а (греч. φωνή, φώνημα, «голос»), языковедческий термин: психически живая фонетическая единица. Пока мы имеем дело с преходящим говорением и слушанием, нам достаточно термина з в у к, обозначающего простейшую фонационную, или произносительную, единицу, вызывающую единое акустическо-фонетическое впечатление. Но если мы встанем на почву действительного языка, существующего в своей непрерывности только психически, только как мир представлений, нам уже не будет достаточно понятия з в у к а, и мы будем искать другого термина, могущего обозначать психический эквивалент звука. Именно таким термином и является термин ф о н е м а. Произнося, напр., польское слово noga, мы произносим четыре звука, образующие два слога. Но произношение это оканчивается, оставляя в душе акустическо-фонетический след; оно может быть вновь воспроизведено при возбуждении и приведении в движение соответствующих ассоциаций внеязыковых представлений с представлениями языковыми. Такими языковыми представлениями являются и фонетические представления, проявлениями которых, физиологически и акустически завершенными, но преходящими, являются именно эти звуки и их сочетания. Представление звука *n*, произносимого с помощью переднеязыкового смыка, открывания полостей носа, акустического колебания голосовых связок, без приближения средней части языка к нёбу и т. д., — представление это и есть фонема *n*. «Звуки», как преходящие физиологическо-акустические явления, не годятся ни для психо-фонетических, ни для исторических сопоставлений. Так, напр, представление уменьшительности связывается не со звуками *ż*, *n*, *ó* произносящегося слова nóżka, но с живущими психически представлениями этих звуков, т. е. с соответствующими фонемами. В слове nóg — та же самая фонема *g*, что и в словах noga, nogą, nogami, и разница между ними — это разница произносящихся звуков, разница не психическая, а физиологическая, зависящая от условий произношения: одной фонеме *g* соответствуют здесь два звука, *g* и ослабленный *k*. Следовательно, фонема — это единый, нéделимый в языковом отношении антропофонический образ, возникший из целого ряда одинаковых и единых впечатлений, ассоциированных с акустиче-

Reprodução da primeira página do artigo em língua russa.

Referências

BRANDIST, C., SHEPERD, D., TIHANOV, G. *The Bakhtin Circle – In the Master's Absence.* Manchester: Manchester University Press, 2004.

_____. Emergência da Sociolinguística Soviética das cinzas da Psicologia do Povo.In: ZANDWAIS, A. (org). *História das Ideias – Diálogos entre Linguagem, Cultura e História*. Passo Fundo: UPF, 2012, p. 54-91.

FIRTH, J.R. *Papers in Linguistics – 1934-1951.* London: Oxford University Press.

JOSEPH, J. E. Dufriche-Desgenettes and the Birth of the Phoneme. In: *The Emergenceof the Modern Language Sciences* (Volume 1: *Studies on the Transition from Historical-Comparative to Structural Linguistics*). Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1999.

MUGDAN J. *The Origin of the Phoneme: Farewell to a Myth.* In: *Lingua Posnaniensis (Poznań*), 1985.

STANKIEWICZ, E. *A Baudouin de Courtenay Anthology* (translated and edited with an Introduction by Edward Stankiewicz). Indiana University Press, 1972.

АЛПАТОВ, В. Волошинов, Бахтин и лингвистика. USA: Pubmix.com, 2005. (ALPATOV, V. *Voloshinov, Bakhtin e Linguística.* – livro original em russo).

КУРТЕНЭ, Б. Избранные труды по общему языкознанию (Часть I и II). Moscou: Academia de Ciências da USSR, 1963. (COURTENAY, B. *Trabalhos Escolhidos em Linguística Geral* (*partes I e II*)– livro original em russo, em dois tomos).

Da migração à tradução
From migration to translation

Gabriel Iochpe Wainstein[1]

Resumo: Este artigo visa a apresentar a migração da minha bisavô Sônia, da Europa para a América do Sul, os cadernos que levou consigo e minha tradução deles. Primeiro, narra-se a jornada da Polônia para o Brasil. Depois, revela-se o valor sentimental dos cadernos para a bisa e para a família. E, por fim, une-se o caminho dela, o migratório, com o meu, o tradutório, por meio de comentários sobre a tradução de um conto dela que traduzi para o TCC.

Palavras-chave: Tradução; Língua Russa; Sônia Wassertein; Ezra Pound; Haroldo de Campos.

Abstract: This article aims to present my great-grandmother Sônia's migration from Europe to South America, the notebooks she took with herself and my translation of them. First, the journey from Poland to Brazil is narrated. Then, the sentimental value of the notebooks for the great-grandmother and for the family is revealed. And, finally, her path, the migratory, is united with mine, the translator, through comments on the translation of a short story that I translated for the undergraduate final project.

Keywords: Translation; Russian language; Sônia Wassertein; Ezra Pound; Haroldo de Campos.

1. Introdução

Na iminência da Segunda Guerra Mundial, duas jovens judias tiveram que tomar uma decisão: abandonar a família. Já tinham assistido à partida do irmão mais velho, o Bernard, para a Inglaterra, única forma de escapar do alistamento militar obrigatório da Polônia. A ida dele serviu de deixa para elas. Com a fome se tornando uma constante e o antissemitismo, uma realidade, avisaram ao resto da família que de Pinsk[2] seiam.

A primeira das irmãs encaixotou todos os pertences que tinha. Queria levar tudo consigo e não deixar nada para trás. Já a segunda foi mais prática: levaria somente o essencial, pois dali para frente era vida nova. De malas feitas e adeuses dados, deixaram Pinsk. A primeira parada foi Antupérpia; de onde zarparam para e segunda e última parada: o Rio de Janeiro.

A irmã que tinha levado quase nada, a Fanny, encantou-se com a capital brasileira, que, de acordo com um dos passageiros do navio, tinha passado por um grande processo de

[1] Graduado em Letras – Tradutor (português/inglês) pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

harmonização para se desvencilhar do passado escravocrata. Identificou-se, assim, com a cidade e resolveu assentar as raízes por lá.

Já a outra irmã, que tudo tinha levado, não se acostumou aos novos ares, ao turbilhão da cidade grande. Por isso, teve que tomar outra decisão: abandonar a irmã e começar uma nova vida.

A terceira e última parada dela, da Sônia, foi uma cidade pacata que lhe lembrava da sua: Porto Alegre. Lá, finalmente pôde desencaixotar seus pertences. Entre eles, havia dois que tinha guardado com cuidado especial: seus cadernos. Cadernos onde escrevia a cada dia, lá na Europa, suas criações, as quais, desde a primeira partida, não recebiam novos rabiscos. Pôs-se, então, a escrevê-los. Um rabisco aqui e outro ali, e apareceu o marido, o Mendel; umas garatujas acolá, e vieram as filhas: Rebeca, Ida e Marisa; mal apontou o lápis, e as filhas já tinham casado e – duas delas – tido filhos; quando percebeu, os filhos das suas filhas já tinham os próprios filhos. E com mais de 500 páginas entremeadas de filhas, netos e bisnetos, a Sônia resolveu aposentar os cadernos, guardando-os, novamente, em uma caixa.

Anos mais tarde, a filha Rebeca encontrou, enquanto limpava o gabinete de casa, umas caixas esquecidas e abandonadas. Curiosa, abriu cada uma delas e se deparou com os cadernos que sua mãe nunca largava. Tão logo atinou o que tinha achado, começou a folheá-los com entusiasmo nostálgico; pouco depois, lembrou por que não o fazia: os cadernos estavam em russo, a língua materna da Sônia. Com um gosto agridoce na boca, avisou uma das netas, a Júlia, sobre o recente achado e o desejo de preservá-lo.

A bisneta da Sônia, no entanto, quis ir além: queria acessar as criações da bisa. Afinal de contas, não bastava conservar o que quer que estivesse ali, era necessário ler o que havia ali. Seria um diário? Um livro de receitas? Talvez um romance? Ou seria uma antologia de contos e poemas? Seja lá o que fosse, queria lê-lo. Eis que, no fundo da memória, acendeu-se uma fagulha: o primo Gabriel, eu, estava estudando russo e podia, portanto, traduzir os cadernos.

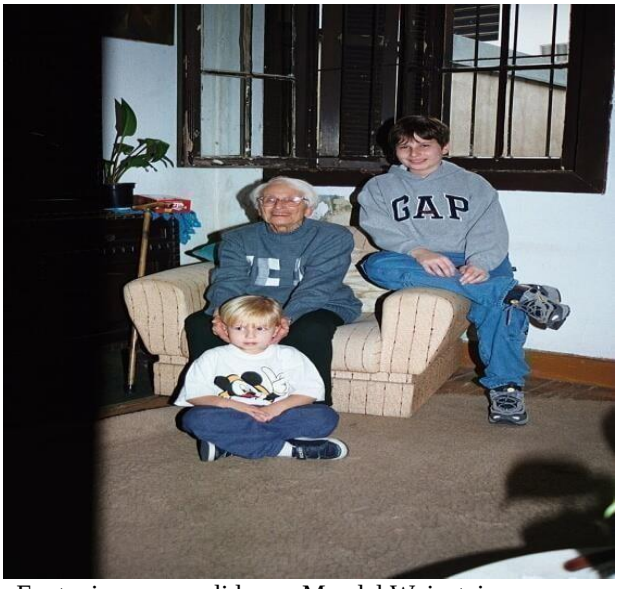
Àquela época, com apenas um ano de língua russa, não me animei a embarcar na empreitada. Achava que o parco conhecimento da língua e a inexperiência do fazer tradutório me desqualificavam. Só três anos depois, com quase quatro anos de graduação, dois e meio de russo e, claro, um TCC por fazer, tive que tomar uma decisão: encará-la. Foi assim que se deu a tradução dos cadernos da Sônia, que não teria acontecido sem a minha orientadora, a Denise, que me guiou pelos caminhos tortuosos do russo quando neles me perdia; sem Ezra Pound e Haroldo de Campos, dois poetas que traduziram de línguas com as quais tinha pouco

[2] Pinsk é uma cidade que hoje pertence à Bielorrússia, mas já pertenceu à Rússia e à Polônia. Em 1921, após a Guerra Polonesa-Soviética, a Rússia a entregou à Polônia.

contato – o primeiro do chinês[3]; o segundo do russo[4] – e que me serviram de inspiração; e sem a própria bisa Sônia. Se ela não tivesse escrito e guardado essas criações, jamais teriam chegado até a mim, tampouco teriam unido o caminho dela, o migratório, ao meu, o tradutório.

Abaixo, trago uma foto sua comigo e com o meu irmão, o Fábio, os quatro primeiros comentários do meu processo de tradução de um conto dela (precedidos de quadros com a transcrição em russo, a transliteração e a tradução em português) e o conto em português e em russo, tudo retirado do meu TCC.

Figura 1– Eu sentado no chão, a Sônia, na poltrona, e meu irmão, no braço



Fonte: imagem cedida por Mendel Wainstein.

2. Comentários sobre o processo de tradução

Quadro 1 – Transcrição, transliteração e tradução do primeiro trecho do conto

Transcrição em russo	Transliteração	Tradução em português
Представьте мой ужас, когда я утром рано встаю и направляюсь к кровати дочери она была пустой.	Predstáv'te mói újas, kogdá iá útrom ráno vstaiú i napravliáius' k krováti dócheri oná bylá pustói.	Imaginem o meu horror quando me levanto cedo de manhã, me dirijo à cama da minha filha e, sobre ela, nada.

[3] Cf. MILTON, 1998.
[4] Cf. CAMPOS, 2013.

Mal iniciei a caminhada tradutória, esbarrei na primeira pedra: “Predstáv'te”. Analisando-a, deduzi, pela terminação em “te”, que era um verbo na segunda pessoa do plural do imperativo que podia se referir a uma ou mais pessoas. Isso se dá pela peculiaridade do pronome pessoal da segunda pessoa do plural, “vy”, que – dependendo da situação – biparte-se em singular e plural: caso, por exemplo, estivesse falando com um estranho e quisesse me dirigir a ele, usaria o pronome “vy” maiúsculo no lugar do pronome da segunda pessoa do singular, “ty”, devido à formalidade; agora, se estivesse falando com mais de uma pessoa – sejam elas estranhas ou não – e quisesse me dirigir a elas, usaria o “vy” minúsculo. Em ambos os casos, conjugaria os verbos da mesma forma. Contudo, mesmo a par dessa peculiaridade, o porquê de a pedra estar ali continuava uma incógnita. Por isso, vindo ao meu socorro, despontou o utilíssimo dicionário eletrônico *Wiktionary*, do qual, como se verá ao longo da minha caminhada, vali-me ante várias dúvidas semânticas. Entre os possíveis significados de “Predstáv'te”, como “apresentar”, “mostrar”, “introduzir” e “imaginar”, era o quarto que se encaixava com os elementos “mói újas” (traduzidos como “o meu horror”), pois a personagem-narradora, prestes a contar algo ao leitor, recorre a uma fórmula que o põe no lugar dela para que sinta o que sofreu. Assim, da então pedra, veio o verbo “imaginar”, mas ainda faltava decidir se o empregaria no singular ou no plural, ao que respondi com o seguinte: quando a minha família narra histórias, não há somente um interlocutor, senão vários. Portanto, ei-lo: “imaginem”.

Seguindo a caminhada, acerquei-me do primeiro ponto em que contemplei criar um caminho diferente do original com o intuito de acrescentá-lo ao já existente. O ponto a que me refiro é quando a personagem-narradora, ao se aproximar de onde a filha dorme, percebe que a sua cama está vazia e a sua filha, perdida. No original, é somente isso que transparece. A cama, por estar vazia, indica que alguém está ausente; quem geralmente dorme nessa cama é a filha, logo, esse alguém que está ausente é nada mais, nada menos que a filha da personagem-narradora. Agora, na tradução, não é somente isso que transparece. Não. Quando a personagem-narradora vai ao encontro da cama da filha, ela encontra nada – nada sobre a cama, nada sobre a filha. Não há nada. Mas nada de quê? Não há ninguém sobre a cama? Não se sabe nem se fala sobre a filha? Não sei. Ninguém sabe. E ninguém pode saber. A partir do momento em que acrescentei a preposição “sobre” mais o pronome pessoal “ela” mais o pronome indefinido “nada”, imbuí no texto o indeterminado, o indefinido, aquilo que está presente, mas ao mesmo tempo não. Foi esse indefinido que me guiou a uma miríade de caminhos de onde havia somente um. Portanto, foi naquele ponto que vi a oportunidade

de distorcer, expandir e remodelar o caminho que aparentava reto e sem deslizes em um pelo qual não só o leitor como também o conto caíssem na infinitude do indeterminado.

Quadro 2 – Transcrição, transliteração e tradução do segundo trecho do conto

Transcrição do russo	Transliteração	Tradução em português
Скоро деревня была обыскана, но моя дочь исчезла.	Skóro derévnia bylá obýskana, no moiá doch' istchézla.	De pronto a aldeia foi vasculhada, mas a minha filha se foi.

Brilhando, porém não ofuscando o meu caminho, jazia a próxima pedra: “obýskana”. Acorri, diante da minha ignorância semântica, ao *Wiktionary*, que me propôs a entrada do verbo “obýskat’”. Afobado, obedeci à indicação sem examiná-la e recebi as seguintes definições: “procurar”, “inspecionar” e “investigar”. Satisfeito, tratei de achar uma forma de integrá-la aos elementos “Skóro derévnia bylá” (traduzidos como “de pronto a aldeia foi”). Mesmo incerto sobre a terminação em “na”, me contive e transformei o verbo na expressão “em busca dela”, que, para todos os efeitos, se adequava tanto às definições propostas quanto aos elementos precedentes. Assim, repondo a pedra onde estava, notei que ela – agora esmaecida pós-transformação – brilhava menos, mas ainda brilhava. Intrigado, tentei compreender por que continuava a brilhar até que percebi que sozinho não conseguiria. Foi aí que chamei minha orientadora, a Denise. Apontando-lhe a fonte de luz, detalhei os passos que tomei até chegar à solução. Enquanto me escutava, balançava a cabeça, pensativa. Com o relato feito, ela foi certeira: “‘Obýskana’, Gabriel, é a forma curta do particípio adjetival passivo passado... Uma possível solução seria ‘vasculhada’.” Impressionado com a naturalidade da resposta e de acordo com a solução, fui atrás do dito particípio encurtado. Dessa vez, quem me socorreu não foi o *Wiktionary*, mas sim o guia de referência *Fale Tudo em Russo!*, de Ekaterina Vólkova Américo e Gláucia Roberta Rocha Fernandes. Nele, consta a seguinte explicação: “O particípio adjetival passivo modifica substantivos. Eles são formados de verbos [...] que, por sua vez, **descrevem a ação sofrida pelo substantivo**. Eles podem estar no tempo presente ou **passado**. (AMÉRICO; FERNANDES, 2013, p. 255, grifo meu). Abaixo dessa explicação, demonstra-se a formação de tais particípios por meio das terminações “n”, “nn”, “iónn” ou “t”, acrescidas das terminações de adjetivo (“ýi”, masculina, “áia”, feminina, “óie”, neutra, e “ýie”, plural). E, por fim, afirma-se que esses particípios podem estar na forma curta, o que acarreta a remoção ou diminuição da terminação de adjetivo: enquanto a masculina desaparece, as outras três perdem a última letra.

Portanto, à medida que tais detalhes se elucidavam, o brilho da pedra, que outrora cintilava, foi diminuindo e diminuindo até que, enfim, apagou.

Com a certeza de que este trecho estava concluído, arrumei meus apetrechos para seguir adiante. Porém, ao checar minha bússola, reparei que indicava um caminho diferente do mapa. Passara, para a minha surpresa, por outro ponto que podia reestruturar. Então, mudando a rota, fui para lá. O ponto em questão é quando a personagem-narradora, apesar dos esforços para localizar sua filha, confirma o desaparecimento dela. Aqui, é o verbo "istchézla" que não deixa dúvidas interpretativas. Segundo o companheiro *Wiktionary*, o verbo "istchézla" significa "desaparecer", e foi exatamente isso o que aconteceu: a filha desapareceu. No entanto, orientado pela bússola, e perante terreno propício a mudanças, resolvi deixar a dúvida entrar. Assim, desbravando onde havia mata, ergui um novo caminho. A confirmação de antes passou à imprecisão: a filha, sim, poderia ter desaparecido da aldeia, mas também poderia, na pior das hipóteses, ter ido para sempre dali. Desde a simples fuga, atravessando o possível epitáfio, até o afastamento familiar, o novo caminho obedecia aos meus pontos cardeais: a indeterminação e as tendências literárias. O primeiro porque estendia e, ao mesmo tempo, obnubilava o campo interpretativo, e o segundo porque subvertia os acontecimentos subsequentes. Portanto, plantada a dúvida, engrandeceu-se o caminho.

3. Tradução de Gabriel Iochpe Wainstein do conto de Sônia Wasserstein

Imaginem o meu horror quando me levanto cedo de manhã, me dirijo à cama da minha filha e, sobre ela, nada.

De pronto a aldeia foi vasculhada, mas a minha filha se foi.

Ao questionamento aos vizinhos, respondiam com acenos de cabeça, compadecendo-sedo nosso infortúnio.

De repente avisto a amiga da minha filha correndo na minha direção, e, ofegante, me conta a seguinte história.

Um tal monge chegou aqui para se alojar com eles; daí a minha filha, visitante frequente que era, acabou por conhecê-lo.

Discursos constantes... sobre a tonsura, sobre a vida isolada... sobre a remissão de pecados, sobre o eterno acompanhamento...

Eles influenciaram, pelas rezas, a minha filha... que se ela for uma serva obediente, vão agraciá-la... que vão torná-la mãe acima de todos que rezam.

A cabeça de vento da minha filha se maravilhava com os milagres que vinham acontecendo na aldeia. Ela... ela é criança da natureza, e, por causa disso, o monge foi feliz e fez a cabeça dela sem demora.

Ela aquiesceu à tonsura, mas sabia que não receberia o consentimento dos pais e resolveu, então, fugir às escondidas.

Tudo que ela desejava se tornou realidade: ela fugiu com o monge.

"Salvem a minha filha dos lábios pálidos daquele velho!" escapou um grito de desespero.

Ele se calou. Lágrimas grossas escorreram pelas suas finas bochechas; ele, pesadamente, abaixou a cabeça até o peito e permaneceu imóvel.

Olhava-o, examinando a história, sem ânimo.

4. Conto de Sônia Wasserstein

Представьте мой ужас, когда я утром рано встаю и направляюсь к кровати дочери она была пустой. Скоро деревня была обыскана, но моя дочь исчезла. На расспросы у соседей они отвечали кивками, и сочувственно отнеслись к нашему несчастью. Вдруг я вижу ко мне навстречу несется подруга моей дочери, запыхавшись и что рассказывает мне следующую историю. Сюда приехал какой-то монах поселился у них, так моя дочь была частой посетительницей своей подруги, то попала в общество монаха. Постоянные речи... о пострижении о уединенной жизни... об отпущении грехов о вечном препровождении в молитвах подействовали на мою дочь... что если она будет послушной служительницей, то ее произведут в... сделают матерью над всеми молящимися. Ветренная головка моей дочери удивлялась чудесам, которые творятся в их деревне. Она... дитя природы и потому ему удалось вскоре вскружить голову моему ребенку. Она согласилась постричься, но она знала, что не получить согласия от родителей и потому решилась убежать тайком. Все то, что она исполнилось, она убежала с монахом. Спасите мою дочь вырвался отчаянный вопль из побледневших уст старика. Он умолк. Крупные слезы покатились по его исхудалым щекам, он тяжело опустил голову на грудь и остался недвижим. Я смотрел на него и внимая рассказу был удручен.

Referências

AMÉRICO, Ekaterina Vólkova; FERNANDES, Gláucia Roberta Rocha. **Fale Tudo em Russo!** Barueri: Disal, 2013.

CAMPOS, Haroldo de. O texto como produção (Maiakóvski). In: CAMPOS, Haroldo de. **A ReOperação do Texto**. São Paulo: Perspectiva, 2013. pp. 47-94.

MILTON, John. **Tradução: Teoria e Prática**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

Sobre a tradução dos contos «Новое платье» [Nóvoie plátie] e «ПлохаяПримета» [Plokháia primiéta], de A. I. Kudriavítski

On the translation of the short story «Новое платье» [Novoye plat'ye] e «Плохая Примета» [Plokhaya Primeta], by A. I. Kudryavitsky

Arthur Beltrão Telló[1]

Eduardo Cardoso de Moraes[2]

Resumo: Este artigo descreve e comenta o processo tradutório realizado em um exercício referente ao estudo da Língua Russa, com foco em fins instrumentais. A atividade proposta consistiu na tradução de contos breves do poeta, prosador e tradutor literário russo-irlandês Anatóli Issáievitch Kudriavítski, nascido no ano de 1954, em Moscou. Os comentários buscam mostrar os principais impasses e as maiores dificuldades desse exercício de tradução, expondo algumas questões relativas à gramática e ao léxico russos. Além das razões linguísticas imanentes à língua-fonte, à língua-alvo e às diferenças entre elas, também são apresentadas as motivações semânticas, pragmáticas e estéticas que afetaram as opções de resolução escolhidas durante o desenvolvimento da atividade de tradução.

Palavras-chave: Anatóli Issáievitch Kudriavítski; Literatura Russa; Tradução.

Abstract: This article describes and comments the translation process in an exercise about the study of the Russian language, focused on instrumental purposes. The activity consisted in the translation of short stories by the Russian- Irish poet, writer and literary translator Anatoly Isaevich Kudryavitsky, born in 1954, in Moscow. The comments seek to show the main impasses and the greatest difficulties of this translation exercise, exposing some issues related to Russian grammar and lexicon. In addition to the linguistic reasons inherent to the source language, the target language and the differences between them, the semantic, pragmatic and aesthetic motivations that affected the resolution options chosen during the development of the translation activity are also presented.

Keywords: Anatoly Isaevich Kudryavitsky; Russian literature; Translation.

[1] Arthur Beltrão Telló é escritor e professor da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. arthurtello@gmail.com.

[2] Eduardo Cardoso de Moraes é graduado em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. edu.cdm@gmail.com

1. Um vestido novo[3]

Ela veio de uma fotografia antiga.

- Oi! – disse. E disse mais, ou melhor, perguntou: – Como vai você?
- Indo – respondi.
- A esposa?
- Bem, obrigado.
- A filha, crescendo?
- Crescendo.
- Preciso de um vestido novo. Você prometeu.
- Meu Deus! Quantos anos passaram… Você se lembra?
- Sim, é claro. Você costura muito bem.
- Costurava. Não trabalho nisso faz tempo.
- Mas pra mim vai fazer, não é?
- Vou – suspirei. – Como deseja?
- Branco. Colarinho alto.
- Seria de noiva?
- De noiva.
- Parabéns.
- Não me parabenize. Faça. Agora mesmo, na minha frente.

Nem sei como, mas costurei aquele vestido. E Lika via-se nele. Bonita e pálida.

- Obrigada – disse Lika e deu-me um beijo leve como pluma. – Acorde. Vamos, acorde.

E começou a me empurrar. Na verdade, era minha esposa me sacudindo, e eu estava deitado no sofá, e a janela estava branca de neve – nevava impetuosamente.

- Lika morreu – disse minha esposa. – Caiu da janela. Acabei de passar pela casa dela, e lá havia polícia, ambulância… Ela estava tão tranquila, só dava pra ver o rosto, e a neve se amontoava sobre ela, branquinha, branquinha…

[3] Esta tradução foi realizada a partir de um exercício proposto à turma de Russo Instrumental II do segundo semestre de 2014. No ano seguinte, foi apresentada em versão revista na Semana do Tradutor UFRGS 2015. Para a presente ocasião, revisou-se novamente o texto, que sofreu uma ou outra alteração de pontuação e escolha de vocábulos.

2. Comentário

«Новое Платье» [Nóvoie plátie], breve conto de Anatóli I. Kudriavítski, é narrado majoritariamente por meio de diálogos. Na abertura do conto, o narrador introduz o primeiro deles, apresentando uma das personagens. A princípio, o aparente distanciamento pode levar o leitor a pensar que se trata de um narrador-observador, ou seja, que o conto é narrado em terceira pessoa. No entanto, a terceira linha do conto já reduz essa distância: percebe-se que é o próprio narrador o interlocutor dessa conversa. A partir daí, a narrativa assemelha-se a um relato de memórias, com alguém a contar sobre uma experiência que viveu em um passado mais ou menos remoto – até que, subitamente, o foco narrativo salta do primeiro para o segundo diálogo, quando o narrador-personagem é acordado pela esposa.

Em entrevista ao *The Linguist*, Carol Ermakova, tradutora de Kudriavítski para o inglês, afirmou que, na obra do autor, "[um] tema comum é a transposição do real/surreal, a fusão da 'realidade desperta' (*наяву*) e do sonho[.]"[4] Para tentar reproduzir o efeito estético provocado pela rápida e impactante passagem do tênue limite entre sonho e realidade, tão bem expressa no original, tentou-se preservar alguns dos sutis indícios do mundo onírico, talvez imperceptíveis à primeira leitura (ao menos a nível *consciente*). Afinal, salvas as experiências de "sonho lúcido," não sabemos que estamos em um sonho *enquanto* sonhamos – tomamos consciência disso somente após nosso despertar.

A leve estranheza da conversa, a abrupta mudança de assunto, o pedido inusitado, o tom ameaçador de Lika ao receber felicitações do narrador, o imediato atendimento ao pedido seguido da prova do vestido e a gratidão da inesperada cliente – todo esse primeiro momento da narrativa é escrito parcimoniosamente, com notável economia linguística. O caráter sintético da língua russa potencializa esse recurso expressivo, o qual se tentou, na medida do possível, reproduzir na tradução desde a primeira frase do conto, que à primeira vista pode indicar simplesmente que Lika veio do passado, ou seja, que o narrador não a via há tempos, mas depois pode vir a se tornar uma imagem mais literal na mente do leitor já ciente de se tratar de um sonho.

O conhecimento da realidade onírica onde figura o primeiro diálogo, contudo, não se dá até um ambíguo pensamento do narrador, que sucede à fala na qual sonho e realidade desperta se confundem: "– Acorde. Vamos, acorde. E começou a me empurrar."

[4] "[a] common theme is the overlap of the real/surreal, the merging of 'waking reality' (наяву) and the dream [.]" ERMAKOVA, 2014, p. 7

O texto original comporta uma ambiguidade especial: o tempo pretérito, em russo, possui marcação para o gênero feminino; o "começou" (*начал а*), portanto, poder-se-ia referir tanto a Lika como à esposa do narrador. Embora não haja marcação de gênero nos verbos em português, pôde-se preservar tal ambiguidade justamente pela indefinição da terceira pessoa, que inclusive pode indicar, no plural, o sujeito indeterminado.

Outra marca da transposição do sonho à realidade são os tempos verbais. No relato da experiência onírica – que a princípio se confunde com uma experiência concreta, vivida na realidade desperta – predomina, é claro, o tempo pretérito: "*Спасибо тебе, – сказала Лика и поцеловала меня каким-то пуховым поцелуем*." Assim que o narrador acorda, a narrativa presentifica-se: "[…] *это жена меня трясет, а я лежу на диване и в окне белым-бело – буйствует снегопад*." O contraste entre os tempos verbais – de um lado, no sonho, o pretérito; do outro, na realidade desperta, o presente – representa a ruptura entre essas duas instâncias dentro do conto. Um desses verbos no presente, entretanto, é outra peculiaridade da língua russa em relação ao português: *лежать* significa "estar deitado" – é um verbo que indica posição. Para traduzi-lo, optou-se por flexionar o verbo auxiliar *estar* no pretérito imperfeito e, consequentemente, fazer com que os demais verbos em seu entorno o acompanhassem nessa flexão, contrastando-se com o pretérito perfeito, utilizado predominantemente na tradução do trecho que narra o sonho.

O estilo das falas da conversa entre o narrador e Lika manteve-se no diálogo entre ele sua esposa: frases breves, registro menos elevado, com informalidades. Em ambos os casos, o intuito é o de representar a intimidade, a familiaridade que parece haver entre os interlocutores. Não se sabe qual a relação exata entre o narrador e Lika, mas a fidelidade à promessa que fez a ela, que inclusive está presente em uma fotografia antiga, insinua uma ligação relativamente estreita entre eles. Ademais, o sonho com Lika ocorre simultaneamente à morte desta, ao que tudo indica.

As figuras de linguagem empregadas ao longo do texto desde seu início, como a supramencionada imagem da cliente inesperada chegando desde uma antiga fotografia, por fim, também afetaram a tradução como um todo, dada sua importância na composição da unidade do conto. O beijo com que Lika retribui o vestido novo, de noiva, ao narrador, por exemplo, traduzir-se-ia literalmente "beijou-me com um beijo de pluma" ("*поцеловала меня каким-то пуховым поцелуем"*). Esse beijo levíssimo, quase etéreo, assim como o sonho, que se findava, e a própria vida de Lika, recebeu a seguinte solução tradutória: "deu-me um beijo leve como pluma," com a qual se tentou enfatizar sua delicadeza ao evitar a repetição da palavra *beijo*, por meio da construção analítica *dar um beijo*, e com a caracterização mais

explícita de sua leveza. Também a brancura vista pelo narrador ao acordar e olhar a janela, caracterizada como "*белым-бело*" (literalmente, "branca-branca"), recebeu atenção especial. O termo com que o autor caracteriza essa brancura parece ecoar alguns versos iniciais de um poema intitulado "Тропинкой лесной"[5], presente na coletânea *Старая сказка*[6] (1913), de Nadiejda Grigórievna Lvova, entre eles: "*Белый, белый, белый, белый – / Над могилой прежних нег*."[7] Outras aproximações entre o conto e o poema parecem possíveis: a serenidade clara da paisagem coberta de neve, a ausência de véu, uma sugestão de suicídio… Dada a provável referência, optou-se por traduzir a expressão com uma que evoque o mesmo universo do poema: o dos contos de fadas, cujas narrativas e arquétipos se relacionam ainda ao universo onírico. O vocábulo "branca de neve" não pôde ser utilizado novamente na segunda ocorrência de "*белым-бело*," flexionado "*белый-белый*," que aliás encerra o conto. Nesse caso, para observar a concordância nominal de gênero com *neve* sem incorrer na repetição do termo, optou-se pelo diminutivo: "branquinha, branquinha," separando as palavras repetidas com vírgula, assim como no supracitado poema de Lvova.

Eduardo Cardoso de Moraes

***

3. Vestido novo

Ela surgiu de uma fotografia antiga.

- Olá! – ela disse. E ainda disse, ou melhor, perguntou: – Como vai você?
- Vivendo – respondi.
- E sua mulher, como vai?
- Vai bem, obrigado.
- E a menina, crescendo?
- Crescendo.
- Eu preciso de um vestido novo. Você me prometeu.
- Meu Deus, quantos anos se passaram... Você lembra?
- Sim, claro. Você costurava muito bem.
- Costurava. Há tempos não me ocupo com isso.

[5] "Pela trilha da floresta". Literalmente.
[6] Literalmente, "Antigo conto de fadas".
[7] "Branco, branco, branco, branco – / Sobre o túmulo d'alegria doutrora." Tradução nossa.

- Mas, para mim, você faria?
- Faria – suspirei. – Como vai querer?
- Branco. Com gola chinesa.
- É um vestido de noiva?
- Sim, de noiva.
- Meus parabéns!
- Não me parabenize. Faça. Agora mesmo, na minha frente.

Eu não sei como, mas costurei aquele vestido. E Lika o vestiu. Linda e pálida.

- Obrigada – disse Lika e me beijou com os lábios macios. – Acorda! Vamos, acorda!

E ela começou a me empurrar. Era minha esposa me sacudindo, eu estava deitado no sofá, a janela toda branca. – É uma tempestade de neve.

- Lika morreu – disse minha mulher. – Caiu da janela. Acabei de passar pela sua casa, e lá estavam a polícia, a ambulância... Ela estava deitada no chão, tão quieta, apenas o rosto visível, e a neve caía-lhe por cima, bem branquinha.

4. Mau agouro

- Por que é proibido o noivo e a noiva serem fotografados juntos antes do casamento? – perguntou a menina.
- Traz mau agouro – respondeu a mãe. – Ou o casamento não acontece, ou ele vai ser de tal forma que era melhor não ter casado.
- Como?
- Bem, brigas ou até agressões.
- Eu não vou deixar ninguém brigar comigo! – disse a menina com ar de desafio.
- Quem briga não pede permissão – respondeu a mãe, tocando o pulso contundido.
- Eu quero que, quando eu me case, eu tenha uma família unida. Como a nossa. Não temos uma família unida?
- Unida... – suspirou a mãe...

Tudo aconteceu assim: a menina se casou, e a família dela e a dele tornaram-se uma só família. Uma grande família. Antes de registrar o casamento, eles tiraram uma foto de todos juntos e a puseram ao lado da televisão.

E então na televisão começou a guerra, e de repente todos os homens desapareceram da fotografia. – Como a água que lava, logo eles foram lavados da vida.

5. Comentário

"Em ficção, meu território é o da prosa experimental", assim Anatóli Issáievitch Kudriavítski descreve seu percurso na prosa. Seja no romance, ou nos contos, o escritor (descrito como um adepto do Realismo Mágico) submete a vida comezinha ao poético, ao simbólico, a metáforas, por vezes, surrealistas. "Muitos escritores do Realismo Mágico se beneficiam de uma visão distorcida do mundo, o que afeta o seu trabalho, dando a ele qualidades inusitadas".

Anatóli não escreve apenas prosa, mas também poesia. É possível perceber nos contos "Vestido novo" e "Mau agouro" não só a concisão, a criação de imagens, a evocação simbólica, a presença de frases curtas cuja extensão é similar a versos, como também as coordenações sem conjunção, ou até mesmo as sobreposições de elementos que cortam a fluidez da frase: um aparato de técnicas que mais lembra recursos da poesia do que da prosa literária. A própria construção em diálogos de ambos os contos predispõem os textos a serem lidos como poemas ou fragmentos.

"Vestido novo" começa com o surgimento abrupto de uma personagem a partir de uma fotografia antiga. Pouco se sabe a respeito dela, a não ser que se trata de uma mulher cuja aparição e cujas falas são dispostas pelo narrador, aparentemente objetivo e em terceira pessoa. Na terceira linha do texto, porém, o leitor descobre que o narrador também é personagem da história, que, em vez de cair na atmosfera confessional ou analítica comum aos textos em primeira pessoa, é estruturada por diálogos que mantêm o tom telegráfico e seco por todo o texto. O narrador-personagem mostra-se passivo em relação às perguntas e às demandas do outro, como se seu papel fosse o de testemunha das ações da personagem central, ainda sem nome, uma figura propositiva e responsável pela condução da ação no conto. Após breve conversa sobre a família do narrador, aparece o tema catalizador da história: a necessidade de o narrador costurar um vestido novo para ela, como fora prometido anos atrás. Embora não se ocupe mais com isso, ele logo cede ao apelo da mulher e assim como ela surgiu abruptamente da fotografia, surge abruptamente um vestido de casamento nas mãos do narrador.

Só então se conhece o nome da personagem, Lika, e é descrito o efeito de como ela ficara no vestido (Linda e pálida). A estrutura de sobreposições se mantém no texto e, após a ação ser levada adiante pelas falas e interpelações de Lika, o narrador-personagem é empurrado por uma mulher, que a princípio pode parecer ser Lika, mas logo se descobre tratar-se da esposa do narrador. O leitor então percebe que a história fora um sonho, o que justifica as aparições da mulher e do vestido, a ausência de dúvidas em ceder aos desejos dela por parte do narrador e a facilidade como esses desejos foram atendidos. Fora da casa, há uma tempestade de neve, branca como a cor do vestido. A esposa do narrador-personagem conta a ele sobre a morte de Lika, que

caíra ou se atirara) da janela e cujo rosto está sendo coberto pela neve. Nesse sentido, objetos como o vestido de casamento e descrições táteis como o beijo de lábios macios dado por Lika como retribuição à costura tornam-se símbolos do significado mágico da história: o toque suave, feito pluma, de um fantasma, o casamento com a morte, o sonho do narrador ser simultâneo à morte da personagem, que lhe pede para cumprir uma promessa (uma dívida, portanto) antiga.

Em "Mau agouro", os dispositivos narrativos são similares: o texto também é estruturado por diálogos e a presença do narrador (espacial e visualmente) se faz sentir apenas nos últimos parágrafos, quando ele toma conta da história e a encaminha para o desfecho. No lugar do diálogo inicial entre a personagem central e o narrador-personagem de "Vestido novo", em "Mau agouro" a primeira fase já introduz o ponto catalisador da história: a proibição de os noivos serem fotografados juntos antes do casamento, pois isso traria infelicidade à boda.

Há no texto pelo menos sete referências a brigas, agressões e guerra (a saber: três vezes a palavra briga; uma vez agressões; uma vez pulso contundido e uma vez guerra), de modo a criar a atmosfera tétrica em torno da qual a história irá girar. Após uma sutil menção a possíveis agressões que a mãe da personagem central teria sofrido, a menina reforça o desejo de ter uma família unida como a sua, ao que a mãe responde repetindo a palavra "unida" e deixando-a ressoar ao peso das reticências (também repetidas pelo narrador...).

Depois da cena, o narrador em terceira pessoa assume o controle do texto e apressa o tempo até o casamento da personagem central, quando, esquecida do mau agouro, ela e o noivo juntam suas famílias para tirarem uma foto, que é posta ao lado da televisão. Em uma escrita econômica, rica em detalhes significativos, da televisão surgem imagens da guerra, ao passo que da fotografia desaparece a imagem dos homens.

O poeta surrealista francês André Breton declarou o fundamento da escola surrealista como sendo "uma crença no caráter supremo de certas formas de associação até hoje negligenciadas: na onipotência do sonho, nos jogos desinteressados do pensamento"[8]. De forma similar, os textos de Anatóli se beneficiam destes recursos para nos transmitirem seu recorte "distorcido" da realidade.

Arthur Beltrão Telló

[8] LODGE, 2010, p. 182.

6. Новое платье

Она пришла со старой фотографии.

- Здравствуй! – сказала. И еще сказала, спросилато есть: – Как ты живешь?
- Живу, – ответил я.
- Как жена?
- Спасибо, хорошо.
- Дочкарастет?
- Растет.
- А мне нужно новоеплатье. Ты обещал.
- Господи, скольколетпрошло... Тыпомнишь?
- Да, конечно. Тыочень хорошо шьешь.
- Шил. Я давно этимне занимаюсь.
- Но дляменя ведь сделаешь?
- Сделаю, – вздохнул я. – Какоетебе?
- Белое. Воротник стоечкой.
- Ужне на свадьбу ли?
- Насвадьбу.
- Поздравляю.
- Тынепоздравляй. Тыделай. Прямо сейчас, при мне.

Уж незнаю как, но я это платье сшил. И Лика оказалась в нем. Красивая и бледная.

– Спасибо тебе, – сказала Лика и поцеловала меня каким-то пуховым поцелуем. – Просыпайся. Ну, просыпайся.

И начала меня толкать. И оказалось, что это жена меня трясет, а я лежу на диване и в окне белым-бело – буйствует снегопад.

– Лика погибла, – сказала жена. – Выпала из окна. Я как раз шла мимо ее дома, а там милиция, "скорая"... Она тихо так лежит, только лицо видно, а сверху снег нападал, белый-белый…

7. Плохаяпримета

- Почемунельзяперед свадьбой фотографироваться вместе?–спросила девочка.
- Плохаяпримета, – ответилаеемама. – Или свадьбы не будет,или начнется такое, что лучше бы нежениться.
- Какое?
- Ну,например, ссоры или даже драки.
- Яникомунепозволю со мной драться! – свызовомсказала девочка.
- Ктодерется,неспрашивает разрешения, – ответиламама, прикрывая манжетой синяки назапястье.
- Я хочу, чтобы, когда я выйдузамуж, у меня была дружная семья. Как наша. У нас ведь дружная семья?
- Дружная... – вздохнуламама...

Все так и вышло. Девочка вышла замуж, и у них с его и с ее родителями стала дружная семья. Большая семья. Перед регистрацией брака они даже сфотографировались все вместе, и карточку повесили напротив телевизора.

А потом в телевизоре началась война, и с фотографии вдруг исчезли все мужчины – как водой смыло. Вскоре их смыло и из жизни.

8. Sobre o autor

Anatóli eIssáievitch Kudriavítski nasceu em Moscou no ano de 1954, filho de pai polonês nascido na Ucrânia e de mãe com ascendência irlandesa. Formou-se em 1978 na Academia Médica de Moscou, pela qual obteve o título de PhD. Sua obra literária viria a ser publicada somente em 1989, após produzir como *samizdat* (copiando e distribuindo seus textos clandestinamente) e ser fichado pela censura estatal em 1979. Dez anos depois, seus contos e poemas figuravam nas principais revistas literárias da Rússia. Kudriavítski fundou a Sociedade Russa de Poetas, da qual foi o primeiro presidente.

Anatóli Issáievitch residiu também na Alemanha e, desde o início dos anos 2000, vive em Dublin, na Irlanda, onde atua como escritor – com obras traduzidas em quatorze idiomas – e tradutor literário, além participar de conferências e ministrar oficinas em diversos festivais literários internacionais.

De 1999 até 2004, integrou a direção da Federação Internacional das Associações de Poetas, da UNESCO, foi jurado do Prêmio Literário Internacional IMPAC de Dublin no concurso de 2010 e atualmente é membro da União dos Escritores de Moscou, presidente da Sociedade Irlandesa de Haicai e editor dos periódicos *SurVision* e *Shamrock Haiku*.

Referências

ERMAKOVA, Carol. Working in the shadows: Anatoly Kudryavisky and his translator Carol Ermakova on the challenges of rendering his magic realism work in English. *The Linguist*, Londres, vol. 53, n. 4, 2014, p. 7-9. Disponível em: https://thelinguist.uberflip.com/i/354134-the-linguist-53-4/6

КУДРЯВИЦКИЙ, Анатолий. *Короткие рассказы*. Disponível em: <http://lit.lib.ru/k/kudrjawickij_a_i/korotkierasskazydoc.shtml>

LODGE, David. 38 Surrealismo. In:_____. *A arte da ficção*. Porto Alegre: L&PM, 2010.

LVOVA, Nadiejda Grigórievna. Tropínkoi lesnói. In:_____. *Stáraia skaska*. Москва: Al'tsióna, 1913. p. 69-71.

Breve comentário de dois poemas em traduções literais

Brief commentary on two poems in literal translations

Joaquim Ferreira Mendes Neto[1]

Resumo: Este texto propõe a análise através de duas traduções literais dos poemas de Púchkin e Lérmontov. Por meio das das traduções, é possível conhecer algumas palavras-chave que são essenciais para a tradução e compreensão do texto. O texto também conta com uma tradução poética para a comparação.

Palavras-chave: Tradução; Tradução literal; Poesia; Literatura russa; Literatura comparada.

Abstract: This text proposes the analysis of two literal translations of Puchkin's and Lermontov's poems. Through translations, it is possible to know some key words that are essential for the translation and understanding of the text. The text also has a poetic translation forcomparison.

Keywords: Translation; Literal translation; Poetry; Russian literature; Comparative Literature.

As traduções literais dos poemas de Alexandr Púchkin (1799-1837) e Mikhail Lérmontov (1814-1841) neste texto não têm intenção de enfeixar uma tradução poética, sequer são a tentativa disso. Mas pretendem demonstrar como a análise da tradução não poética também colabora para a apreensão semântica do texto lírico. Segue a tradução literal de "ТУЧИ", de Lérmontov.

ТУЧИ[2]

Тучки небесные, вечные странники!
Степью лазу́рною, цепью жемчужною
Мчитесь вы, будто как я же, изгнанники
С милого севера в сторону южную.

[1] Graduando em Letras pela Universidade de São Paulo. Entre 2017 e 2018, desenvolveu a pesquisa de Iniciação Científica intitulada "A aposta do medalhão: uma leitura social". Desde 2019 é bolsista FAPESP com a pesquisa "A paródia do romance de formação em O adolescente, de Fiódor Dostoiévski" joaquim.ferreira.neto@usp.br

[2] Disponível em: https://ilibrary.ru/text/1015/p.1/index.html. Acesso em: 07 ago. 2020.

Кто же вас гонит: судьбы ли решение?
Зависть ли тайная? злоба ль открытая?
Или на вас тяготит преступление?
Или друзей клевета ядовитая?

Нет, вам наскучили нивы бесплодные...
Чужды вам страсти и чужды страдания;
Вечно холодные, вечно свободные,
Нет у вас родины, нет вам изгнания.

Nuvens

Nuvens celestiais, eternas viajantes!
Pela estepe azulada, corrente de pérola
Vocês se apressam, assim como eu, exilados.
do doce norte rumo ao sul

Quem as impulsiona: é decisão da Fortuna?
Inveja secreta? Ira descoberta?
O crime as oprime?
ou os amigos a calúnia venenosa?

Não, aborreceram-nas os campos inférteis...
São estranhas para vocês as paixões e os sofrimentos alheios
eternos frios, eternas liberdades.
Vocês não têm pátria, não há exílio para vocês.

Já no título do poema o poeta evoca um elemento da natureza que servirá de diálogo para o Eu-lírico durante o poema "Nuvens". O poema revela o tom da experiência reflexiva do autor no exílio e opõe nas livres nuvens do céu o seu estado de encarceramento.

Através da tradução literal, é possível trabalhar uma leitura do texto lírico com base nas palavras caras ao período poético. Ou seja, *странник* (viajante, caminhante); *изгнанник* (exilado, desterrado); *судьба* (destino, sina, fado); *злоба* (ira, malícia); *преступление* (crime);

свободный (livre, desocupado); e *родина* (pátria) são para o leitor um léxico épico já conhecido e evocado na *Odisseia*, de Homero. Ulisses também sente o exílio e se torna um desconhecido para seu antigo mundo, mesmo que carregue em si a insígnia de homem-fronteira. Mas os pensamentos e sentimentos de Ulisses não foram expostos por Homero (Platão discorre sobre essa problemática na *República*), mas em Lermontov ganham dimensão humana.

O poema de Lérmontov não foge à regra do período. Apresenta também um equilíbrio fundamental ao conservar os pares de rimas e estrofes, dividir o poema entre, na primeira estrofe, a apresentação de um problema, na segunda, o seu questionamento, e na terceira, uma síntese que surge através da reflexão das duas estrofes anteriores.

Além desse equilíbrio, o poema parece seguir o mesmo movimento de uma nuvem. Na primeira estrofe, o sujeito assume uma posição vertical de encontro ao objeto, as nuvens que são comparadas a uma "corrente de pérola" pelo seu uniforme movimento. Esse movimento é o que distancia o Eu-lírico das nuvens na segunda estrofe já que ele, preso ao chão e ao exílio compulsório, não pode se mover.

É então que surgem as questões do Eu-lírico e que, ainda de certa forma fundido com o objeto apreendido pelo Eu, não percebe *a priori* que as nuvens são diferentes dele e que não vivem sob as mesmas regras. O impacto vem com as respostas, que não vem das nuvens, mas é fruto da própria reflexão do Eu na terceira estrofe do poema, como se crime, destino e inveja fossem característicos também do mundo natural.

A terceira estrofe nasce com a impactante resposta às suas perguntas. À medida que as nuvens se afastam, o Eu também se descontamina da fusão vertical da primeira estrofe, e coloca o sujeito como centro das questões que são puramente humanas. É dessa forma que o Eu do poema se aproxima do herói byroniano ao fugir do mimetismo puramente romântico e abrir espaço para discussões em que o sujeito é o centro das aflições. Ao se distanciar das nuvens, o Eu percebe que a natureza não reflete a sua angústia que advém das regras humanas, no caso russo, a autocracia tsarista. A famosa didascália de Lérmontov "*Нет, я не Байрон, я другой*" (Não, eu não sou Byron, sou outro) poderia contradizer a aproximação feita se ela não fosse irônica e, com isso, afirmasse justamente aquilo que nega. Lérmontov se ergue sobre uma tradição que lhe custou, e também a Púchkin, o exílio e a morte precoce.

No poema "Não, eu não sou Byron, sou outro", assim como no poema "Nuvens", há indagações retóricas que são resultados para além do exílio: *"Кто может, океан угрюмый,/Твои изведать тайны? Кто/Толпе мои расскажет думы?"*[3] (Quem poderá, sombrio oceano/ Seus segredos conhecer? Quem/Contará meus pensamentos à multidão?).

[3] Disponível em: https://ilibrary.ru/text/1147/p.1/index.html. Acesso em: 07 ago. 2020.

Lérmontov constrói a poética do constrangimento, do ser diante da natureza para ver a si mesmo e descobrir por si algo então desconhecido. Já no poema "Утёс" (Penhasco), é possível enxergar uma alegoria também presente, porém, já personificada, em "Nuvens", enquanto naquele o movimento do sublime e o estanque prosaico refletem sobre o amor, neste é a liberdade que é posta em discussão retórica pelo Eu-lírico.

Essa face do reconhecimento para se aproximar ou se afastar da natureza também é possível ser analisada em Púchkin no seu poema "Uva" seguido de sua tradução literal e da tradução de Boris Schnaiderman e Nelson Ascher.

ВИНОГРАД[4]

Не стану я жалеть о розах,
Увядших с легкою весной;
Мне мил и виноград на лозах,
В кистях созревший под горой,
Краса моей долины злачной,
Отрада осени златой,
Продолговатый и прозрачный,
Как персты девы молодой.

Uva

Não lamento as rosas,
murchas como a primavera leve,
para mim é agradável a uva nas videiras,
nos cachos que amadurecem ao pé da montanha,
a beleza do meu vale é fértil,
o deleite do outono é dourado,
alongado e transparente,
como são jovens os dedos das donzelas.

[4] Disponível em: https://rvb.ru/pushkin/01text/01versus/0423_36/1824/0350.htm. Acesso em: 07 ago. 2020.

A UVA

Não choro, finda a primavera
ligeira, a rosa que definha,
pois, maturando numa vinha
ao pé do monte, a uva me espera:
primor do vale viridente,
deleite do dourado outono,
tão diáfana e tão longa como
os dedos de uma adolescente.
(PÚCHKIN, 2013, p. 233)

O poema de 1924 revela a faceta romântica do poeta russo, mas, como veremos, também pode ter uma leitura metalinguística sobre a própria poética de Púchkin. A faceta romântica se revela pelas imagens evocadas pelo Eu lírico. Assim, imagens como "rosas" e "primavera" dialogam e completam o painel natural sobre a reflexão do Eu acerca do título: uva. O poema também conta com o equilíbrio estético. As rimas seguem o padrão A B, A B, C B, C B. E conta também com versos pares que podem dividir o poema em dois quartetos.

No primeiro quarteto o Eu fala sobre a natureza e o elemento específico que dá título ao poema. E acaba por contrapor a rosa e a uva ao dizer que não lamenta pela rosa que definha após a primavera já que ainda conta com a uva na parreira. No segundo quarteto, o Eu acaba por comparar a beleza do vale com outras imagens poéticas.

Na tradução poética de Nelson Ascher e Boris Schnaiderman esse conflito da primeira parte do poema fica mais evidente: "Não choro, finda a primavera/ ligeira, a rosa que definha". Com o *enjambemant* sabemos que o adjetivo "ligeira" classifica a primavera, mas permanece no mesmo verso que "rosa", contaminando também o segundo verso. É possível enxergar que na tradução poética os tradutores optaram por manter a rima A B, B A, C D, D C, porém alteraram a sua ordem. Nota-se também que nessa tradução foram conservadas as palavras-chave do poema para a interpretação, são elas: primavera, rosa, monte, outono.

Ao mesmo tempo, parece haver nessa primeira parte uma renúncia às imagens puramente românticas, já que o Eu prefere uma à outra. Isso dá força à segunda parte do poema já que o poeta escolhe o próprio solo – assim o poema vai do geral para o particular – para comparar suas imagens, construindo imagens reconhecíveis para o leitor. O quinto verso, "a beleza do

meu vale é fértil", parece reforçar uma ideia nacional de poesia. Ao falar da primavera que acabou, o Eu ainda permanece vigorado diante das imagens que tem do próprio solo.

Se continuarmos nessa leitura, o Eu mostra que a primavera só tem um tempo de vida, pode falar com isso das formas talvez gastas do romantismo que já tiveram o seu tempo e já não servem como método de representação. Ou seja, o Eu usa a figura da rosa para falar de modo metonímico dessa forma de representação poética.

Como estamos estudando no curso, Púchkin constrói através de sua poesia e prosa uma poética própria. Alguns elementos, portanto, são descartados para abrir espaço para outros que façam sentido para o leitor russo. Púchkin, assim como Machado de Assis, dialoga à sua maneira com os precedentes movimentos literários. Assim como Machado dialogou com a sátira menipeia de Luciano, com Sterne e Goethe para construir um realismo à margem do capitalismo, Púchkin também o fez à sua maneira. Como é possível ver no poema "ДЕМОН" (Demônio), de 1923, Púchkin dialoga com *Fausto*, mas o faz de maneira alegórica para falar de sua própria transformação poética. Em certo sentido, o poema "Uva" também parece refletir sobre o gênio estético de Púchkin já que, como já se disse, o poema dialoga com imagens poéticas de alta ressonância.

No segundo quarteto do poema, o Eu diz que é a beleza do seu vale que reflete as mulheres e não a rosa da primavera que acabou. Com isso é possível interpretar que o Eu busca construir novas imagens – ainda que românticas – para tratar do belo. Também chama atenção os adjetivos "alongado e transparente", que também reforçam uma ideia de busca de identidade e reconhecimento através das metáforas e ideias. Grosso modo, as imagens gastas do sentimentalismo parecem não compreender mais – de modo longo e transparente – a complexidade da fusão poética entre essas imagens e uma mulher.

Assim como acontece no poema "Demônio", no qual a figura demoníaca pode ser entendida como uma potência criativa que mudaria a visão artística do Eu lírico, em "Uva" as imagens do solo próximo e as imagens reconhecíveis para o Eu também modificariam a sua visão estética ao buscar comparações para sua representação. Como vimos em aula, a primeira parte de "Demônio" fala sobre o sentimentalismo que, no final do século XVIII, era um método difundido de representação para exaltar a glória do tsarismo e, na segunda parte do mesmo poema, ele indica uma maturidade do Eu. O poema de *formação*, seguindo essa leitura, encontra eco também no poema "Anjo", que reflete um questionamento parecido através da figura demoníaca. O poema "Uva" também o faz, porém na própria chave do romântico, buscando dessa maneira, na minha leitura, ressignificar as imagens gastas e vindas de fora da Rússia a fim de criar uma literatura que dialogue com seu povo.

Com isso, tanto na tradução literal do poema quanto na tradução poética, é possível identificar os motivos em comum dos poemas. O que escapa à tradução literal talvez seja uma maior fluidez pelos tamanhos e rimas dos versos, além de uma adaptação lexical que diz respeito à sua época.

Referências

PÚCHKIN, Alexandr. **A dama de espadas**: prosa e poemas. Tradução Boris Schnaiderman e Nelson Ascher. São Paulo. Editora 34, 2013.

Modelos mitológicos da literatura popular: uma questão acadêmica

Mythological models of the popular literature: an academic matter

Rafael Bonavina[1]

Resumo: Esta tradução foi feita para tentar contribuir com os estudos sobre literatura popular do Brasil. Escolheu-se Nekliúdov para tentar demonstrar a riqueza estrutural das obras da literatura popular e a sua ancestralidade mítica. O comentário anterior à tradução discute a questão da folclorística brasileira através de uma crítica à tradição crítica brasileira.

Palavras-chave: Folclore; Mito; Análise estrutural do folclore; Literatura Brasileira; Mito e Literatura.

Abstract: This translation was made as a contribution to the Brazilian popular literature studies. Nekliudov's work was chosen to try to demonstrate the structural wealth of popular literature works and their mythical ancestrality. The commentary preceding the translation discusses the matter of the Brazillian folkloristics through the means of criticism towards Brazilian critical tradition.

Keywords: Folklore; Myth; Structural Analysis of Folklore; Brazilian Literature; Myth and Literature.

1. Introdução

É muito comum, infelizmente, que se considerem as narrativas orais como uma espécie de objeto de segunda ordem para a crítica literária. Falo principalmente da crítica literária brasileira, pois são poucos os trabalhos que analisam textos folclóricos em sua estrutura ou sua relação com a literatura (tomada aqui no sentido moderno da palavra); e mais raros são os teóricos que se debruçam sobre esse material com seriedade acadêmica. As exceções a essa categórica afirmação poderiam constituir uma regra, não fosse a evidente discrepância entre críticos literários especialistas nas narrativas folclóricas e nas, chamadas, literárias.

É como se houvesse uma distinção clara entre o que é ou não é literatura brasileira e, portanto, o que deve ou não ser estudado pela crítica literária acadêmica. Tem-se, portanto, a exclusão do que não foi feito neste canto do continente por parte do adjetivo "brasileiro" e a do que for escrito, por causa de "literatura". Felizmente essa regra não é tão monolítica quanto se

[1] Graduando em Letras pela Universidade de São Paulo. Realizou um ano de intercâmbio na Universidade Estatal de Moscou (MGU), especializando-se em teoria literária, principalmente em relação ao folclore como gênero literário e aos mitos. rafaelbonavina@gmail.com.

poderia pensar: Tomás Antônio Gonzaga é amplamente considerado parte da literatura brasileira, apesar de sua origem europeia. Ao se perguntar se as narrativas indígenas fazem parte da literatura brasileira, surge um mal-estar no salão, pois seria preciso admitir que literatura pode não ser escrita e, portanto, passível de surgir de qualquer um, inclusive de um analfabeto. Essa constatação faria o mito romântico do gênio literário perder os sentidos, mas é rapidamente reanimado: é a base arcaica da nossa literatura, e por "arcaico" leia-se uma herança abandonada.

Trata-se o folclore como um ensaio para a "literatura de verdade", uma espécie de estado embrionário do que viria a ser o realismo oitocentista, mas que não leva em conta a coexistência das duas formas. As obras populares não pararam de ser narradas; pelo contrário, continuam vivas e muito bem, obrigado. Voltando para o cordel, existem produções contemporâneas muito curiosas e originais à sua maneira. Um exemplo de texto cômico que atinge seu objetivo, o riso, logo no título seria *O Desafio de Hebe Camargo com Dercy Gonçalves*. Sem grande esforço, é possível iniciar uma análise cultural desse texto, método em voga hoje em dia, apontando a oposição entre a figura altiva e nobiliárquica da primeira e a falta de decoro associada à segunda. Nisso está o motor da narrativa. Ao inserir esse par de figuras opostas do imaginário popular no gênero "Desafio", o leitor imediatamente cria uma expectativa que faz o texto ser bem-sucedido como obra de literatura humorística.

Então qual seria a explicação dessa rejeição acadêmica? A resposta na ponta da língua de muitos críticos seria a falta de importância do material, ou seja, a literatura oral não é tão importante quanto a "literatura de verdade" e, portanto, poderia ser descartada dos estudos acadêmicos. No entanto, a influência da literatura oral e dos mitos sobre a escrita não deve ser subestimada, basta ver trabalhos como *O Código dos Códigos*, de Northrop Frye, ou *Do Mito à Literatura*, de Eleazar Meletínski.

Outra possibilidade é a falta de "consciência" do material, ou seja, a literatura oral é demasiadamente simples e sem consciência de si mesma como ficção. Em outras palavras, o grau de refinamento da "literatura de verdade" é muito superior ao da literatura oral.

Evidentemente. Não se poderia cobrar a elaboração possível no meio escrito, que permite a reformulação *ad nauseam* de um texto ao longo de dez, vinte anos, e uma poesia de improviso. Tem-se a ideia de que a literatura tem uma função social, e que, portanto, sua importância está justamente na capacidade de conscientizar politicamente os leitores. Tomam-se como exemplos *O Cortiço*, de Aluísio de Azevedo, *Gente Pobre*, de Dostoiévski, ou algum outro texto que pretende mostrar ao leitor os problemas da sociedade, como se o leitor não

tivesse contato com sua realidade. A princípio, essa vertente política da literatura didática pode parecer menos recorrente na literatura popular; por exemplo, não se supõe que *A Chapeuzinho Vermelho* conscientize o leitor da pobreza no mundo. No entanto, os exemplos de obras da literatura popular conscientizadoras não são poucos e poderíamos somar *Lula x Brizola, A Carta de Jesus Cristo ao Presidente Sarney, Uma Carta de Tancredo Endereçada ao Presidente F. H. C.* e outros. Ou seja, a literatura popular não está desprovida de consciência política, seja de qual ponto do espectro político se fale, e não há razão para perpetuar o elitismo de se considerar que política é coisa só para intelectuais.

Surge um leve amargor na boca. Seria, então, um campo fechado em si mesmo, sem diálogo com o mundo da "literatura de verdade", que é o objeto clássico das faculdades de Letras? No entanto, o estudante deve considerar textos como *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna, ou *Macunaíma*, de Mário de Andrade, ambos obviamente influenciados pela literatura de cordel e mitologia indígena, respectivamente. Deve ele ignorar a literatura oral ou estudá-la apenas tangencialmente por ter dado origem a esses livros? Em outras palavras, seria a importância de a literatura popular ter dado origem a obras da "literatura de verdade"? Se se mantiver em mente que as grandes épicas antigas surgiram como obras orais antes de se fixarem na forma que chegou até nós, dificilmente seria possível aceitar essa premissa.

Não se trata, portanto, de uma excessiva simplicidade de importância, consciência ou de conteúdo. Então o problema só pode estar na forma, ou seja, a estrutura do texto popular não merece tanta atenção quanto aquela da "literatura de verdade". Deixemos de lado os críticos literários apontados anteriormente, afinal eles lidam com mitos antigos e não com literatura popular contemporânea. Haveria, portanto, sentido em tomar como pobre a estrutura desse material?

Para responder essa pergunta, traduzi diretamente do russo o texto abaixo de Serguei Nekliúdov, um dos principais folcloristas contemporâneos da Rússia. Nascido em 1941 e ainda em atividade, Nekliúdov foi professor da Universidade Estatal de Humanidades Russa (RGGU) e trabalhou com Eleazar Meletínski, já conhecido no Brasil através das traduções de seus livros *A Poética do Mito* e *Arquétipos Literários*. O principal objeto de Nekliúdov foram as narrativas populares e mitológicas dos povos mongol e turco, mas ele não ignorou a importância do folclore contemporâneo e os diversos problemas do estudo estrutural do folclore, chegando a organizar um livro (NEKLIÚDOV, 2006) a esse respeito.

O texto abaixo traz ao leitor uma análise estrutural de uma narrativa oral que, a princípio, poderia ser considerada ingênua, mas o autor aponta para a semelhança estrutural das narrativas

de povos muito diferentes e que são resquícios da mitologia. Esses traços mitológicos da literatura oral aproximam o homem contemporâneo dos seus antepassados arcaicos, sugerem que entre o homem moderno e o "homem primitivo" há algo em comum, embora saibamos que as semelhanças sejam muito mais numerosas do que só isso, basta ver *O Pensamento Selvagem*, de Lévi-Strauss.

Evidentemente, Nekliúdov não inventou sua teoria sozinho, pelo contrário, teve vários mestres em sua trajetória, pois a folclorística russa é muito desenvolvida e não se resumiu ao já canônico trabalho *A Morfologia do Conto Maravilhoso*, de Vladimir Propp, geralmente usado, muito injustamente, como exemplo máximo do formalismo russo. Essa evolução da área se deu, principalmente, por diversas condições históricas do desenvolvimento intelectual russo, mas, em parte, pela sua proximidade da Finlândia e, portanto, da influência da escola finlandesa dos estudos de folclore.

As considerações sobre a narratividade mitológica feitas por Nekliúdov podem ser aproveitadas pela folclorística brasileira, por exemplo, para analisar as obras anteriormente apontadas. Fica claro que tanto Ariano Suassuna quanto Mário de Andrade não se apropriaram ingenuamente das obras populares; em *Macunaíma*, por exemplo, é evidente um diálogo com a mitologia indígena, mas há uma dialética complexa de continuidade e ruptura das *cadeias de semas*, na terminologia de Nekliúdov, que demonstra o refinado conhecimento do escritor brasileiro das sequências tradicionais das tramas folclóricas.

Apesar da sua subnutrição, o campo dos estudos das narrativas populares no Brasil é extremamente profícuo e vastamente documentado. Apesar de muitos tomarem a nossa riqueza por pirita, Eleazar Meletínski, crítico que deu nome à cátedra em que Nekliúdov lecionou, afirmava que os "autores latino-americanos e africanos ligam o modernismo contemporâneo às tradições folclórico-mitológicas, que ainda estão vivas nos seus países. Os escritores europeus e americanos não têm essa possibilidade, por isso utilizam tramas puramente livrescas, antigas ou bíblicas" (MELETÍNSKI, 2018, p. 476). Desta forma, a tradução desse texto em específico de Nekliúdov pretende preencher parte da lacuna na folclorística brasileira e evitar que fiquemos a reinventar a roda, sem sabermos o que há de útil nas mais fortes tradições estrangeiras, a fim de explorarmos nossas possibilidades, que poderiam, sim, embasar muito mais estudos.

2. Tradução

2.1 Dos Modelos Mitológicos na Tradição Oral

Ao longo de dezenas de milhares de anos, até o advento da escrita, a humanidade se comunicava exclusivamente através da oralidade, que permitia, de forma relativamente estável, preservar, reproduzir e transmitir as "comunicações culturais", isto é, a dança popular, os padrões dos adornos, as práticas ritualísticas, as regras de etiqueta, os procedimentos artesanais, as práticas de construção ou da atividade econômica e assim por diante. Essa técnica da transmissão oral não perdeu sua atualidade com o advento da escrita, ela garante a continuação da tradição folclórica e existe até hoje paralelamente à tradição livresca.

A gênese textual existe de duas maneiras: a *reprodução* de um texto "*fonte"* (de um "*modelo"*) e – na ausência de um "modelo", ou seja, de um texto-fonte "reproduzível" –, a "*elaboração"* de um texto de acordo com algumas matrizes estáveis, células que são preenchidas com os devidos elementos semânticos, existentes previamente na cultura.

Praticamente, a reprodução do texto "original" nunca é sua cópia exata, mas a recombinação do conteúdo e de elementos formais da fala anterior (ou das falas anteriores). Isso pressupõe a presença de, ao menos, dois componentes: o "material de construção", que baseia a recombinação, e de um programa (*modelos de gênese textual*), que permite esse tipo de recombinação. Em primeiro lugar, naturalmente, esse "material de construção" são os elementos da forma e do conteúdo do texto-fonte (motivos, clichês estilísticos e assim por diante). No entanto, isso não é tudo: cada reprodução, via de regra, inclui elementos que não existiam em sua fonte imediata, mas pertencem ao arsenal do gênero (isto é, a um conjunto de textos de um certo tipo) ou de toda uma tradição.

Isto também se aplica à gênese textual do modelo. Supõe-se, naturalmente, que ela não só tenha sido codificada a partir de performances anteriores, mas também seja estável em relação a todo um subgênero (um "tipo"), que são os recursos estruturais utilizados nas performances seguintes, formando um volume muito maior do que se houvesse um único "modelo" como lastro. Essa circunstância atesta a plasticidade do próprio modelo que, consequentemente, providencia a variabilidade do texto, praticamente inevitável na forma oral. Caso se realize o experimento mental de cobrir o *continuum* do folclore e da tradição literária (uma definição da qual se depreende um sistema de índices de tramas e motivos tanto internacionais quanto regionais), fica claro que uma parte significativa desses modelos está ligada hereditariamente à mitologia arcaica e à prática mitológico-ritualística (isto é, fala-se de formas bastante antigas de estruturação do "produto cultural"). Ao longo do percurso, no entanto, muitos deles perderam o

conteúdo mitológico, passaram a se desenvolver e funcionar, já exclusivamente, como programas de gênese textual; o conto e o *epos* são exemplos emblemáticos da apresentação dessas formas desmitologizadas, baseadas nas tradições mitológicas.

Ainda assim, algumas dessas estruturas preservaram até os dias de hoje a produtividade justamente como *modelos mitológicos*, além de elas despontarem também em textos, de cuja ligação com a tradição mitológica, autóctone ou não, dificilmente se suspeitaria. Analisemos esse caso com um exemplo concreto.

Nos anos da revolução, um par de Velhos Crentes (dois irmãos ou um pai e seu filho) fugiram de Moscou para um bosque próximo a uma ravina, onde se esconderam. Depois que "viveram ali por muito, muito tempo e constituíram famílias", eles saíram dali e fundaram a vila de Samodurovka. Isso é contado da seguinte forma:

> E depois, quer dizer, quando tudo ficou tranquilo – mesmo assim eles tinham mantido a ligação com Moscou, – a revolução passou, e eles começaram a sair do bosque, olhando. Começaram a sair bem devagarzinho do bosque para a planície. Foi aí em Verkhovy Konets [...] que eles fizeram a vila.
>
> Quando eles começaram a sair, acabaram na nascente. [...] Saía muita água dali, agora já sai pouca. Mas antes era muita, formava até um riacho. E agora está desse jeito. A gente ainda tem muita nascente aqui, são doze nascentes na vila. Todas elas dão no mesmo rio.
>
> E depois, quando tudo acalmou, vieram os construtores. E aí aos poucos, aos pouquinhos... Mas aí os próprios klimovianos, eles moravam lá em Verkhovy Konets. E todo mundo acabou chegando ali... Ali não tinha ninguém... Não tinha viva alma, era tudo mato... [...] E aí vieram aqueles fedosseievianos (os monges) logo no começo, depois vieram os pomor. E os da igreja vieram bem depois.[...]
>
> Aí o velhinho - ele tinha dois filhos e duas filhas - ele casou eles com as filhas dele. E aí - isso foi depois de um tempo - os pais acabaram morrendo, e teve o funeral. E eles se mudaram para lá, no fim da vila de Samodurovka. E foram eles que povoaram.
>
> E ali apareceu gente de todo tipo: chuvaches, mordovianos, ártaros... Aqueles cantos já tinham sido povoados, mas vieram pra cá também.

No esquema fabular, esses ancestrais revelam os seguintes motivos mitológicos:

1. Sinais da época da criação: a nascente do rio (*Mas antes era muita [água da nascente], formava até um rio*), o mundo despovoado (*Ali não tinha ninguém... Não tinha viva alma, era tudo mato...*) com traços do **Século de Ouro** e a subsequente decadência (*Saía muita água dali, agora já sai pouca*). Esse motivo é conhecido, em particular, através das aberturas das narrativas épicas do folclore da Ásia Central e Sibéria, em que a estrutura de

sintagmas gramaticais similares registra objetos que deram origem ao mundo (uma montanha, um rio, uma árvore, o primeiro homem etc.), a princípio representados em sua forma embrionária. Um dos primeiros objetos primevos é um "corpo de água primordial", que nasce de seu "embrião" (uma poça, um rio, uma nascente etc.);

> Quando o Meru Maravilhoso era um morrinho, / Quando o sândalo de Kalpavrikcha era um brotinho, Quando o rio Ganges era um filete de água; Quando o mar Sun era uma pocinha / Quando as montanhas Kentii eram uma pedrinha... (mongol); Quando a árvore gorda era uma sementinha....
> /-Quando o amplo rio Angar (Angar é um mar imenso) ainda era um córrego... (buriates)

Esse mundo primevo estava vazio, ainda não existiam as pessoas:

> Há muito, muito tempo, nas priscas eras / quando não havia nem um povo, / No começo de tudo, em época imemorável, / Quando nós não existíamos ; Antes da nossa era, / quando as pessoas de agora não existiam ainda, / Na primeira era,/ quando as pessoas ainda não existiam como agora …; Olhou [o herói Er-Sogotokh, que tinha acabado de ser criado] para o canto vermelho, não tinha ninguém. Olhou para o lado esquerdo, não havia trabalhadores. Olhou para a direita, não havia servos.

2. Um casamento incestuoso entre irmão e irmã dá início à raça humana (*Aí o velhinho - ele tinha dois filhos e duas filhas - ele casou eles com as filhas dele.*). O motivo da origem incestuosa da humanidade é amplamente conhecido na mitologia mundial, vide, por exemplo, a trama do folclore dos ainus, em que aparecem ambos modelos: "vertical" (pai e filha) e "horizontal" (irmão e irmã):

> ... as deusas que ele encontrava eram na verdade as estrelas do céu: a Estrela da Tarde, a Estrela da Meia-Noite e a Estrela da Manhã. Agora cada uma delas deu à luz um filho, eram um menino e duas meninas [...] "Fiquem com uma delas, os outros dois deem um para o outro, e, assim, vocês darão à luz; e eles, por sua vez, se forem dados, vão se multiplicar. E essas serão as pessoas". Foi assim que esse deus falou.

A relação incestuosa dos ancestrais, o único par na terra, é necessária: na época da criação, os antepassados primordiais, conscientes de serem irmão e irmã, não têm outra opção; a situação se repete nos casos de catástrofes cósmicas, que deixam como continuadores da raça um irmão e uma irmã (ou pai e filho). Esse modelo de relações incestuosas se repete de maneira evidente na profecia escatológica:

> O fim do mundo virá. O fim da vida, jamais. Vai sobrar um fiozinho, a nadar sobre a luz branca, do Sol e da Lua. E é tudo. E serão sete cidades, e sete serão os infantes. Em uma cidade eles vão se encontrar. O Senhor vai fazer isso acontecer. E eles vão se alimentar. O Senhor vai dar de comer para que eles não se lembrem dessa vida. E depois vão semear (multiplicar) de novo: como semearam o papai com a filhinha, e a filhinha com o irmão lá... Vão semear. Mas o fim da vida! Não vai acontecer!

O surgimento das relações incestuosas nesse caso é ambivalente: ela tem a condição da preservação da espécie, mas ao mesmo tempo também é um dos sinais do fim dos tempos, é um indicador do caráter pecaminoso que dá origem à raça humana, é uma manifestação do "caos no nível das relações familiares" (MELETÍNSKI, 2018). Não é por menos que o primeiro motivo tenha surgido como uma interpretação do segundo, mas diante disso é essencial a atualização de uma semântica mitológica mais arcaica.

3. A saída dos sobreviventes da catástrofe natural ou social, que se esconderam em lugares seguros de habitação primordial (*a revolução passou, e eles começaram a sair do bosque. Começaram a sair bem devagarzinho do bosque para a planície. Aí assim que eles se mudaram para Verkhovy Konets [...] os próprios* klimovianos, *eles moravam lá em Verkhovy Konets*.); as ocupações seguintes reproduzem o povoamento primordial (*E eles se mudaram para lá, no fim da vila de Samodurovka. E aí se fixaram*); o surgimento de outros povos (*E todo mundo acabou chegando ali... Não tinha viva alma, era tudo mato... [...] E aí vieram aqueles fedosseievianos (os monges) logo no começo, depois vieram os pomor. E os da igreja vieram bem depois. [...] E ali veio gente de todo tipo: chuvache, mordovianos, tártaros*).

Esse motivo também aparece nas tradições mitológicas e pode ser ilustrado, por exemplo, através de algumas lendas genealógicas da Ásia Central:

> [...] outros povos venceram os mongóis e começaram um massacre tão grande [entre] eles, que [dos vivos] não sobraram mais do que dois homens e duas mulheres. Com medo dos inimigos, essas duas famílias fugiram a pé para um lugar inatingível, ao redor do qual havia só montanhas e bosques. Nenhuma estrada passava por lá, além de uma picada estreita e difícil [...] Quando esse povo se multiplicou ali entre as montanhas e bosques, e o espaço [que eles ocupavam] da terra acabou ficando pouco e não dava mais, eles [...] levantaram acampamento e saíram do vale em direção à ampla estepe.
>
> E aí eles juntaram o gado e foram para as montanhas [...] ali não tinha outro caminho que não fosse aquela picada pela qual eles vieram: a estrada era de tão ruim que mesmo um camelo ou um cavalo tinha muita dificuldade para atravessar, e se pisasse errado podia cair e se arrebentar. Entre as montanhas havia

> um campo sem limites, onde havia rios e córregos, muitas árvores frutíferas, vegetação farta [...] Eles viveram ali por quatrocentos anos [...] O gado deles ficou tão numeroso que o espaço ficou pequeno e não dava mais para todo mundo. [...]
>
> Eles passaram alguns dias viajando pelas montanhas [...] e ocuparam as terras dos seus antepassados, depois passaram a governar em todas as regiões da Tartária.

Dessa forma, a lenda sobre os Velhos Crentes que povoaram Samoduróvka (assim como as profecias escatológicas dos lipovanos de Krasnodar) é construída em total correspondência com os modelos mitológicos, e também arcaicos, embora – é importante ressaltar – esteja claro que não se baseia em nenhum mito concreto. Às vezes é possível, com maior ou menor grau de acerto, remontar a linhagem de elementos separados dos contos, das crendices religiosas, premonições, performances ritualísticas, estereótipos de conduta, textos literários e, por fim, simplesmente do "pó discursivo", do campo semântico e metafórico da língua, assim como os seus clichês (vide o "mito como doença da língua" de Max Müller); no entanto, o "rascunho", através do qual são formadas essas lendas, não pode ser extraído de maneira definitiva a partir dos textos diretamente acessíveis aos veiculadores de dadas subculturas.

Aparentemente, aqui encontra-se a "elaboração" conotativa dos elementos semanticamente carregados (chamemos de *semas*), que – por possuírem "valências" – são capazes não só de criar pares associativos, ligados de maneira subjetivo-objetiva, oposta, metafórica, metonímica, atributiva, implicativa e demais relações, mas também de formar cadeias e estruturas em redes multidimensionais.

Assim, o sema da catástrofe que leva à destruição do universo é complementado pelo sema da salvação de algumas pessoas. Ela está ligada ao sema de um santuário, considerado um lugar propício à vida, mas protegido e escondido, que por sua vez pressupõe a existência de um lugar acessível por um caminho secreto (único, difícil e temporariamente acessível).

Ou esquematicamente:

Catástrofe > destruição do universo
Destruição do universo > salvação de algumas pessoas
Salvação de algumas pessoas > santuário
Santuário > local propício à vida, mas protegido e escondido
Local protegido e escondido > caminho escondido
[único; difícil; temporariamente acessível].

E depois (sob a forma de sintagmas lógicos):

> Os sobreviventes saem do santuário para o mundo, o
> mundo está desabitado depois da catástrofe,
> os recursos abundam graças à falta de quem os consuma,
> ele vai se degradando lentamente (isso está ligado à crescente população que, por estar sempre aumentando, exaure os recursos naturais);
> esse mundo desabitado reproduz (ou é) a sua forma primordial; os sobreviventes não são bastantes para a repovoamento,
> para a perpetuação desse importantíssimo objetivo não há outro caminho a não ser o incesto.

Assim, a partir do sema da catástrofe nota-se não só a destruição do universo-salvação de algumas pessoas, mas também o santuário secreto-saída dele e o mundo deserto-desabitado etc. Consequentemente *os semas* capazes de permitir a união dos seguintes elos da "corrente" são as conexões, já "perdidas" anteriormente em uma massa de textos semióticos modelares. É evidente que justamente essas "perspectivas semânticas" também são os mais importantes fatores de preservação da tradição de programas, de acordo com os quais os mecanismos da gênese textual operam. Sem esses programas seria praticamente impossível a profícua reprodução dos textos e preservação reiterada de significados invariáveis, muito diferente das "oscilações" desordenadas, que, no fim das contas, leva à perda total da identidade entre as reproduções anteriores e as seguintes.

Aqui nós nos aproximamos do problema da formação do nosso tipo de topologia semântica em forma de rede, cujo atrativo está em o espaço da miríade de significados poder ser desenvolvido tanto sincrônica quanto diacronicamente. Através desse *sema* central (no exemplo analisado é, evidentemente, a **catástrofe**), pode ser observado um atrator semântico com seu correspondente "campo de atração" (*attraction basin*).

Referências

DA SILVA. **Lula x Brizola**. S.l.: s.n., 19—. Disponível em: http://acervosdigitais.cnfcp.gov.br/Literatura%20de%20Cordel%20-%20C0001%20a%20C7176/25353. Acesso em: 23 dez. 2020.

FRYE, Northrop. **O Código dos Códigos:** a Bíblia e a Literatura. São Paulo: Boitempo, 2004.

LÉVI-STRAUSS. **O Pensamento Selvagem**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1966.

LIMA, Toni de. Desafio de Hebe Camargo com Dercy Gonçalves. In: PACHECO, José. **A Chegada de Lampião no Inferno**. São Paulo: Prelúdio, 19--. Disponível em: http://acervosdigitais.cnfcp.gov.br/Literatura%20de%20Cordel%20-%20C0001%20a%20C7176/2122. Acesso em: 23 dez. 2020.

MELETÍNSKI, Eleazar. **Mif i Istoritcheskaia poética:** izbrannye stati i vospominaniia. Moscou: RGGU, 2018.

NEKLIÚDOV, Serguei (Org.). **Problemy strukturno-semantítcheskikh ukazátelei**. Moscou: Rggu, 2006.

PANDEIRO, Chiquinho do. **A carta de Jesus Cristo ao Presidente Sarney**. S.l.: s.n., 19--. Disponível em: http://acervosdigitais.cnfcp.gov.br/Literatura%20de%20Cordel%20-%20C0001%20a%20C7176/32864. Acesso em: 23 dez. 2020.

PROPP, Vladimir. **Morfologia do Conto Maravilhoso**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984.

SANTOS, Apolônio Alves dos. **Uma Carta de Tancredo endereçada ao Presidente F.H.C**. Campo Grande: s.n., 19--. Disponível em: http://acervosdigitais.cnfcp.gov.br/Literatura%20de%20Cordel%20-%20C0001%20a%20C7176/32856. Acesso em: 23 dez. 2020.

Conversa com Anacreonte: uma original apropriação clássica

Conversation with Anacreonte: an original classic appropriation

Rafael Frate[1]

Resumo: O presente artigo apresenta uma breve introdução e tradução de um dos mais significativos poemas de Mikhail Lomonóssov, sua "Conversa com Anacreonte". Apropriação e subversão da poesia anacreôntica, a Conversa é uma mistura de tradução e poesia original poucas vezes vistas na poesia russa. Respondendo com suas próprias composições a quatro poemas traduzidos da Anacreôntica, uma coletânea produzida no período alexandrino atribuída ao poeta lírico do século VI a.C., Anacreonte de Teos, Lomonóssov expõe sua profissão poética de uma maneira original e engenhosa.

Palavras-chave: Lomonóssov; Anacreônticas; Século XVIII; poesia russa; tradução poética.

Abstract: The following article presents a brief overview and a translation of one of Mikhail Lomonosov's most significant poetic works, his *Conversation with Anacreon*. An appropriation and subversion of anacreontic poetry, *Conversation* is a mixture of translation and original poetry rarely seen in Russian poetry. Responding with his own poems to four translated poems taken from the Anacreontea, a late Alexandrian collection attributed to 6th C. B.C. Greek lyric poet Anacreon of Teos, Lomonosov expounds his poetic credo in an original and skilful way.

Keywords: Lomonosov; Anacreontea; 18th Century; Russian poetry; poetic translation.

O principal influxo cultural que levou à formação da literatura russa em meados do século XVIII, sem dúvida se deu por meio da imitação de autores gregos e romanos. Traduzir, imitar e emular autores provenientes da tradição clássica greco-latina foi prática central na formação das letras de todas as línguas europeias modernas que passaram por um "renascimento". Na Rússia, a prática foi retardada até a chamada "revolução petrina", que buscou na imagética imperial romana, sobretudo a augustana, formas de representação de poder em contraposição à cultura eclesiástica ortodoxa, considerada atrasada, obscurantista e ignorante. Encontrar uma perspectiva moderna, tecnológica e cientificamente progressista e culturalmente europeia, significava passar por um resgate da Roma pagã imperial.

Um dos principais produtos da revolução cultural promovida na época petrina foi a fundação de uma língua russa moderna. A imposição de Pedro I por uma "língua simples", coloquial, para a produção de novos textos, traduzidos ou inéditos, e a criação de um alfabeto

[1] Doutorando em Letras Clássicas pela FFLCH – USP.

civil que simplificava o cirílico tradicional, restringindo seu uso a contextos eclesiásticos, foram dois fatores que iniciaram o estabelecimento do vernáculo moscovita como língua moderna de prestígio. A produção de conteúdo literário ficou a cargo da primeira geração dos novos escritores, a maior parte dos quais intercambistas em diversos países europeus, e se dava principalmente pela imitação de autoridades literárias da tradição clássica.

Este breve artigo propõe analisar e traduzir uma peça do talvez principal autor dessa geração, Mikhail Lomonóssov, que faz uma originalíssima apropriação de um autor clássico, Anacreonte, em um texto que pratica uma mistura dos conceitos de tradução e emulação poucas vezes vista na literatura russa.

I.

A apropriação de autores clássicos foi a principal forma de produção literária realizada nos primeiros anos da formação da literatura russa. Dentre os autores apropriados, o que mais exerceu influência sobre os primeiros poetas russos foi Anacreonte, ou melhor dizendo, a coletânea de poemas de matéria erótica, simposial ou reflexiva com respeito à velhice e brevidade da vida escrita entre os séculos I e VI d.C., atribuída tradicionalmente ao poeta grego de Teos, do séc. VI. a.C. Anacreonte foi um dos nove líricos que receberam edições alexandrinas e, a julgar pela quantidade de anedotas e historietas que tratam de sua vida, muitas vezes em relação com outros poetas do cânone lírico como Safo de Lesbos, foi uma das maiores autoridades poéticas antigas, possivelmente prefigurando o que entendemos hoje por poesia lírica.

O prestígio do poeta era tanto que engendrou inúmeras imitações no decorrer dos séculos, e estas imitações acabaram suplantando as composições originais, sendo por fim atribuídas ao imitado. A coleção foi reunida provavelmente por um editor bizantino que as atribuiu ao velho poeta grego já no título.[2] As Anacreônticas estão contidas no manuscrito da famosa Antologia Palatina, códice descoberto em Heidelberg em 1605, mas foram pela primeira vez editadas em 1554 pelo francês Henri Estiénne (Henricus Stephanus), provindas de um manuscrito hoje obscuro.[3] Apresentando-as com traduções para o latim de grande parte dos poemas da coleção, Estiénne manteve a atribuição espúria ao poeta de Teos, que perdurou, ainda que com algumas poucas contestações, até meados do século XVIII.[4] Em sua edição,

[2] ΑΝΑΚΡΕΟΝΤΟΣ ΤΗΙΟΥ ΣΥΜΠΟΣΙΑΚΑ ΗΜΙΑΜΒΙΑ; Hemiambos simposiais de Anacreonte de Teos.

[3] Ἀνακρέοντος Τηίου μέλη. Anacreontis Teij odae. Ab Henrico Stephano luce & Latinitate nunc primum donatae. Lutetiae, 1554.

[4] Houve quem contestasse a atribuição a Anacreonte já da publicação da primeira edição de Stephanus. Tal é a atribuição do filólogo Francesco Robortello (1516-1567), que já no ano seguinte contestaria a atribuição de todos os poemas da coleção. Cf. Drage, 1962, p. 115.

muitas mudanças arbitrárias foram feitas com relação à ordem dos poemas, não sendo essa, portanto, a que se apresenta no manuscrito supérstite. Tal ordem, entretanto, manteve-se em edições posteriores.[5]

A coletânea foi, em todo caso, extremamente popular e seus poemas breves, monométricos de linguagem simples e direta, tratando de temas universais, como amor, vinho, brevidade, música, se fizeram um modelo perfeito para poetas compondo em línguas vernáculas modernas emularem. Até o fim do séc. XVII, havia traduções integrais da coleção para o inglês, o francês, o italiano e o holandês. Ainda no séc. XVII, sai uma nova edição publicada pela eminente classicista Anne Dacier. Esta edição,[6] publicada pela primeira vez em 1681 e republicada e expandida em 1716 foi uma das mais populares durante o século XVIII, tendo sido responsável por divulgar a coleção para terras em que os estudos clássicos não estavam ainda muito desenvolvidos. Uma dessas terras foi a nova Rússia imperial.

II.

O Império Russo estabelecido por Pedro o Grande em 1721 era uma terra fértil para a introdução de autores antigos do cânone clássico. Na renascença tardia estimulada pelas determinações do primeiro imperador, o uso de autores clássicos foi uma novidade que se fazia indispensável em um contexto político que buscava na imagética imperial romana a inspiração para afirmar-se enquanto nação dentro do contexto europeu. Ela era parte importante da ideologia conhecida por *translatio imperii*, ou transposição imperial, em que o primeiro império da história humana é trasladado em seu espírito para outro estado de forma a conferir-lhe prestígio e autoridade.[7] Não à toa, o gênero mais trabalhado nos primeiros dois terços do século foi a ode solene, tipo poético que celebrava ocasiões cerimoniais específicas que ocorrem no reinado de um monarca, como nascimentos, casamentos, ascensões ao trono, vitórias militares etc.

A ode solene teve como modelo principal o poeta tebano do século V a.C., Píndaro, o poeta lírico grego de que mais temos registros. Seus epinícios, ou cantos que celebravam as vitórias de tiranos particulares do mundo grego nos quatro jogos pan-helênicos principais,

[5] Martin West em sua edição Teubneriana (West, 1984) mantém a mesma ordem como encontrada no Códice Palatino.
[6] *Les poésies d'Anacreon et de Sappho, traduites em François,* avec des remarques, par Madame Dacier Nouvelle Edition aumengtée des notes latines de Mr Le Fevre, Amsterdam, 1716.
[7] Para um bom panorama sobre a *translatio imperii* na Rússia petrina, cf. Baehr, 1978. Para leituras da Roma Imperial nos principais autores, cf. Kahn, 1993.

foram celebrados por diversos autores europeus como exemplo máximo de elevação solene para a celebração de feitos particulares de grandes personalidades. O caráter obscuro, a linguagem difícil e intrincada dessas odes garantiu ao nome do tebano um aspecto misterioso, oculto, quase inacessível, de um poeta, enfim, mais venerado do que lido.[8]

Tal aspecto chegou à Rússia e o modelo pindárico se estabeleceu para esses poemas que celebravam os feitos e solenidades de monarcas, mesmo que o autor modelar não fosse diretamente lido e imitado. A ode solene guardava, entretanto, o caráter de elevação e transporte que dava fama às odes pindáricas, e este foi o principal gênero poético praticado pelos autores da primeira geração. Mikhail Lomonóssov, provavelmente o maior deles, se estabeleceu como o autor russo de odes laudatórias por execelência e foi alcunhado por uma série de outros escritores, rivais ou seguidores, do modo mais eloquente possível: o Píndaro russo.[9] O espectro pindárico, portanto, rondava a cena poética oitocentista russa sempre que se falava em poesia laudatória, mas e quando outros gêneros, mais baixos, que tratassem de temas mais pessoais, ligeiros, eram buscados? O modelo principal da poesia ligeira, de temática amorosa e simposial caiu no domínio das Anacreônticas.

O primeiro autor russo a fazer uso delas foi o pioneiro Antiokh Kantemir (1708-1744). Poeta de transição, escrevendo sobretudo na forma silábica da tradição eslavônica sátiras que promoviam a nova cosmovisão petrina e fazendo troça do obscurantismo reacionário do clero ortodoxo, Kantemir foi um dos primeiros autores russos a usar extensivamente a tradição clássica greco-latina. Suas sátiras bebem da fonte romana de Horácio e Juvenal e seus poemas ligeiros e canções amorosas, das Anacreônticas. Kantemir foi também um tradutor bastante prolífico, deixando obras como a primeira tradução de um livro antigo integralmente apresentado, as Epístolas de Horácio. Sua tradução das Anacreônticas foi também um ponto importante de sua obra, que infelizmente permaneceu perdido por mais de um século. Por sua ligação formal com o passado, ainda que tratasse de temas modernos e eticamente avançados, Kantemir entrou para a história como um poeta que ficou para trás.

[8] Ou como pôs Voltaire: *Toi qui modulas savamment / Des vers que personne n'entend / Et qu'il faut toujours q'on admire.* (Tu que modulaste com habilidade / versos que ninguém entende / e que todos precisam sempre admirar). Apud HAMILTON, 2003, p. 2.

[9] Cf., por exemplo, o verso de seu maior rival, Sumarókov: *он наших стран Малгерб, он Пиндару подобен* (Eleé nosso Malherbe, a Píndaro é semelho). Contido na Epístola II (Sobre a versificação) v. 402.

Mas as Anacreônticas foram um modelo mais popular no último terço do século. Nesse momento, sem dúvida, tais poemas foram os mais utilizados do cânone clássico, sendo praticados por quase todos os poetas russos que nos chegaram. O destaque recai, naturalmente, em Derjávin, talvez o poeta mais importante do século. Derjávin foi poeta anacreôntico por excelência, tendo uma famosa coleção publicada no início do XIX, chamada *Anakreontítcheskie Piêsni* (Canções Anacreônticas). Nela são reunidas suas principais odes de tema não somente amoroso, simposial e reflexivo, mas também laudatório, celebrando monarcas e figuras de poder, como no caso da ode a Alexandre I.[10] O interesse da coleção se dá principalmente na mistura genérica e elocutiva que começa a dissolver as rígidas separações genéricas como praticadas nas primeiras gerações do XVIII e que seria plenamente desenvolvida alguns anos mais tarde com a obra de Púchkin. Mas aqui tratamos de um momento e um autor anterior: do Píndaro russo e de seu uso particular das Anacreônticas.

Lomonóssov, como todos os outros autores russos do XVIII, fez uso da coletânea, tanto em simples traduções, como em apropriações para composições próprias. A tradução de um dos poemas da coletânea foi um de seus primeiros experimentos poéticos, datando de 1738, portanto, um ano antes da famosa "Ode à Ana Ioánovna" sobre a Tomada de Khotin aos Turcos, escrita na Saxônia em 1739, e enviada para a Academia de Ciências de S. Petersburgo, juntamente com a carta que fundaria formalmente a poesia russa, a "Carta sobre as Regras da Versificação Russa" [11]. A tradução do poema 1 da coleção (23 West), datada de 1738, era uma prévia das ideias poéticas de Lomonóssov e prefigura o sistema sílabo-tônico que seria teorizado um ano depois na "Carta". Esse mesmo poema traduzido seria o germe de outra apropriação das Anacreônticas, datado do fim da vida do polímata, mas agora uma produção original e talvez o poema mais representativo das posições poéticas e também éticas defendidas por Lomonóssov, a "Conversa com Anacreonte".

III.

"Conversa com Anacreonte" é um poema de extensão média que consiste na tradução de quatro odes anacreônticas, intercaladas com poemas originais de Lomonóssov, como que rebatendo agonisticamente o conteúdo de cada uma dessas traduções. Publicado pela primeira vez na terceira edição póstuma do polímata, de 1784, o poema é de datação incerta e quase não

[10] Ode 2 *Na rojdiênie v siévere porfiroródnogo ôtroka*. Sobre o nascimento no norte do rebento porfirogêneta.
[11] Para uma tradução e estudo cf. Frate, 2016.

foi conhecido enquanto seu autor viveu.[12] A numeração das traduções na obra vem da edição de madame Dacier, usada por Lomonóssov e pela maioria dos autores russos que trabalharam com as Anacreônticas.[13] São os poemas 1, 23, 11 e 28,[14] que mostram um pouco da maestria tradutória do polímata juntamente com sua habilidade emulativa na capacidade de se aproveitar de um texto modelar na criação de um original.

Cada uma das respostas de Lomonóssov contradizem as odes de Anacreonte, que geralmente trata de temática amorosa. Na primeira, que também abre a coleção de Dacier (23 West), temos o mote da cosmovisão anacreôntica: queria eu cantar heróis, mas a lira só me faz cantar amor. A lira anacreôntica (*bárbuton* no original) é substituída por *gúsli*, instrumento de cordas tradicional da eslávia oriental similar a uma harpa,[15] mas além dessa adaptação, comum entre os russos, não são feitas adaptações muito significativas. Lomonóssov se mantém bastante fiel à semântica do original na melhor tradição da tradução poética praticada até então: um metro analógico, mantendo o mesmo número de sílabas do original e rimas. As rimas dispostas em tonicidade alternada e acrescentadas de acordo com os preceitos da Carta.

Na resposta de Lomonóssov temos a primeira contradição ideológica, produzida formalmente por um espelhamento linguístico: o poeta quer cantar amor, mas seu gusli não acata: só ressoa o heroico som. Esse primeiro mote já entrega a postura poética de Lomonóssov no decorrer de sua carreira: sempre preferiu louvar monarcas em seus feitos, garantindo-lhes uma aura quase (ou mesmo efetivamente) divina, tanto com respeito às imperatrizes das quais foi súdito obediente, quanto ao principal herói que celebrou, Pedro, o Grande — inclusive em um poema épico inacabado e sempre colocado nas odes como elemento de comparação do passado quanto aos monarcas presentes.

Na ode seguinte, enumerada 23 na edição de madame Dacier (36 West), temos outra característica da poesia anacreôntica, o lamento pela velhice e pela finitude da vida. Aqui o poeta expressa o desejo da possibilidade de afastar a morte subornando-a, refletindo outro princípio da poesia anacreôntica, o desprezo pelo ouro e a pompa, na insistência de uma poética da simplicidade. Aqui o poeta tão somente juntaria dinheiro para que, ao subornar a morte, ela lhe desse alguns anos a mais de vida. O poema termina em polaridade negativa, com o complemento ao lamento do poeta na pergunta retórica, não seria melhor aproveitar a vida sem se preocupar com a morte?

[12] Cf. Lomonóssov, 1959, p. 1063-1067.
[13] Drage, 1962, p. 112, nota 3.
[14] West: 23, 36, 07, 16.
[15] O uso da palavra não foi novidade de Lomonóssov, uma vez que foi empregada por outros poetas da mesma geração para se referirem à lira grega, como Trediakóvski e Sumarókov.

Lomonóssov responde também em uma polaridade invertida, ressaltando a posição de Anacreonte: chama-o de grande filósofo, sempre coerente em seus atos com suas palavras. A lamentação desempenhada pelo velho poeta, portanto, é nada mais que decorrência de suas escolhas éticas. Ao fim a postura "epicurista" de Anacreonte é ironicamente contrastada com a postura de um dos mais famosos filósofos estoicos, Sêneca, afirmando que as leis prescritas por ele estão além do que pode suportar uma pessoa.

No seguinte poema, 11 na edição de Dacier (7 West), temos outra reflexão, desta vez não tão lamentosa acerca da velhice, agora na imagem de meninas mostrando ao velho poeta grego um espelho para que ele veja a tristeza de sua aparência atual. O verso grego é: *prepei to terpna paizein:*[16] a um velho, convém fruir o agradável, fazer brincadeiras agradáveis, em suma, aproveitar a vida na mesma medida em que vê o fim se aproximando. Neste poema o que se ressalta é a tópica de aproveitar a existência enquanto ela existe em uma variante do *carpe diem* horaciano. Na tradução, no entanto, há uma pequena diferença com relação ao original grego. Lomonossóv atenua a expressão com o uso de *veselítsia*, que, apesar de poder ter o sentido de aproveitar a vida,[17] pode também indicar o alegrar-se simplesmente porque a morte está se aproximando e ele vai abandonar a condição lamentável de velho. A tradução pode ter incluído um elemento de lamentação que não está no original, mas isso não importa, ela serve bem à resposta engendrada pelo polímata.

A resposta aqui é talvez a mais característica de toda a composição: Lomonóssov compara esta posição ética do hedonista Anacreonte, com a de outro estoico, que também morreu por seus princípios, colocados muito acima de quaisquer prazeres vãos que a postura do poeta grego representa. Essa figura é Catão de Útica, o mais empedernido dos defensores da República Romana contra os avanços autocráticos representados por Júlio César. Catão fala diretamente em um tom um tanto agressivo, rebaixando completamente o "macaco gris" em sua postura frívola. Às brincadeiras bestas que Anacreonte representaria Catão responde com seus feitos políticos que culminaria com a morte do tirano que ameaçava a República. Após a participação direta do senador que teve seu fim em Útica, norte da África, a voz do poeta retorna, comparando a postura dos dois antigos em dísticos: no primeiro verso coloca uma postura de Anacreonte, no segundo rebate com outra, representando a postura de Catão. Ao final, ele deixa que o leitor julgue por si só.

[16] West, 2013, p. 5.
[17] Voinova-Starets: alegrar-se, divertir-se. O dicionário de língua russa do séc. XVIII (Sorôkin, 1984-1991) dá a entrada "*Быть веселым, довольным, счастливым; радоваться"* (ficar feliz, satisfeito, contente; alegrar-se).

Formalmente essa resposta é também bastante interessante. Até aqui Lomonóssov usou nas traduções e nas respostas o trímetro iâmbico russo, como posto em sua Carta, contendo três pés iâmbicos, alternando rimas masculinas e femininas. Lomonóssov usa este metro para traduzir das Anacreônticas dois dos principais metros usados, o trímetro iâmbico catalético (ou hemiambo) (poema 1/23W, 11/7W e 23/36W) e o anacreôntico (dímetro iônico anaclástico) (23/16W). Não convém aqui entrar em detalhes com relação aos metros gregos,[18] mas Lomonóssov traduz os 3 primeiros mantendo a correspondência do número de sílabas do original no mesmo ritmo iâmbico original.

Na resposta ao poema 11, no entanto, Lomonóssov muda radicalmente o metro, escolhendo a mesma forma que usou para a criação de poemas de matéria e gênero dos mais elevados. O hexâmetro iâmbico foi o mesmo metro usado para os dois cantos completados de sua Petríada, poema épico planejado sobre os feitos de Pedro, o Grande. Foi um metro também usado para gêneros como o epistolar, de elevação média, mas de características narrativas ou expositivas, e outros como a Inscrição, gênero breve, porém elevado, escrito para ornar artefatos celebrando monarcas, como estátuas e iluminuras. Ao usar o hexâmetro iâmbico aqui, Lomonóssov dá a seu poema, pela variedade métrica, uma variedade elocutiva também que somente torna o poema mais interessante.

Finalmente, no último par de afirmações/respostas temos um dos mais famosos poemas anacreônticos, o poema do pintor. Instando um pintor de Rodes a pintar sua amada, o poeta pratica o recurso muito usado na poesia antiga de descrever determinado objeto, a êcfrase, ou descrição. Ao descrever como o pintor deve pintar sua amada, o poeta acaba criando ele mesmo uma obra de arte representada ao ponto de terminá-lo com o *parla* que Michelangelo ao terminar o seu Davi teria dito para a estátua. A tópica, como se vê é mais antiga, e a ordem para uma obra de arte tão bem representativa da realidade é o indício principal de sua perfeição.

Lomonóssov responde a essa última tradução com sua profissão final de fé, sua verdadeira orientação poética. Em vez de pintar a amada, Lomonóssov pede para que o pintor pinte sua Mãe, a representação máxima de sua Rússia, o império de que o polímata-poeta teve tanto orgulho. A êcfrase do retrato da amada é transferida para uma a descrição alegórica em que se representam as principais características do país em uma maneira ódica, muito semelhante à representação feita das monarcas em suas principais odes. À grande mãe do patriótico poeta são atribuídas por exemplo características de fartura alimentícia (úberes em leite ricos), poderio militar (braço e mãos fortes).

[18] Para maiores detalhes dos metros gregos e um panorama bastante adequado da poesia anacreôntica na Rússia cf. Drage, 1962.

O metro aqui também tem particularidades. O metro anacreôntico original é vertido não mais em trímetros iâmbicos russos, mas em tetrâmetro trocaico, na prática um heptassílabo. A este metro, geralmente baixo, usado em gêneros de elocução leve, tratando de matéria ligeira, Lomonóssov responde em seu metro ódico, o por excelência mais elevado segundo o próprio polímata em sua Carta e que depois se tornaria o metro reinante entre os destacados poetas russos: o tetrâmetro iâmbico. Respondendo ao metro ligeiro anacreôntico com o metro cuja elevação iâmbica "serenamente erguendo-se, amplificam a nobreza, a altivez e a magnificência da matéria",[19] Lomonóssov eleva a matéria frívola anacreôntica para a dignidade e pompa que merece a sua voz: o louvor da pátria e da nação. Para isso ele tem que usar um metro que julga apropriado. A Mãe Rússia é para Lomonóssov o mais importante tema poético e a palavra elevada e solene, algo que sempre irá sobrepor-se à poesia leve de baixa elocução, pelo menos nesse momento de glória e esperança para a o império de que ele se orgulhava tanto.

IV.

Para a tradução deste poema busquei manter correspondências estritas nos cinco primeiros trechos, em que traduzi, quando possível, em trímetros iâmbicos com rimas alternadas. Houve momentos em que o andamento iâmbico não se manteve, decaindo em um simples hexassílabo. Na resposta à ode IX, mantive o hexâmetro iâmbico com alexandrinos simples sem ater-me à alternância tônica das rimas do original, apenas o esquema aparente. Na última alternância acrescentei inovações próprias. O poema anacreôntico está em heptassílabos, seguindo o original em metro anacreôntico,[20] mas na resposta de Lomonóssov traduzi os tetrâmetros iâmbicos por decassílabos heroicos. Dessa forma, mantive uma correspondência analógica com o original, isto é, relativas à sua representação cultural em cada uma das poesias, de modo a ressaltar a elevação e solenidade proposta por Lomonóssov.[21]

Pela constrição, adotei rimas soantes para não destoar demais da semântica do original, e, em casos extremos, as ignorei, tentando manter ao menos o esquema de alternâncias tônicas. Por se tratar de tradução de tradução, não me baseei nos originais gregos da anacreônticas usando-os tão somente para verificar os procedimentos tradutórios de Lomonóssov.

[19] Frate, 2016, p. 189.
[20] Dímetro jônico anaclástico. Cf. Drage, 1962, p.111.
[21] Exponho essas ideias em Frate, 2015.

Разговор с Анакреоном	**Conversa com Anacreonte**
Анакреон – *Ода I*	**Anacreonte – Ode I**
Мне петь было о Трое, О Кадме мне бы петь, Да гусли мне в покое Любовь велят звенеть. Я гусли со струнами Вчера переменил И славными делами Алкида возносил; Да гусли поневоле Любовь мне петь велят, О вас, герои, боле, Прощайте, не хотят.	Cantar Tróia eu queria E Cadmo cantar, E o gúsli em calmaria Amor manda soar. O gúsli com suas cordas Eu ontem permutei E, em seus feitos e glórias, Alcides eu alcei. E o gúsli não acata: Manda cantar amor; De vós heróis já basta, Perdoai, por favor.
Ломоносов – *Ответ*	**Lomonóssov – Resposta**
Мне петь было о нежной, Анакреон, любви; Я чувствовал жар прежней В согревшейся крови, Я бегать сталперстами По тоненьким струнам И сладкими словами Последовать стопам. Мне струны поневоле Звучат геройский шум. Не возмущайте боле, Любовны мысли, ум; Хоть нежности сердечной В любви я не лишен, Героев славой вечной Я больше восхищен.	Cantar queria eu o doce, Anacreonte, amor; Senti queimar, precoce, No sangue o seu ardor. Passei com os meus dedos Nas cordas tão sutis E com dizeres ledos Pé ante pé seguir. E as cordas não acatam: Ressoa o heroico som. Já não mais me arrebatam Delírios da paixão; E posto que a sincera Ternura eu não perdi, De heróis a glória eterna Confesso, preferi.
Анакреон – *Ода XXIII*	**Anacreonte – Ode 23**
Когда бы нам возможно Жизнь было продолжить, То стал бы я не ложно Сокровища копить, Чтоб смерть в мою годину, Взяв деньги, отошла И, за откуп кончину Отсрочив, жить дала; Когда же я то знаю, Что жить положен срок, На что крушусь, вздыхаю, Что мзды скопить не мог;	Se fosse a nós possível A vida prolongar, Iria eu, não minto, Um tesouro juntar Pr'a morte em minha hora Com a prata se afastasse e, subornada, agora o fim me prolongasse. Quando lembro do fato Que há um prazo do viver, Eu gemo, me maltrato Por paga não haver.

Не лучше ль без терзанья С приятельми гулять И нежны воздыханья К любезной посылать.	Não é melhor sem curas Com os amigos fruir E sopros de ternura Pela amada sentir?
Ломоносов – *Ответ*	**Lomonóssov – Resposta**
Анакреон, ты верно Великой филосов, Ты делом равномерно Своих держался слов, Ты жил по тем законам, Которые писал, Смеялся забобонам, Ты петь любил, плясал; Хоть в вечность ты глубоку Не чаял больше быть, Но славой после року Ты мог до нас дожить: Возьмите прочь Сенеку, Он правила сложил Не в силу человеку, И кто по оным жил?	Realmente, Anacreonte, Filósofo és, sem par, Aos atos, coerente, Igualaste o falar. Viveste a vida inteira De acordo com tuas leis, Rias com brincadeiras, Dançavas com avidez; Ainda que pelo eterno Contasses não mais ser, Por glória, além do termo, Conseguimos te ter. Assim tome-se Sêneca: Leis estabeleceu Além da força humana. Quem por elas viveu?
Анакреон – *Ода XI*	**Anacreonte – Ode XI**
Мне девушки сказали: «Ты дожил старых лет», И зеркало мне дали: «Смотри, ты лыс и сед»; Я не тужу ни мало, Еще ль мой волос цел, Иль темя гладко стало, И весь я побелел; Лишь в том могу божиться, Что должен старичок Тем больше веселиться, Чем ближе видит рок.	Meninas me disseram: “Viveste anos demais”, E um espelho me deram: “vês? calvo e cinza atrás!”; Eu já não ponho luto Por mechas não mais ter, ser liso o cocuruto e pálida minha tez. Só isto jurar posso: A um velhote convém Tanto mais comprazer-se Quão mais perto o fim vê.
Ломоносов – *Ответ*	**Lomonóssov – Resposta**
От зеркала сюда взгляни, Анакреон, И слушай, что ворчит, нахмурившись, Катон: «Какую вижу я седую обезьяну? Не злость ли адская, такой оставя шум, От ревности на смех склонить мой хочет ум? Однако я за Рим, за вольность твердо стану, Мечтаниями я такими не смущусь И сим от Кесаря кинжалом свобожусь».	Do espelho, Anacreonte, afasta tua visão E ouve o que nos diz, crispando-se, Catão: “Mas que macaco gris, eu tenho em minha frente? É maldade infernal, pondo-se a trovejar, Que o meu juízo quer em deboche tornar? Por Roma firme sou, por liberdade sempre, Não posso perder tempo em simples sonhos vãos E a ela então de César livrarei com minhas mãos.”

Анакреон, ты был роскошен, весел, сладок, Катон старался ввесть в республику порядок, Ты век в забавах жил и взял свое с собой, Его угрюмством в Рим не возвращен покой; Ты жизнь употреблял как временну утеху, Он жизнь пренебрегал к республики успеху; Зерном твой отнял дух приятной виноград, Ножем он сам себе был смертный сопостат; Беззлобна роскошь в том была тебе причина, Упрямка славная была ему судьбина; Несходства чудны вдруг и сходства понял я, Умнее кто из вас, другой будь в том судья.	Anacreonte és rico em sua doçura lúdica; Catão quis devolver a ordem à República. Tu viveste ao prazer, consigo e nada mais; Pela obstinação ele perdeu a paz. Em larga folga tu galgaste toda a vida; A vida dele foi à causa preterida. Das vinhas tu tiraste o mel do bacanal; Com a faca ele de si foi déspota fatal. O luxo inócuo é aquilo que te anima; Em glória ele, tenaz, selou a própria sina. O díspar e igual claro está para mim, Que o mais sábio entre vós juiz seja no fim.
Анакреон – ***Ода XXVIII***	**Anacreonte – Ode 28**
Мастер в живописте первой, Первой в Родской стороне, Мастер, научен Минервой, Напиши любезну мне. Напиши ей кудри чорны, Без искусных рук уборны, С благовонием духов, Буде способ есть таков. Дай из роз в лице ей крови И как снег представь белу, Проведи дугами брови По высокому челу, Не сведи одну с другою, Не расставь их меж собою, Сделай хитростью своей, Как у девушки моей; Цвет в очах ее небесной, Как Минервин, покажи И Венерин взор прелестной С тихим пламенем вложи, Чтоб уста без слов вещали И приятством привлекали И чтоб их безгласна речь Показалась медом течь; Всех приятностей затеи В подбородок умести И кругом прекрасной шеи Дай лилеям расцвести, В коих нежности дыхают, В коих прелести играют	Grande mestre da pintura, Primo na Rodes natal, Douto por Minerva Pura, À minha amada pinta igual! Pinta os seus cachinhos negros, Não tocados por maus dedos, Com perfume a recender, Sê um meio de ela ser. Dá à face um rubor rosa E da neve o belo alvor, Faz em arco as sobrancelhas Na alta fronte com rigor, Não as una uma com a outra, Nem separe em sua metade Faze com toda perícia Como na minha menina. Em seus olhos cor celeste, Tal Minerva, representa E tal Vênus o olhar veste Com uma chama que acalenta Que sua boca sem palavras Fale e encante com suas graças E que a fala sem a voz Seja um rio de mel na foz. Um regalo de prazeres Para o seu queixinho traz E ao redor de seu rostinho Faz florir lírio vivaz; De onde fluem delicadezas, E entre si brincam belezas,

И по множеству отрад Водят усумненной взгляд; Надевай же платье ало И не тщись всю грудь закрыть, Чтоб, ее увидев мало, И о прочем рассудить. Коль изображенье мочно, Вижу здесь тебя заочно, Вижу здесь тебя, мой свет; Молви ж, дорогой портрет.	Trazem um prazer sem par Pelo seu furtivo olhar. Veste-lhe com rubro manto Sem todo o seio esconder, A quem só parte, mirando, Possa o resto conceber. Quanto a mente lhe dá forma, Sem olhar imagem torna, Aqui vejo-te, minha luz, Fala ó meu retrato, sus!
Ломоносов – *Ответ*	**Lomonóssov – Resposta**
Ты счастлив сею красотою И мастером, Анакреон, Но счастливей ты собою Чрез приятной лиры звон; Тебе я ныне подражаю И живописца избираю, Дабы потщился написать Мою возлюбленную Мать. О мастер в живописстве первой, Ты первой в нашей стороне, Достоин быть рожден Минервой, Изобрази Россию мне, Изобрази ей возраст зрелой И вид в довольствии веселой, Отрады ясность по челу И вознесенную главу; Потщись представить члены здравы, Как должны у богини быть, По плечам волосы кудрявы Признаком бодрости завить, Огнь вложи в небесны очи Горящих звезд в средине ночи, И брови выведи дугой, Что кажет после туч покой; Возвысь сосцы, млеком обильны, И чтоб созревша красота Являла мышцы, руки сильны, И полны живости уста В беседе важность обещали И так бы слух наш ободряли,	Bem te contentas com esta beldade E com tamanho mestre, Anacreonte. Mas nada além te dá felicidade Além da tua lira deleitante. Agora eu é que a ti emulo E a um novo pintor eu estimulo A pintar uma nova retratada: A minha gloriosa Mãe amada. Ó, grande mestre primo na pintura, Maior que há em nosso país natal, Sejas tu digno de Minerva Pura, E à minha Rússia pinta uma igual. Pinta sua grandeza tão madura E sua visão de alegria assegura, Deleite claro põe em sua fronte E sua cabeça erguida sempre adiante. Procura desenhar saudáveis membros Assim como uma deusa deve ter, E pelos ombros tenha os cachos soltos Como um sinal de força a pender. Põe fogo em seu celeste olhar De estrelas à meia-noite a queimar, E de suas sobrancelhas um arco faz, Que findada a tormenta indica a paz. Seus úberes soergue, em leite ricos, E para ser perfeita a sua beleza Com braço musculoso e mãos pujantes, E face plena de vital nobreza E mostrar no colóquio a fala séria E tanto agradar a nossos ouvidos Como do cisne a pura voz

Как чистой голос лебедей, Коль можно хитростью твоей; Одень, одень ее в порфиру, Дай скипетр, возложи венец, Как должно ей законы миру И распрям предписать конец; О коль изображенье сходно, Красно, любезно, благородно, Великая промолви Мать, И повели войнам престать. Между 1756 и 1761	Com todo teu engenho mostra a nós. E com vestidos púrpuras a veste Dá-lhe um cetro, põe-lhe uma coroa, Como ela ao mundo com lei inconteste Um fim à rixa pode comandar. Ah quão digno é este retrato, Quão belo, gracioso e sempre grato. Ó grande mãe, profere a tua voz E acaba de uma vez com a guerra atroz. Entre 1756 e 1761

Referências

BAEHR, S. L. *From history to national myth: Translatio imperii in Eighteenth Century Russian* Review, v. 37, n. 1 (p. 1-13). 1978.

FRATE, R. *Como verter um sistema métrico.* TradTerm, 28. p. 180-190. São Paulo, 2015.

_____. *Mikhail Vassílievitch Lomonóssov: uma apresentação.* Dissertação de mestrado. São Paulo, 2016.

DRAGE, C.L. *The Anacreontea and the 18th Century Russian Poetry* in The Slavonicand East European Review, vol. 41 No. 96 (pp. 110-134). 1962.

HAMILTON, J.T. *Soliciting Darkness. Pindar, obscurity and the classical tradition.* Harvard UP. Cambridge, MA, 2003.

KAHN, Andrew. *Readings of Imperial Rome from Lomonosov to Pushkin. In:* SlavicReview, vol. 52 no. 4 (pp. 745-768). 1993.

LOMONÓSSOV, M.V. *Polnoe sobranie sotchiniênia. Tom 8, Poezia, oratórskaiaproza. Nadpisi*. Izdatelstvo. Akadiêmii Nauk SSSR. Moscou, 1959.

WEST, Martin. *Carmina Anacreontea.* Teubner, Stuttgard/Leipzig, 1993.

Um luminoso conto de fadas: uma tradução
A luminous fairy tale: a translation

David G. Molina[1]

Resumo: Tradução de "Um luminoso conto de fadas" (1903-4), primeiro conto publicado pelo escritor Andrei Biêli. Célebre por romances como *Petersburgo* (1916) e *Kotik Letáiev* (1922), Biêli é um dos principais nomes do simbolismo russo. A tradução é precedida por uma introdução e acompanhada por notas explicativas.

Palavras-chave: "Um luminoso conto de fadas"; Andrei Biêli; Simbolismo russo; Tradução.

Abstract: What follows is a Portuguese translation of Andrei Bely's "A Luminous Fairy Tale" (1903-4), the Russian symbolist's first published short story. The translation is preceded by an introduction and is accompanied by explanatory notes.

Keywords: "A luminous fairy tale"; Andrei Bely; Russian Symbolism; Translation.

"Um luminoso conto de fadas" é o primeiro conto publicado por Andrei Biêli, pseudônimo de Boris Nikoláievitch Bugáiev (1880-1934), figura central do simbolismo russo. Conhecido predominantemente por seus romances, cujos destaques são *Kotik Letáiev* (1922) e *Petersburgo* (1916) – este último considerado por Vladimir Nabokov um dos quatro romances mais importantes do século 20 –, Biêli foi também poeta prolífico, ensaísta e crítico literário, responsável por estudos formais de métrica e versificação que viriam a exercer grande influência sobre Viktor Chklóvski, Iúri Tyniánov e Boris Eikhenbaum.

Biêli começa a escrever literatura entre 1897 e 1898 e publica seu primeiro livro em 1902. *Segunda sinfonia: dramática,* escrita em combinação pouco usual entre prosa e poesia, é uma obra experimental que visa simular, na literatura, técnicas composicionais da música instrumental. Como indica o próprio Biêli em ensaios teóricos, a tentativa – presente em toda a primeira fase de sua produção – tem como fonte de inspiração a hierarquia estética de Arthur Schopenhauer, que privilegiava a música sobre outras manifestações artísticas.

[1] Tradutor, doutorando em literatura e cinema russo no Committee on Social Thought e departamento de Literatura Comparada da Universidade de Chicago (EUA). E-mail: davidmolina@uchicago.edu.

O *Gesamtkunstwerk* de Wagner e o *Zarathustra* de Nietzsche também surgem como influência na obra, animando os diversos *leitmotive* do autor.

"Um luminoso conto de fadas" foi escrito em 1903 e publicado em 1904, um dos anos mais produtivos do autor, que viu também a publicação da *Primeira sinfonia* e *Ouro em azul*, sua primeira coleção de poemas. O conto é, em parte, autobiográfico e relata uma versão ficcional do turbulento amor de Biêli por Nina Petróvskaia (1884-1928), figura que roubara o coração do também simbolista Valeri Briúsov (1873-1924). Apesar de Biêli ter, ao longo de sua carreira, defendido a preponderância do som em sua prosa, "Um luminoso conto de fadas" é uma explosão de luzes e cores. Como na abertura de *Kotik Letáiev*, o texto começa com um mito de criação em que a consciência cosmológica do autor-protagonista parece ser anterior ao seu surgimento em carne e osso. Uma bruma dourada envolve todo o texto, enevoando as fronteiras entre imaginação e autobiografia. Como em *Letáiev* e *Petersburgo*, o pai de Biêli, Nikolai Vasílievitch Bugáiev, serve como modelo para a figura do pai do narrador. Bugáiev-pai foi professor de matemática na Universidade de Moscou e o duplo movimento de aproximação e rejeição à figura do pai é uma das forças motrizes principais na obra do autor.

Se em "Um luminoso conto de fadas" a tentativa do jovem protagonista de conhecer e ser reconhecido por uma mulher que encarna uma variação sofiológica do "eterno feminino" é bem- sucedida, a relação de Biêli com Nina Petróvskaia foi menos feliz: ela quase atirou nele após uma palestra em 1905.

As notas que acompanham a tradução a seguir esclarecem escolhas, apontam detalhes estilísticos e traçam o desenvolvimento de imagens também utilizadas em outras obras importantes do autor, como os poemas de *Ouro em azul* e *Petersburgo.*

Um luminoso conto de fadas

Andrei Biêli

1.

Correm os minutos. Faíscam as imagens. Tudo acelera. É grandioso o voo da vida. Revolvem as constelações – giram sem cessar. E voam, voam...

Estas são lágrimas de fogo:[2] vertidas pelo Eterno certa vez. Borrifos de lágrima fulgurante que queimam no inabarcável, esfriando. E os acordes das constelações acordam, na alma, a música esquecida do pranto.

Estas são as estrelas – faíscas fogosas de um eterno foguete[3] que varre por aqui.[4] Queimam, esfriando. Pelo caos dos espaços, lançam, umas às outras, feixes[5] dourados, ardentes flâmulas de uma terra natal que varre por aqui.

E então, apagando, difundem luzes dourado-aeriformes[6] pelo abismo. Apertam contra o seio que arrefece carícias neve-tremulantes de calor e ouro branco. E dos langores cetim-aeriformes, branco-dourados e quentes, seres, tecidos de raio, surgem na superfície das estrelas esfriantes.

---

[2] *Sliozy ogniá* ("lágrimas de fogo"). Imagem recorrente em Biêli que surge aqui como parte de uma gênese dupla: do universo e do próprio escritor, que almeja, em "Um luminoso conto de fadas", gerar um "eu literário" a partir de uma infância mitológica. No poema "Eterno chamado" (1903), dedicado a Dmitri Merejkóvski, a metáfora surge com ressonâncias cristãs ("uma gota de sangue como uma lágrima de fogo/que esfria e treme sobre a tez") mas como é comum em Biêli, a dor do eu lírico – autointitulado "um falso Cristo, insano e ridículo" – é ambígua, nietzscheanamente matizada pelo som das "gargalhadas" que pairam sobre ele. (BELYI, 2006, p. 85-87). Em *Petersburgo* são as lâmpadas às margens do Nevá que vertem "lágrimas de fogo", cingindo a superfície da água com faíscas efervescentes (ver, por exemplo, "É sempre assim" e "A roulade trovejava"). (BELYI, 1981). Todas as traduções presentes no texto são do autor.

[3] *Raket* ("foguete" ou "fogo de artifício"), surge também no sonho místico-geométrico que conclui o capítulo 3 de *Petersburgo:* "Apollón Apollónovitch voou pela abertura redonda em direção ao azul, à escuridão, à estrela de pluma dourada; e, tendo voado o suficiente sobre sua própria cabeça (que parecia-lhe ser o planeta Terra), a estrela de pluma-dourada, como um foguete, explodiu silenciosamente em faíscas" ("O segundo espaço do senador"). (BELYI, 1981, p. 140)

[4] O particípio aqui é "*promchavchiisia*" que significa "varrer", "mover-se rapidamente", "passar rápido e despercebido". Se, no original, a construção não requer complemento, em português, foi necessário adicionar um "por aqui" para fazer com que a frase fizesse sentido.

[5] *Snop,* termo que indica tanto um maço de cereais quanto um facho de luz. Optei aqui, como em minha tradução integral de *Petersburgo* (no prelo), por "feixe".

[6] O uso inusitado do hífen é uma das marcas registradas da escrita simbolista de Biêli. Alguns dos modelos mais frequentes incluem "cor-cor" ("branco-dourado"), "cor-objeto" ou "cor-flor" ("azul-centáurea"), e os sinestésicos "cor-som" ("vermelho-farfalhante") ou "cor-textura" ("dourado-aeriforme").

Cantam o Sol os filhos do Sol,[7] procuram nos olhos um do outro por ensolarados sinais de atemporalidade, e chamam de vida essa busca por luz.

Os fluxos dourado-aeriformes voam, voam até eles, acariciando-os e beijando-os suavemente, entre o caos dos séculos, pelo abismo dos espaços que correm.

Entre os minutos faíscam as imagens, e tudo acelera no voo da vida. Os filhos do Sol apressam-se ao Sol entre a insondável escuridão.

Como aveludadas abelhas[8] coletando ouro melado, prezam por reservas de lustro ensolarado nos corações. Em seus corações há um êxtase do meio-dia: expandem-se, como um copo, pois de suas almas far-se-ão enormes espelhos que refletem os relâmpagos do sol. Dão à luz[9] os netos do sol, para passar a eles o segredo dos luminosos sinais. Estes sinais revelam o esplendor do sol.[10]

E então uma extensa linhagem de gerações aprende a recordar o não visto e a chamar de ciência tais desejadas memórias.

Coletam o sol, acumulam as luzes – douradas e branco-aeriformes –, acumulam as luzes os netos do sol.

Chegará o dia em que haverá em seus corações todas as lágrimas de fogo – lágrimas do foguete do mundo que fulgurava antes do tempo dos tempos.

2.

Nasci. A escuridão envolveu minha infância. Duas asas negras esvoaçaram sobre a criança. A negra mandíbula[11] da noite pendia, exalando frio. A primeira coisa de que me lembro é de estar junto à janela. Os vidros congelados queimavam com faíscas. Queria que minha governanta as coletasse num copinho de madeira.

---

[7] Em maiúsculas no original.

[8] Abelhas, com seus zumbidos aveludados, ressurgem em *Petersburgo* nas descrições do apolíneo Apollón Apollónovitch Ableúkhov: "De repente, por algum motivo, percebeu-se um enxame brilhante, do qual se ouviam desde o centro vozes contidas e irreprimíveis; um *basso profondo* emergiu do centro do grupo como uma abelha de veludo de imensas proporções; ele era mais baixo que todos os outros, e mal podia ser visto quando estava rodeado pelos velhinhos de peito dourado" ("A celebração"). (BELYI, 1981, p. 110).

[9] O verbo em russo, aqui, é *rojdátsia*, "dar à luz" com sentido de "dar vida". O possível duplo sentido do português contribui para a luminosidade presente no texto de Biêli.

[10] *Solnetchnost',* substantivo abstrato difícil de traduzir, produzido a partir de *solntse,* "sol", que sugere uma qualidade da estrela: a de ser "ensolarada." Optei por "esplendor"; uma alternativa possível talvez fosse o termo "insolação" em sentido físico ("a ação dos raios solares sobre um objeto") e não médico ("estado patológico provocado pela exposição demorada a um sol intenso").

[11] *Past'* ("mandíbula"), imagem a qual Biêli retorna em sua visão noturna da avenida Niévski em *Petersburgo*. "À noite uma escuridão de fogo inunda a Niévski. E ardem com luzes resplandecentes as paredes de muitas casas: palavras em diamante reluzem brilhantes: '*Cafeteria',* '*Farsa*', '*Diamantes Tate*', '*Relógios Omega*'. Esverdeada durante o dia, e radiante agora, uma vitrine abre sua mandíbula de fogo na Niévski; em todo lugar há dezenas, centenas de infernais mandíbulas de fogo: e essas mandíbulas expelem, atormentadoras, sua luz clara e branca contra o pavimento; expelem fluído turvo em ferrugem fogosa. E a avenida é roída por fogo" ("Outono

Um homem grisalho e triste estava sentado à mesa, olhos cinzas fixos num único ponto. Esfregava os joelhos com as mãos assoando o nariz, de tempos em tempos. Duas velas funéreas o iluminavam, e a tira larga de seu *pince-nez* fluía contínua desde seu rosto triste. Estava sentado contra o fundo de uma escuridão escancarada que rasgava inexorável pelo espaço iluminado. Com seus dentes arreganhados, aquela mandíbula ameaçava nos engolir. Mas o velho triste apenas se levantou e fechou a porta. A mandíbula se fechou.

E ele continuou sentado ali, congelado, olhos fixos num único ponto.[12] Pareceu-me ser um desconhecido, mas um dedo árido estendeu-se sobre mim, e ouvi a voz de minha governanta sobre os ouvidos: "Aqui está o papai... Ele está conosco..." E comecei a reconhecê-lo. Uma canção severa ressoou do outro lado da parede. Meu curvado pai aproximou-se de mim. Fez cócegas com o dedo e disse: "É o vento de inverno".

E na janela escancarava-se a mandíbula negra, exalando frio. Disseram-me que ali estava o céu.

Levaram-me para a cama.

3.

Eu gostava dos reflexos solares que corriam pelas paredes. Aquilo era tão estranho que eu gritava: "O que é, o que é?.." Mas todos riam. Eu ria também, mas asas batiam em meu peito.

Eu gostava dos fluxos dourado-aeriformes e das carícias de ouro branco. Na primavera nós nos mudávamos para a *dátcha,* e eu corria pelas veredas do jardim procurando outras crianças. Eram todos meninos e meninas de olhos azuis. Brincávamos de "filhos do Sol." Depois da chuva, as poças brilhavam como moedas de ouro. Sugeri que coletássemos punhados de água dourada e os levássemos para casa. Mas o ouro desapareceu, e quando levamos para casa o esplendor solar, ele acabou virando uma lama turva, pela qual fomos repreendidos. Às vezes pulávamos pelas poças em nossas roupas de marinheiro azul-escuras,

molhado"). (BELYI, 1981, p. 49). Expressões relacionadas surgem no parágrafo acima em "escuridão escancarada" (*ziiaiushchaia t'ma*) e no poema "Para Balmont" que abre a coletânea *Ouro em azul:* "E, envolvidos pela escuridão/ cerram-se os abraços dos horizontes/Tu disseste: "O oceano azul-claro/ainda está conosco, irmãos!" (BELYI, 2006, p. 79).

[12] *Tochka*, "ponto", termo que, em Biêli, exerce funções psicológicas, biográficas, matemáticas e metafísicas. Por um lado, a imagem caracteriza o estado psicológico do pai, que olha para um ponto fixo no vazio numa tentativa de fuga do tempo presente. Os sentidos biográficos e matemáticos se misturam: Nikolai Vasilíevitch Bugáiev foi um matemático, o que dá ao "ponto", em Biêli, um sentido técnico, formal. Por fim, em *Petersburgo* elementos como o "ponto geográfico" ou o "ponto no papel de parede no sótão de Aleksándr Ivánovitch" agem como portais para a quarta dimensão, o mundo das sombras, onde misturam-se realidade e imaginação.

com âncoras vermelhas, e batíamos as palmas cantando em coro: “luz do sol, dia de sol”.

Borrifadas que cegavam os olhos brilhavam por todos os lados, mas quando voltávamos para casa, os adultos diziam que estávamos cobertos de lama. Compreendemos vagamente que tudo aquilo era mais complicado do que parecia.

Mas os fluxos dourado-aeriformes voaram através do caos dos séculos e teceram ao nosso redor um meio-dia de ouro branco. Parecíamos radiantes, e o grisalho caseiro da *dátcha* nos acompanhava sempre com murmurar senil: “Anjos inocentes...”

Os filhos do Sol sonhavam o Sol. Coletavam, como abelhas, o amarelo melado dos raios. Não sei o que queríamos, mas uma vez pedi a meu pai por um copo de vinho dourado,[13] supondo que fosse a bebida do sol.

Disseram-me que era cedo demais para crianças beberem vinho. Certa vez os filhos do Sol juntaram-se sob um velho sabugueiro. Este era nosso barco voador.[14] Sentamo-nos sobre seus galhos, navegando na direção do sol. Eu comandava a partida. Música surgiu em meu peito: ressoava o farfalhar dos jatos de relâmpago. Mas a árvore encolerizou-se e os galhos se dobraram. E dobrando-se, embalaram os filhos da luz, carregando-os ao sol. Os fluxos de ouro branco penetraram a vegetação, aqueceram-nos, e rolaram-nos na areia seca como maçãs radiantes.[15]

4.

Certa vez ressoou à noite um tilintar, como se esticassem um mel dourado grosso, como uma cola, para fazer, do mel, fios dourados e radiantes. Às vezes parecia que eram correntes de sol líquido que esparrinhavam. Mas este não era o sol: no pequeno balcão da *dátcha* vizinha, um estudante coxo[16] de camisa vermelha se sentava, balançando os cachos, e guiava um arco pelo oviolino.

[13] O “vinho dourado” surge também em dois poemas de 1903, “O velocino de ouro” – que discutiremos na nota abaixo – e no segundo dos “Três poemas”, ambos publicados no livro *Ouro em azul.* Se no primeiro a definição da cor surge por meio da rima – Biêli justapõe “o vinho do mundo” (*vino mirovoe)* com “o velocino de ouro” (*runo zolotoe*) –, no segundo, a imagem é mais explícita: “Novamente o vinho dourado/ extingue-se na encosta do céu/E uma palavra aperta meu peito/com tristeza familiar”. (BELYI, 2006, p. 81-82, 88-90)

[14] Referência ao mito de Jasão e os argonautas, cuja busca pelo velocino de ouro é imagem fundamental da poética de Biêli em 1903-4. Biêli desenvolve o motivo em seu poema programático “O velocino de ouro” que incorpora muitas das imagens que aparecem em “Um luminoso conto de fadas”, como o vinho dourado, o barco voador, e, é claro, o sol. Junto com o ensaio “Simbolismo como visão de mundo”, “O velocino de ouro” servirá de manifesto para os “Argonautas”, grupo liderado por Biêli e Ellis (Lev Kobylinskii) que se reunia todos os domingos na casa dos Bugáiev com o intuito de encontrar um caminho próprio para a arte simbolista.

[15] Em *Petersburgo,* a metáfora da maçã retorna, desta vez apontando para as estruturas esféricas que arrematam as lâmpadas de rua e emanam brilho misterioso.

[16] O estudante coxo de “Um luminoso conto de fadas” serve como protótipo para a descrição de Nikolai Apollónovitch no trecho final de *Petersburgo*: “Nikolai Apollónovitch parecia coxo, corcunda e – com um rabo,

E o dourado guinchava, esticando-se em fios, e alguém, com uma risada, os enrolava em novelos que eram lançados como radiantes reflexos solares.

Por muito tempo escutei o estudante coxo e falei: “Tem som de sol...som de ouro... mas nem tudo que reluz é ouro...”

Aprendi.

5.

Os dias faiscaram. Conduzi experimentos. Chacoalhei as folhas douradas de outono. Pintei imagens com tintas douradas. Vazei entre os dedos a aveia seca, amarela e farfalhante.

Certa vez a lua iluminou meu quarto. Pulei para fora da cama e corri até o espelho. Das profundezas do espelho lançou-se em minha direção um menino ágil, olhinhos brilhando. Sons solares emanavam da *dátcha* vizinha. – Enrolavam novelos de lã, radiantes.[17] Deveria ser o estudante que tocava seu violino.

Apanhei no espelho um raio de lua. Apoiei o espelho no chão e sonhei que estava diante de uma lagoa. Dourada, a superfície brilhante reluzia, tremulava, e eu quis nadar em suas profundezas. Pulei no espelho. Ouviu-se um estrondo e algo mordeu minha perna.

Correram por causa do barulho. E me viram ao lado do espelho quebrado.

Formou-se, então, um conselho familiar, e decidiram procurar-me um professor. Tios e tias competiram para explicar: “O menino impressionável procura alimento para sua curiosidade. É mais racional satisfazer essa curiosidade com sólido sustento, do que alimentar suas fantasias.” Apenas meu velho pai permaneceu num silêncio triste. Olhou para mim. A larga tira de seu *pince-nez* fluía contínua desde seu rosto. Ele me entendia. Mas permaneceu em silêncio.

Daquele momento em diante, o estudante coxo de cabelos longos começou a me visitar. Em vão eu esperava que ele trouxesse consigo o violino. Ele trazia insetos radiantes e grama seca, e dizia que aquilo também era produto da energia do sol.

Depois fiquei sabendo que ele virou espírita.

Os anos se passaram.

quando ele voou com toda a força sobre os degraus da escadaria macia, seu couro de cabelos de linho branco soprando contra o vento” (“Oscilava sobre uma pilha de objetos...”). (BELYI, 1981, p. 393).

[17] Referência ao velocino de ouro. Ver nota 12.

6.

Terminei o ginásio. De vez em quando, o estudante coxo me visitava. Sua voz afiada soava: “Correm os minutos. Faíscam as imagens. Tudo acelera. É grandioso o voo da vida.[18] A memória é um disco sensível. Ela tudo imprime. E a imagem recíproca voa a partir dela. E é impressa uma segunda vez. Os particulares se apagam. Permanecem os contornos gerais. Formam-se os conceitos...”

Ele tamborilava os dedos no ritmo da fala, ensinou-me a música das palavras. Seu hábito de me visitar, de desenvolver meus pensamentos, apagar particulares, formar conceitos, permaneceu.

Os conceitos se entrelaçavam. Diversas eram suas relações. Trançava-se o tecido. Elos de conclusões, como flocos aracnídeos, sinalizavam até nós desde longe. Um pensamento fortalecido batia suas asas. Meu professor, entusiasmado, golpeava a mesa com as mãos e o chão com os pés, enquanto sua barbicha fina, loira, chacoalhava com entusiasmo.

Ele gritava: “O pensamento cresce. E leva tudo para longe. Tudo é carregado nas asas do pensamento. Mas o próprio pensamento se dobra, dobra-se como uma tira.[19] Direciona-se a si próprio. Fecha-se o círculo. Elos de conclusões dispersas fundem-se num único anel teia-enevoado. O vento gira a roda esbranquiçada de névoa.

E formávamos círculos de pensamento, e girávamos esta roda esbranquiçada de névoa – eu e meu coxo professor. E nossas palavras cortavam o ar como foguetes de diamante. A pirotecnia das profundezas regou-se uma à outra com uma chuva de lágrimas de fogo.

7.

Estudei os espectros.[20] Mundos em frascos e réplicas despontaram diante de mim. Meu professor de astronomia cutucou-me repetidas vezes sob um telescópio. Enfim passei no exame e inaugurei um novo curso: “Sobre caudas de cometas”...

[18] Veja-se a identidade do trecho com as primeiras linhas do conto.

[19] A escrita de Biêli é intencionalmente metalinguística, aqui. A tira (“*lenta*”) que se volta contra ela mesma recupera a imagem no *pince-nez* da seção 2, o que faz o trecho – uma articulação da circularidade do pensamento – adquirir ele próprio uma estrutura circular. O retorno das “lágrimas fogosas” da seção 1 ao fim da seção 6 confirma a intencionalidade do procedimento.

[20] *Spektr*, do latim *spectrum*, termo que, em russo, denota predominantemente o conjunto de raios coloridos resultantes da decomposição de uma luz complexa. O sentido sobrenatural de “espectro” em português, “fantasma”, produz um significado adicional que contribui para a superposição, no conto, de espírito e matéria, física e metafísica. Vale a pena chamar atenção para o fato de que, antes do fim do conto, o professor-violinista do personagem principal tornar-se-á um médium espírita.

8.

Todo o esplendor que eu conhecia, todo o ouro melado de meus dias de infância, unificaram-se, penetraram o horror frio da vida, quando eu *A* vi.[21] E meu coração fogoso, como um foguete, acelerou pelo caos do não ser em direção ao Sol, à distante terra natal. O ponto fogoso na escuridão começou a desenhar anéis luminosos em espiral. Finalmente, ele desapareceu. E os anéis espiral-fogosos[22] derreteram-se em silêncio.

Seus olhos – duas fendas azuis no céu – foram rodeadas de um cacheado esplendor solar e do resplandecer opaco do alvorecer, que queimava em suas bochechas. Púrpura queimante ardia em seus lábios finos, sob o qual brilhava um colar de pérolas.

Éramos duas faíscas desarraigadas de uma mesma terra natal – duas faíscas de um foguete já extinto. Olhando nos olhos um do outro, reconhecemos a terra natal.

9.

Escrevi a ela: "A alma fulgurou com luz bruxuleante – um ponto radiante. E a luz do mundo começou a brilhar. E a luz do mundo não foi apagada pelas trevas.

O ponto brilhante foi levado à cachoeira do tempo. Penetrou os séculos. Na escuridão, começou a desenhar anéis de fogo em espiral. Era possível ver uma espiral de fogo que se afastava rapidamente através do tempo.

Seu começo perfurava a escuridão.

E a luz do mundo, que começara a brilhar na escuridão, foi levada pacificamente à distante terra natal.

Os séculos rugiram. O velho destino – terror negro – se anunciava. O coração, palpitante, parou de bater. O vazio abriu-se por todos os cantos, séculos, sistemas planetários. Chicotearam as lágrimas – estas eternas tempestades. Dilúvios desabaram. Transbordaram o caminho das chamas.

---

[21] A necessidade de posicionar o pronome "a" antes do verbo, em português, faz com que o português, aqui, seja menos enfático que o original. Em russo, *Eë* também aparece com letras maiúsculas, mas surge em posição forte na frase, a saber, no final.

[22] Nabokov, grande admirador de Biêli, foi certamente influenciado pelas espirais deste último em sua caracterização da figura em *Speak, Memory*: "The spiral is a spiritualized circle. In the spiral form, the circle, uncoiled, unwound, has ceased to be vicious; it has been set free. I thought this up when I was a schoolboy, and I also discovered that Hegel's triadic series (so popular in old Russia) expressed merely the essential spirality of all things in their relation to time. Twirl follows twirl, and every synthesis is the thesis of the next series. If we consider the simplest spiral, three stages may be distinguished in it, corresponding to those of the triad: We can call "thetic" the small curve or arc that initiates the convolution centrally; "antithetic" the larger arc that faces the first in the process of continuing it; and "synthetic" the still ampler arc that continues the second while following the first along the outer side. And so on. A colored spiral in a small ball of glass, this is how I see my own life". (NABOKOV, 1989, p. 275)

Daquele momento em diante, o êxtase do fogo não pode ser suprimido.

E todos viram o voo da alma em chamas, que deixava pelo caminho anéis de fogo em espiral. Não teve de tocar a alma mais de uma vez. A alma estava em chamas – um ponto radiante. E afastava-se através do tempo. Parecia ser uma cobra, brancura ígnea, que rastejando pelo vazio do mundo, ensurdecera o brado fatídico dos séculos. O que se incendiara, apressava-se através dos tempos. E o tempo corria até a atemporalidade. A luz do mundo, que começara a brilhar na escuridão, foi levada pacificamente à distante terra natal."

Assim escrevi. Após esta carta, eu a encontrei, mas ela se voltou para longe. Era inverno, patinávamos no gelo. Ela deslizava pelo gelo transparente, de braços dados com um oficial, deixando para trás, no gelo, primeiro círculos, depois espirais. Elas pareciam varrer através dos tempos.

10.

Queria surpreendê-la, mostrá-la o eterno. Para isso, dei ordens secretas para que disparassem foguetes no prado ceifado em frente à *datcha*. Queria arrumar fogos de artifício inesperados – explodir milhares de sóis sobre os raios úmidos da noite. Sabia que ela estaria lá pois seu marido – meu amigo – este prazer não privaria a mim e ela, a ele. Com esses foguetes, queria sugestionar a ela os voos e arrebatamentos de nossas almas.

Bebemos alegremente o vinho dourado, supondo que fosse a bebida do sol. A noite negra nos cobriu com um frio nebuloso. Peitos ardentes respiravam com mais frequência e superstição. Por algum motivo, ela lançou-me, furtiva, olhares surpresos, mas fingi não ter visto nada.

Bebemos vinho dourado e carmesim. Fiz sinal para o médium coxo, meu antigo professor, e ele desapareceu na escuridão da noite. Algo tristemente-suave, ansiosamente sedutor repousou no rosto enrijecido da moça. Convidei todos para o terraço. As mandíbulas negras da noite pendiam sobre nós.

Pendiam e respiravam frio.

No horizonte, um fluxo dourado de faíscas explodiu. No horizonte revelou-se um lança-faíscas. Pequenas faíscas douradas, que rapidamente se apagaram, flutuaram com o vento. Novamente. E mais uma vez.

E os lança-faíscas ativaram-se por toda a volta. Da colina mais próxima, uma torrente de faíscas radiantes se soltou, enchendo os arredores com um tremor uniforme e dourado. Iluminado pela luz dourada, o médium coxo gritou as seguintes e estranhas palavras:

"Nem tudo feneceu. A alma parou de voar para a pátria distante, mas a própria pátria anseia por aqueles que perderam seus caminhos – agora, a antiga terra natal voa ao encontro deles." Sobre o horizonte, cotovias em chamas passaram – como cometas vermelhos, e todos ouviram as asas da terra natal que corriam, esvoaçando sobre nossas cabeças.

Mas o médium coxo, não mais iluminado pela cachoeira que se extinguira, continuou a gritar na escuridão: "E então, como um foguete, a palavra fogosa voou alto. No horizonte, um fluxo dourado de faíscas explodiu. No horizonte revelou-se um lança-faíscas. Pequenas faíscas douradas, que rapidamente se apagaram, flutuaram com o vento. Novamente. E mais uma vez. E os lança-faíscas ativaram-se por toda a volta."

Mas tudo ao redor já assobiava e sussurrava. Rodas de fogo zumbiam; em algum lugar, fulguravam luzes estranhas, de cor Bengala-púrpura.

Alguém ouviu um passo silencioso – um passo suave-aveludado no silêncio. O passo de um gato. Era a felicidade a esgueirar-se no meio da noite. Era ela. Os outros não entendiam o que surgira em seus corações quando os lança-faíscas – fontes douradas de inspiração – explodiram no céu. Não entendiam o que arrancava de seus peitos ardentes, suspiros tristes de luz universal.

Ela estava perto, perto. Algo tristemente rígido e sedutor pareceu repousar sobre ela e, compreendendo-me, ela riu com serenidade afetuosa.

Então eu disse aos convidados: "A Eternidade organizou um festival de tochas. Isso quer dizer que gigantes[23] devem ter corrido sobre a face da terra. Somente eles poderiam lançar tais chamas. Somente eles poderiam dar início ao fogo. Somente eles poderiam ter inundado o abismo com seus hálitos de fogo".

11.

Tudo se apagou. Silenciamo-nos. Os minutos corriam e olhávamos as constelações – aquelas lágrimas de fogo. O Eterno chorara certa vez: jorros de lágrimas que arderam no inabarcável que queimava sobre nós. Através do caos do espaço, lançaram feixes de ouro uns aos outros. E os acordes das constelações acordaram, na alma, a música esquecida do pranto. Ouvi, quase inaudíveis, sons de soluços e risos. Como pérolas cadentes.

[23] Gigantes e outras criaturas fantásticas são presença constante nas obras de Biêli deste período. Centauros e gnomos recebem atenção particular do autor em *Ouro em azul* (*Zoloto v lazure,* 1904). Como o também ocultista W. B.

Era ela que ria, feliz. Chorava amargamente. Disse em voz baixa que a noite azulava, e o empíreo estava cheio de ondas azuis-claras.

Ouvimos o som dos céus – o quebrar das ondas azuis. Dissemos um para o outro: "Estão histéricos..."

Pequenas nuvenzinhas brancas cintilaram num dourado espuma-festivo.[24] O horizonte ambareceu.[25]

Despedimo-nos.

12.

E permaneci num silêncio azul-claro, afetuoso. Estava quieto. Atingira meu objetivo. Só o que me restava agora era morrer de felicidade.

1903

Yeats, Biêli passa a abdicar de tais imagens com o passar do tempo, e mesmo em *Petersburgo* (1916), elas já são bastante raras e surgem filtradas pelas obras de Púchkin, Gógol e Dostoiévski.

[24] O adjetivo composto mais inusitado do texto. O original é *penno-pirnyi*, algo como "espuma-banquético", e contém a palavra-chave *pir,* "banquete", presença constante em vários poemas de *Ouro em azul.*

[25] *Ianteret'* ("ambarecer"), neologismo de Biêli que adere à estrutura morfológica de outros verbos-cores como *tchernet'* ("enegrecer") e *belet'* ("branquear"). Vale a pena ressaltar também a invenção do substantivo *iskromet*, "lança-faísca".

Световая сказка

Андрей Белый

1.

Бегут минуты. Мелькают образы. Все несется. Велик полет жизни. Крутятся созвездья – вращаются без конца. И летят, летят…

Это – слезы огня: Безначальный заплакал когда-то. Брызги вспыхнувших слез в необъятном горят, остывая. И аккорды созвездий в душе пробуждают забытую музыку плача.

Это – звезды – огнистые искры промчавшейся вечной ракеты. Горят, остывая. Сквозь хаос пространств посылают друг другу снопы золотые – знамена огня промчавшейся родины.

И вот, погасая, бросают сквозь бездну золотисто-воздушные светы. Прижимает остывшее лоно снежно-трепетные ласки тепла и белого золота. И от бело-золотых, атласно-воздушных и жарких томлений сотканные из лучей существа возникают на поверхности стынущих звезд.

Поют о Солнцах дети Солнца, отыскивают в очах друг у друга солнечные знаки безвременья и называют жизнью эти поиски светов.

А золотисто-воздушные потоки летят и летят к ним, лаская и нежно целуя, сквозь хаос столетий, сквозь бездну текущих пространств.

Среди минут мелькают образы, и все несется в полете жизни. Дети Солнца сквозь бездонную тьму хотят ринуться к Солнцу.

Как бархатные пчелы, что собирают медовое золото, они берегут в сердцах запасы солнечного блеска. Сердце их вместит полудневный восторг: оно расширится, как чаша, потому что душа их должна стать огромным зеркалом, отражающим молнии солнц. Они рождают внуков солнца, чтоб передать им тайну света – светозарные знаки. Эти знаки открывают солнечность.

И вот длинный ряд поколений научается вспоминать невиданное и называет наукойэти желанные воспоминания.

Собирают солнце, накопляют светы – золотые светы и воздушно-белые, – накопляют светы внуки солнца.

Будет день, когда сердце их вместит все огненные слезы – слезы мировой ракеты, вспыхнувшей до времени времен.

2.

Я родился. Детство мое было окутано тьмой. Два черных крыла трепетали над младенцем. Висела черная, ночная пасть и дышала холодом.

Помню впервые себя у окна. Замороженные стекла горели искрами. Мне хотелось, чтоб няня собрала эти искры в деревянную чашечку.

Кто-то седой и скорбный сидел за столом, вперив серые очи в одну точку. Потирал руками колени и сморкался от времени до времени. Две свечи погребально светили ему, и широкая черная лента его пенсне непрерывно стекала со скорбного лица. Он сидел на фоне зияющей тьмы, неумолимо рвавшейся в освещенное пространство. Оскаленная пасть грозила нас проглотить. Но скорбный старик встал и закрыл двери. Пасть сомкнулась.

А он продолжал сидеть, замирая, вперив глаза в одну точку. Он мне показался неизвестным, но заскорузлый палец руки протянулся надо мной и над ухом раздался голос няньки: «Вот папа… Он с нами…» Я начинал узнавать. За стенкой раздавалась суровая песнь. Согбенный отец подошел ко мне. Щекотал пальцем и говорил: «Это – зимний ветер».

В окне зияла черная пасть и дышала холодом. Мне сказали, что там – небо.Унесли спать.

3.

Я любил солнечных зайчиков, бегающих по стенам. Это было так странно, что я покрикивал: «Что это, что это?..» Но все смеялись. Смеялся и я, но в груди моей бились крылья.

Я любил золотисто-воздушные потоки светов и ласки белого золота. Весной мы переезжали на дачу, и я бегал по дорожкам сада отыскивать детей. Это были всё голубоглазые мальчики и девочки. Мы играли в детей Солнца. После дождя лужи сияли червонцами. Я предлагал собирать горстями золотую водицу и уносить домой. Но золото убегало, и когда приносили домой солнечность, она оказывалась мутной грязью, за которую нас бранили. Иногда мы прыгали по лужам, в синих матросках с краснымиякорями, хлопали в ладоши и пели хором: «Солнышко – ведрышко».

Ослепительные брызги разлетались во все стороны, но когда возвращались домой, взрослые говорили, что мы покрыты грязью. Смутно понимали мы, что все это хитрей, чемкажется.

А золотисто-воздушные потоки летели сквозь хаос столетий и ткали вокруг нас полудень белого золота. Мы казались лучезарными, и седой дачник всегда провожал нас старческим бормотаньем: «Невинные ангелы…».

О Солнце мечтали дети Солнца. Собирали, как пчелы, медовую желтизну лучей. Я не знаю, чего нам хотелось, но однажды я попросил у отца золотого вина, полагая, что это – напиток солнца.

Мне сказали, что детям рано вино пить. Однажды собрались дети Солнца к старой бузине. Это был наш воздушный корабль. Мы сидели на ветвях, уплывая к солнцу. Я командовал отплытием. В груди моей подымалась музыка: раздавался шелест молниеносных струй. А дерево бушевало, и ветви склонялись. Склоняясь, качали детей света, несущихся к солнцу. Потоки белого золота пробивали зелень, грели нас и качались на песке лучезарными яблочками.

4.

Однажды вечером раздались звенящие звуки. Точно растягивали мед золотой и густой, как клей, чтоб делать из меда золотистые, лучезарные нити. Порой казалось, что это – плещущие струи жидкого солнца. Но это не было солнце: на балкончике соседней дачи сидел хромой студент в красной рубахе, потряхивал кудрями и водил по скрипке смычком.

И скрипело золото, растягиваясь в нити, и кто-то со смехом наматывал эти нити в золотые клубочки и бросался клубочками, как лучезарными зайчиками.

Долго я слушал хромого студента и говорил: «Звучит солнце… звучит золото… не все то золото, что блестит…».

Учился.

5.

Дни мелькали. Я устраивал опыты. Шуршал золотыми, осенними листьями. Раскрашивал картинки золотыми красками. Сыпал между пальцами сухой, желтый, шуршащий овес.

Однажды луна озаряла комнату. Я вскочил с постели и подбежал к зеркалу. Из зеркальной глубины ко мне бросился резвый мальчик и блистал глазенками. С ближней дачи неслись солнечные звуки. – Наматывали лучезарные клубочки ниток. Должно быть, студент играл на скрипке.

Я поймал зеркалом лунный луч. Опрокинул зеркало на пол и мечтал, что стою над прудом. Золотая, блестящая поверхность блистала трепетом, и хотелось искупаться в глубине. Я прыгнул в зеркало. Раздался треск, и что-то укусило меня за ногу.

Прибежали на шум. Увидали меня у разбитого зеркала.

Тогда собрался семейный совет, и решили взять мне учителя. Дяди и тетки наперерыв толковали: «Впечатлительный мальчик ищет пищи своей любознательности. Рациональней удовлетворить любознательность солидной пищей, нежели кормить ее фантазиями». Один старый отец скорбно молчал. Поглядывал на меня. А широкая лента его пенсне непрерывно стекала с лица. Он понимал меня. Но он молчал.

С той поры ко мне стал хаживать хромой студент с длинными волосами. Тщетно я ждал, что он принесет с собой и скрипку. Он приносил мне лучезарных букашек да сушеные травы, говоря, что и это – продукты солнечной энергии.

Впоследствии я узнал, что он стал спиритом.

Проходили года.

6.

Я кончал гимназию. Иногда ко мне заходил хромой учитель. Раздавался его резкий голос: «Бегут минуты. Мелькают образы. Все несется. Велик полет мысли.

Память – чувствительная пластинка. Все она отпечатает. Летит возвратный образ. Вторично отпечатывается. Стираются частности. Остаются общие контуры. Образуются понятия…».

Он ударял пальцами в такт речи, учил меня музыке слов. У него осталась привычка приходить ко мне, развивать мои мысли, стирать частности, образовывать понятия.

Понятия сплетались. Разнообразны были их отношения. Ткань плелась. Звенья умозаключений, как паутинные хлопья, подавали знаки нам издали. Окрепшая мысль крыльями била. Бил руками по столу и ногой по полу мой восторженный учитель, и узенькая, белокурая бородка тряслась восторженно.

Он кричал: «Мысль растет. Все уносит. Все несется на крыльях мысли. Но вот сама мысль загибается – загибается, как лента. Обращается на себя. Замыкается круг ее. Разбросанные звенья умозаключений сливаются в одно паутинно-туманное кольцо. Ветер вращает это белесоватое колесо тумана».

И мы образовали круги мысли, и вращали это белесоватое колесо тумана – я и хромой учитель. И слова наши рассекали воздух, как бриллиантовые ракеты. Обсыпали друг друга дождем огненных слез пиротехники глубин.

7.

Я исследовал спектры. В колбах и ретортах у меня возникали миры. Неоднократно профессор астрономии тыкал меня под телескоп. Наконец я сдал экзамен и открыл курс: «О хвостах комет»…

8.

Вся солнечность, на какую я был способен, все медовое золото детских дней, соединясь, пронзили холодный ужас жизни, когда я увидел Ее. И огненное сердце мое, как ракета, помчалось сквозь хаос небытия к Солнцу, на далекую родину. Стала огненная точка в темноте рисовать световые кольца спирали. Наконец она удалилась. Огнисто- спиральные кольца беззвучно растаяли.

Ее глаза – два лазурных пролета в небо – были окружены солнечностью кудрей и матовой светозарностью зорь, загоревшихся на ее ланитах. Пожарный пурпур горел на ее тонких губах, под которыми блистало жемчужное ожерелье.

Мы были две искры, оторванные от одной родины, – две искры потухшей ракеты. Взглянув друг другу в глаза, мы узнали родину.

9.

Я писал ей: «Вспыхнула душа трепетным огоньком – светозарная точка. И свет мира засиял. И свет мира не был залит тьмою.

Понеслась сияющая точка к водопаду времени. Вонзилась в века. В черноте стала рисовать огненные кольца спирали. Можно было видеть огненную спираль, уносившуюся сквозь время.

Начало ее сверлило тьму.

И свет мира, засиявший во мраке, мирно понесся на далекую родину. Ревели века. Нависал старый рок – черный ужас. Замирало сердце, трепеща. Пустота разверзалась во всех концах – и в веках, и в планетных системах. Хлестали слезы – эти вечные ливни. Налетали потопы. Заливали пламенный путь.

Отныне не могли задушить огневеющий восторг.

И все видели полет воспламененной души, оставлявшей позади огненные кольца спирали. Нужно было раз коснуться души. И пылала душа – светозарная точка. Уносилась сквозь время. Казалось – змея, огневеющая белизной, переползала мировую пустоту, оглушаемая роковым воплем столетий. То, что зажглось, неслось сквозь время. А время спешило в безвременье. И свет мира, засиявший во мраке, мирно понесся на далекую родину».

Так я писал. После этого письма я ее встретил, но она отвернулась. Это было зимой, на катке. Она скользила по прозрачному льду под руку с офицером, оставляя на льду то круги, то спирали. Казалось, они неслись сквозь время.

10.

Я хотел ее удивить и показать ей вечное. Для этого на скошенном лугу перед дачей я велел тайно забить ракеты. Я хотел устроить неожиданный фейерверк – разорвать тысячи солнц над влажными, ночными лучами. Я знал, что она должна была присутствовать при этом, потому что муж ее – мой друг – не захочет лишать меня удовольствия, а она – его. Я хотел намекнуть ей этими ракетами о полетах и восторгах наших душ.

Мы весело пили золотое вино, полагая, что это – напиток солнца. Черная ночь нас покрыла туманным холодом. Суеверней и чаще дышали горячие груди. Она почему-то украдкой бросала на меня удивленные взоры, но я делал вид, что ничего не вижу.

Мы пили золотое вино и багряное. Я дал знак хромому медиуму, старому учителю, и он скрылся во мраке ночи. Что-то тревожно-манящее, грустно-мягкое почило на ее застывшем лице. Я пригласил всех на террасу. Над нами висела черная ночная пасть.

Висела и дышала холодом.

У горизонта забила золотая струйка искр. У горизонта открылся искромет. Понеслись по ветру золотенькие искры, быстро гаснувшие. Еще. И еще.

И везде забили искрометы. С ближнего холма сорвался поток светозарных искр, наполняя окрестность ровно-золотым трепетом. Озаренный золотистым, хромой медиум кричал так странно звучащие слова: «Еще не все погибло. Душа перестала лететь на далекую родину, но сама родина затосковала о потерянных – и вот летит им навстречу старинная родина». Над горизонтом промчались горящие жаворонки – точно

красные кометы, и все услышали над головой трепетание крылий примчавшейся родины.

А хромой медиум, уже не озаренный погасшим водопадом, продолжал выкрикивать в темноте: «И вот, как ракета, взвилось огоньковое слово. У горизонта забила золотая струйка искр. У горизонта открылся искромет. Понеслись по ветру золотенькие искры, быстро гаснущие. Еще. И еще.

И везде забили искрометы».

А уже окрестность свистела и шипела. Огненные колеса жужжали, кое-где вспыхивали пурпурно-бенгальские, странные светочи.

Кто-то услышал тихую поступь – бархатно-мягкую поступь в тишине. Поступь кошки. Это ночной порой кралось счастье. Это было оно. Не понимали, что подымалось в сердцах, когда в небо били гаснущие искрометы – золотые фонтаны вдохновения. Не понимали, что вырвало из жаркой груди светомирные вздохи грусти.

Она стояла близко, близко. Что-то манящее, грустно-застывшее почило на ней, и, понимая меня, она смеялась в ласковой безмятежности.

Тогда я сказал гостям: «Вечность устроила факельное празднество. Значит, по лицу земли пробежали великаны. Только они могли выбросить пламя. Только они могли начать пожар. Только они могли затопить бездну дыханием огня».

11.

Все потухло. Мы молчали. Неслись минуты, и мы смотрели на созвездья – эти слезы огня. Безначальный заплакал когда-то: брызги вспыхнувших слез в необъятном горели над нами. Сквозь хаос пространств посылали снопы золотые друг другу. И аккорды созвездий в душе пробуждали забытую музыку плача. Я услышал чуть слышные звуки рыданий и смеха. Точно роняли жемчуга.

Это она смеялась блаженно. Плакала горько. Тихо сказала, что ночь голубеет, а эмпирей наполнен голубыми волнами.

Услышали звучание небес – прибой волн голубых. Сказали друг другу: «У нее истерика»… Заискрились белые тучки пенно-пирным золотом. Горизонт янтарел. Мы простились.

12.

Я остался в голубом, ласковом безмолвии. Я молчал. Я добился своего. Мне оставалось только умереть от счасть

Referências

BELYI, Andrei. **Peterburg: roman v vos'mi glavakh s prologom i epilogom**. Leningrado:Nauka, 1981.

_____. **Stikhotvoreniia i poemy: tom 1**. São Petersburgo/Moscou: Akademicheskii Proekt,Progress-Pleiada, 2006.

_____. **Kotik Letaiev**. São Petersburgo: Epokha, 1922.

_____. **Petersburgo**. Tradução de David G. Molina. São Paulo: Editora 34 (no prelo).

NABOKOV, Vladimir. **Speak, Memory: An Autobiography Revisited.** New York: Vintage Books, 1989.

Tradução comentada do poema longo *Flauta Vertebral*, de Vladímir Maiakóvski[1]

Commented translation of the long poem *Backbone Flute*, by Vladimir Mayakovsky[1]

Letícia Mei[2]

Resumo: Apresentamos uma proposta de tradução poética comentada e anotada do longo poema *Flauta Vertebral* (1915) de Vladímir Maiakóvski, do russo para o português brasileiro. Na introdução, comentamos as primeiras edições e a recepção da obra, bem como seus aspectos mais relevantes. O poema possui um forte lastro autobiográfico: inspira-se na relação amorosa com Lília Brik e ancora-se no momento histórico da Primeira Guerra Mundial. *Flauta Vertebral* é tanto um poema de amor trágico quanto um poema sobre a composição do poema. Real e metafórico, aborda o amor não correspondido e o poder salvador da palavra.

Palavras-chave: Poesia russa; Tradução poética; Maiakóvski; *Flauta Vertebral*.

Abstract: We present a proposition for a commented and annotated poetic translation of Vladimir Mayakovsky's long poem *Backbone Flute* (1915), from Russian to Brazilian Portuguese. In the introduction, we comment the first editions and the work's reception, as well as its most relevant aspects. This poem has a strong autobiographical source: it is inspired by Mayakovsky's relationship with Lilya Brik and is anchored in its historical moment: the First World War. *Backbone Flute* is both a poem about a tragic love and about the composition of a poem. Real and metaphorical, it approaches the non-corresponded love and the redeeming power of the word.

Keywords: Russian poetry; Poetic translation; Mayakovsky; *Backbone Flute*.

[1] A tradução aqui apresentada é parte do trabalho desenvolvido em nossa tese de doutorado *Do caos ao universo: uma cosmologia da poética de Maiakóvski*, defendida em março de 2020 junto ao Departamento de Letras Orientais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, sob a orientação da Prof.ª Drª Arlete Orlando Cavaliere Ruesch. Disponível em: https://doi.org/10.11606/T.8.2020.tde-24062020-190445.

[2] Doutora em Letras, pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura Russa, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. E-mail: leticiamei@usp.br

1. Apresentação

Inicialmente chamado *Versos para ela*, *Flauta Vertebral* foi o quarto livro de Maiakóvski e seu segundo poema longo. A obra foi escrita no outono de 1915, concluída em novembro e publicada em fevereiro de 1916. As primeiras edições sofreram cortes da censura nas passagens que se referiam a deus, à guerra e ao tzar. A primeira parte do poema foi publicada no almanaque futurista *Vziál,* em dezembro de 1915, em Petrogrado, em uma tiragem de 640 exemplares, sem o título, mas já com a dedicatória "A Lília Iúrievna Brik". Nessa publicação 15% do texto foi suprimido pela censura.

Uma edição independente do poema saiu em fevereiro de 1916, em tiragem de 600 exemplares, sob os cuidados de Óssip Brik. Mais uma vez, houve mutilações por parte da censura e, dos 316 versos do poema, 50 foram suprimidos. O texto foi publicado quase sem sinais de pontuação, tendo mantido apenas os pontos de exclamação. A capa tinha um visual muito simples em que figurava somente o sobrenome do poeta. O título da obra aparecia na folha de rosto junto com a dedicatória a Lília. Assim, mais uma vez, o nome do poeta assumia o status de título, tal qual ocorrera, acidentalmente, com a coletânea de poemas *Я* [*Iá*/*Eu*] (1913) e com a primeira peça *Vladímir Maiakóvski*. *Tragédia* (1914). Em 1919, Lília e Maiakóvski prepararam um novo exemplar escrito à mão por Lília e ilustrado com aquarelas de Maiakóvski. O livro foi vendido na "Loja dos Escritores" durante os árduos anos da guerra civil.

Como é recorrente na obra de Maiakóvski, há um forte lastro autobiográfico em *Flauta Vertebral,* o que expõe as relações com Lília Brik e o momento histórico em que se ancora. Segundo o pesquisador e tradutor Claude Frioux, o poema "dá uma imagem particularmente marcante da imbricação do tema lírico mais íntimo e do contexto da atualidade, da guerra". (MAIAKOVSKI, 2005, p. 117)

A primeira leitura pública aconteceu durante um sarau no apartamento dos Brik em que se apresentaram também os poetas Pasternak, Asséiev e Khlébnikov. Lília contava que a ambiência era a de um concerto: o enorme piano de cauda disputando espaço com os convivas na sala. Mesmo assim "as paredes se dilataram", de acordo com ela, "e começou a declamação de *Flauta*". Maiakóvski estava de pé, apoiado no batente da porta. A recepção do poema pelo público foi muito positiva.

Ainda segundo Lília, logo após *Flauta* Maiakóvski compôs *Don Juan*, mas, decepcionado com a reação negativa da amada — "outra vez sobre o amor infeliz?!", ela lhe dissera —, o poeta teria rasgado o papel e lançado os pedaços ao vento no meio da Rua

Jukóvski. “Até hoje tenho certeza de que esses versos eram um resto da *Flauta*. Lembravam muito, mas não eram tão bons”, relatou Lília Brik (BRIK, 1980, p. 31).

Muitos estudiosos consideravam, assim como Lília, que aquele era um poema centrado no sofrimento amoroso. Entretanto, ele é superado pelo processo de criação e o sofrimento transforma-se em combustível para a “verbocriação”. *Flauta* é um poema de amor trágico e um poema sobre a composição do poema. Real e metafórico, é um poema de amor não correspondido e sobre o poder salvador da palavra.

Ele divide-se em prólogo e três partes, como um tríptico que dialoga com o tetrático de estreia, seu poema longo *Nuvem de Calças*. Já no início sente-se a tensão entre o sentimento amoroso do poeta e o texto poético. O texto é a cruz onde ele se crucifica, é a oferenda de seu sacrifício. No prólogo o eu-lírico anuncia que dará seu último concerto e oferece seu crânio como taça repleta de versos. Na primeira parte fica clara a relação entre a mulher amada e a atmosfera diabólica, invocada, direta e indiretamente, pelos vocábulos “infernal, maldita, diabo” e por referência a Hoffmann e a seu conto *O Homem de Areia*, que traça a dicotomia real/imaginário no poema. Nela coloca-se o grande motivo da poesia maiakovskiana: a disputa com deus (*bogabortchestvo*). O poeta o culpa por ter-lhe dado uma mulher fria para amar. Eis o ideal romântico do amor conjugado ao sofrimento, o arquétipo da mulher ardilosa e sensual. O suicídio aparece em todas as partes do poema: o próprio eu-lírico propõe a deus várias maneiras de lhe tirar a vida. É evidente que o liame biográfico é seu próprio relacionamento com Lília Brik.

Na segunda parte, evoca-se outro fato verídico: a guerra. O eu-lírico coloca-se contra a violência e defende a nova poesia como a verdadeira oficina de milagres, a criação divina do poeta, quando ele pode se colocar como um deus criador de universos de palavras. Nesta parte, em composição anelar assim como a anterior — procedimento típico da poesia romântica —, ele se compara a Napoleão e se declara apto para ser o tzar universal, elementos e imagens que reforçam a atração de Maiakóvski pelas formas extensas do poema longo.

A terceira parte retoma a ambiência fantástica que inaugura a primeira. Ele se incumbe de fazer magia com uma folha de papel. Cansado do jogo com o trio amoroso, o eu-lírico convida a amada à descoberta da alegria do corpo, uma evidente alusão erótica. Por fim, ele se oferece à crucificação no papel com os pregos das palavras. Nesta conclusão pungente, o poeta resume a sua função: as palavras são fonte de milagres, de vida, e têm um poder maior do que as armas de guerra.

Apresentamos uma possibilidade de tradução poética comentada e anotada do poema integral, do russo para o português brasileiro. A presente tradução partiu do fac-símile da

primeira edição em que as partes censuradas foram preenchidas à mão por Lília Brik. Sublinhamos tais partes para destacá-la aos leitores. O fac-símile acompanha a edição crítica organizada por A. Sergueieva-Kliats e Andrei Rossomakhin, lançada em S. Petersburgo pela Evropeiskaia Universitet v Sankt-Peterburgue, em 2015. Inserimos a pontuação de acordo com a edição publicada nas obras completas de Maiakóvski (MAIAKOVSKI, 2018).

O projeto de tradução partiu da premissa de recuperar as marcas poéticas que caracterizam Maiakóvski: a violência sonora, as rimas e aliterações, o ritmo e as imagens grandiosas. O cotejo foi realizado com o auxílio da Profa. Dra. Ekaterina Volkova Américo, da Universidade Federal Fluminense, a quem novamente agradecemos. Experimentamos uma tradução que pesquisasse a fundo a etimologia dos neologismos. Procuramos recriar alguns deles seguindo a mesma lógica em português. As notas têm o intuito de comentar possíveis interpretações e relações com outras obras, além de justificar e analisar escolhas tradutórias.

2. Flauta Vertebral

Prólogo

Por todas vocês
que amei e amo
guardadas na gruta d'alma, ícones
ergo em brinde qual taça de vinho,
repleto de versos, meu crânio.

Penso mais e mais —
não seria melhor por
o ponto de uma bala no meu fim?
Hoje eu
seja como for,
dou minha última sinfonia.[1]

Memória!
reúna no salão cerebral
intermináveis filas de amadas.
Gargalhada espalha de olho em olho.
Orna a noite com núpcias passadas.
De talhe em talhe espalhe alegria.
Que esta noite entre para a história!
Hoje tocarei flauta.
Na minha própria coluna vertebral.

1

Quilômetros de ruas o voo dos passos amassa.[2]
Aonde ir ocultando tal inferno?!
Que Hoffman[3] celestial
te inventou, maldita?!

Ruas exíguas pra chuva de júbilo.[4]
A festa puxava do poço mais e mais chiques.
Penso.
Pensamentos, sangrentos coágulos,
escalam o crânio, doentes e secos.

Eu mesmo,
milagreiro de todo o festejável,
à festa, não tenho com quem ir.
Agora quero mais é desabar pra trás
e a cabeça rebentar[5] na pedra da Niévski![6]
Sim, eu blasfemava.
Berrava que deus não existe,
mas deus do forno infernal,[7]
tirou uma tal
que diante dela a montanha treme e agita,
e ele grita:
ama!

Deus está satisfeito.
Sob o céu em redemoinho
o homem aflito ficou selvagem e sumiu.
Deus esfrega as palminhas das mãos.
Pensa deus:
espere só, Vladimir![8]

Foi ele, ele mesmo,
pra que não adivinhasse quem é você,
inventou de te dar um marido de verdade
e no piano colocar notas humanas.

Se de repente me esgueirar pela porta quartal,[9]
fizer o sinal da cruz sobre seu cobertor mantoso,[10]
sei —

haverá cheiro de pelo queimado
qual enxofre esfumará[11] a carne do tinhoso.

E eu, em vez disso, até de madrugada
apavorado, pois te levaram pra amar,
agitava-me
e os gritos em versos lapidava
joalheiro meio louco já.

Melhor seria ir jogar carta![12]
No vinho
enxaguar a garganta do uizento[13] coração.
Não preciso de você!
Não quero!
Tanto faz
eu sei,
logo vou virar carcaça.[14]

Se é verdade que existe,[15]
deus,
meu deus,
se o tapete de estrelas foi você que bordou,
se esta dor,
a cada dia multiplicada,
tortura por ti enviada, senhor,
vista a corrente de juiz.
Espere minha visita.
Sou pontual,
Não me atrasarei nem um dia.
Escute,
Supremo inquisidor![16]

A boca com a mão sufocarei.
Grito nenhum pra eles

deixarei escapar dos feridos lábios.
Prende-me nos cometas, qual nos rabos dos cavalos[17]
e solta,
rasgando sob os dentes estelares.
Ou então:[18]
quando despejarem minh'alma
e for a teu tribunal,
tolinho encarrancado,[19]
você,
a Via Láctea lançando qual do cadafalso,
pega e me pendura, um criminoso.
Faz o que quiser.
Se quiser, me esquarteja.
Eu mesmo, justo, lavarei suas mãos.[20]
Apenas —
Escute! —
Leve embora esta maldita,
que fez minha amada!

Quilômetros de ruas o voo de meus passos amassa.[21]
Onde me enfiar ocultando tal inferno?
Que Hoffman celestial
te inventou, maldita?!

2

E o céu,
que nas brumas esqueceu sua cor
e as nuvens esfarrapadas como fugitivos,
exauroro[22] meu último amor,
escarlate como rubor[23] de tísico.

De felicidade cobrirei o urro
da multidão
dos que esqueceram casa e conforto.
Pessoal,[24]
escute!
Rasteje pra fora das trincheiras.
Terminem a guerra depois.

Mesmo se,[25]
de sangue, trôpega como Baco,
bêbada a luta continua —
palavras de amor nem assim são grotescas.
Queridos alemães!
Eu sei
que nos lábios vocês têm
a Gretchen goethesca.[26]

O francês,
rindo, morre sob a baioneta,
com um sorriso morre o aviador abatido,
se eles se lembrarem
sua boca
no beijo, Traviata.[27]

Não estou a fim de polpa rosada
que séculos mastigarão até não sobrar nada.
Hoje aos novos pés se deitem!
Eu te canto,
ruiva,
pintada.

Talvez, nesses dias,
terríveis como pontas de baionetas,
quando os séculos terão embranquecido a barba,

restaremos só
você
e eu,
atirando-me no teu encalço de cidade em cidade.

Se for cedida além-mar,
na toca da noite se esconderá —
te beijarei[28] através da bruma de Londres
lábios incandescentes dos lampiões.

Arrastará caravanas em tórridos desertos,
leões atentos, —
pra você
sob poeira, pelo vento rasgada,
minha bochecha ardente deitarei num Saara.

Porá nos lábios um sorriso,[29]
verá
um toureiro nada mal![30]
E de repente eu
atirarei o ciúme a todo mundo
com olho de touro moribundo.

Carregará pra ponte o passo disperso —
pra pensar,
seria bom lá embaixo.
Este sou eu[31]
sob a ponte derramado como Sena,
chamo,
arreganho[32] meus dentes podres.[33]

Com outros correrá na faísca dos trotadores
Strélka ou Sokólnik.[34]
Fui eu que subi lá em cima,

te tento com a lua, esperançoso, nu em pelo.

Forte,
é assim que eles precisam de mim —
ordenarão:
mate-se na guerra!
Seu nome
será a última coisa
coagulada no lábio arrancado pela bala.[35]

Acabarei coroado?[36]
Em Santa Helena?
Cavalgando na sela da borrasca da vida,
sou páreo
tanto pra tzar universal[37]
como pros
grilhões.

Ser tzar é meu destino —
teu rostinho[38]
no ouro solar das minhas moedas
ordenarei ao povo:
gravem!
E lá,
onde o mundo esmaece em tundra,
onde o rio barganha com o vento norte, —
na corrente arranharei o nome Lília
e a corrente ultrabeijarei[39] nas trevas do exílio.

Escutem, vocês esquecidos da cor do céu,
eriçados,[40]
feito feras!
É, talvez,
o último amor do mundo[41]

que exauroreou[42] o rubor de um tísico.

3

Esquecerei data, ano, dia.[43]
Me trancarei sozinho com folha de papel.
Crie, de palavras por sofrimento iluminadas,
inumana magia![44]

Hoje, assim que me aproximei da senhora,
senti —
a casa estranha.
Você escondia algo no vestido de seda,[45]
e se espalhava no ar um aroma de incenso.

Feliz?
Um frio
"muito".
A cerca da razão partiu-se pela confusão.
Agiganto o desespero, ardente e febril.

Escute,
de qualquer jeito
não dá pra esconder o cadáver.
Na cabeça jorre qual[46] lava a terrível palavra!
De qualquer jeito
cada músculo seu
como megafone
soará:
morreu, morreu, morreu!

Não,
responde.
Não minta!

(Como vou embora assim?)
Tipo covas de duas tumbas
escaparam do seu rosto os olhos.[47]

As tumbas se aprofundam.
Não tem fim.
Parece
que vou desabar do cadafalso dos dias.
A alma estendi sobre o abismo qual cabo,[48]
malabarismos de palavras, nele cambaleando.

Sei,
o amor o desgastou já.
Adivinho o tédio por tantas pistas.
Renove-se em minh'alma.
Apresente ao coração o corpo em festa.

Sei,
pela mulher cada um paga.
Não importa,
se agora
em vez do luxo dos vestidos de Paris
com a fumaça do cigarro te visto.

O meu amor,
qual apóstolo de outrora,[49]
espalharei por mil milhares de caminhos.
Pra você, nos séculos preparou-se uma coroa,
e na coroa minhas palavras
são como convulsos arco-íris.

Com elefantes de jogos tonelares[50]
selaram a vitória de Pirro,[51]
extrovejei[52] teu cérebro com ruído de passos geniais

Em vão.
Não vou te arrancar.[53]

Alegre-se,
alegre-se,
você acabou comigo![54]
Agora
é tamanha a tristeza
que só queria correr pro rio
e a cabeça enfiar no ricto da correnteza.

Deu os lábios.
Como é rude com eles.
Toquei e gelei.
Parece que beijo com lábios penitentes
um monastério lavrado em frios penhascos.

As portas
bateram.
Ele entrou,
pela alegria das ruas regado.
Eu
em dois fendi num berro.
Gritei pra ele:
"Está bem!
Vou embora!
Está bem!
Continua tua.
Costure trapos pra ela,
que as frágeis asas nas sedas se cubram de gordura.
Cuidado pra que não fuja a nado.
Como pedra no pescoço
pendura na esposa colares de pérolas!"[55] —

Ah, esta
noite!
Desespero eu espremia mais e mais apertado.
Do meu pranto e gargalhadas
com horror[56] o focinho do quarto foi ceifado

E como visão erguia-se o rosto[57] levado de ti,
com os olhos você o auroreou[58] no tapete,[59]
como se uma espécie de novo Bialik[60]
de tanto sonhar[61] criasse
tzarina ofuscante do Sião hebreste.[62]

No suplício,
a que entreguei,
ajoelhado me abati...
Comparado, o rei Alberto
que todas as cidades[63]
entregou
é aniversariante cheio de dádivas.

Sobreoureiem[64] no sol, flores e ervas!
Primaverem-se[65] na vida dos elementos do universo!

Eu quero um só veneno —
beber e beber versos.

Aquela que rapou o coração,
privando de tudo,
que torturou em delírio minh'alma,
aceite minha oferenda, querida,
talvez, eu não invente mais nada.

Fira na data de hoje um feriado.
Crie,

à crucificação igual magia
Vejam —
com cravos de palavras
no papel estou pregado.[66]

3. Notas e comentários à tradução

[1] Maiakóvski havia feito várias apresentações e declamações nos polêmicos saraus dos futuristas, em diversas cidades russas, entre os anos de 1913 e 1914.

[2] A primeira estrofe da primeira parte é um refrão que será retomado no fim dela, em uma composição em anel, típica do romantismo.

[3] Referência a E. T. A. Hoffmann (1766-1822), escritor romântico, compositor, desenhista e jurista alemão, célebre mundialmente por sua literatura fantástica. Assim prenuncia-se um importante elemento paratextual do poema: o conto *O Homem de Areia*, de 1816 que Maiakóvski provavelmente leu em tradução de Blok, publicada em 1898. A princípio, a censura suprimiu o epíteto "Hoffman celestial", o criador da "maldita", por entender a passagem como uma alusão a deus e, portanto, uma blasfêmia.

[4] Neste verso, optamos por soluções que ressaltassem as assonâncias e aliterações em "u" e "s" do original. Daí o emprego de "chuva" para traduzir "буря" [buria] (tempestade) e de "júbilo" em vez de "alegria" para traduzir "веселье" [vessel'ie].

[5] Em russo, neologismo verbal "вымозжу" [vymoju], formado pelo prefixo "вы-" (para fora) e pelo verbo "мозжить" [mojit'] (verbo coloquial que pode significar quebrar, colocar o cérebro para fora da cabeça). Optamos por não empregar um neologismo. O motivo do suicídio se repete em toda a sua obra. Há uma passagem semelhante no poema curto "Надоело" (1916) [Nadoiela]: "vou me jogar no chão, /esfolarei com pedra". Note-se também o lastro biográfico: quatro meses após a publicação de *Flauta-vertebral*, Maiakóvski ameaçou se suicidar pela primeira vez.

[6] Avenida Niévski é, até hoje, a principal via de São Petersburgo, à época Petrogrado.

[7] Em russo, neologismo adjetivo plural, no caso genitivo, "пекловых" [peklovykh], formado a partir de "пекло" (calor tórrido, coloquialmente inferno). Optamos por não empregar um neologismo. Segundo nota da edição russa, trata-se de uma alusão ao mito de Lilith presente em várias culturas. Em algumas, é associada a um demônio feminino, para os românticos encarnou a imagem da sensualidade, outros a consideram a primeira mulher de Adão, anterior a Eva. De todo modo, é a imagem da mulher insubmissa e desafiadora. É interessante também

pensar na relação com Lília Brik, seja em função da semelhança do nome ou do próprio papel que ela tinha para o poeta, como fonte de atração e de sofrimento. O poeta Krutchônikh relaciona diretamente a heroína do poema, Lília Brik, à figura infernal de Lilith. Ele também identifica Maiakóvski com o herói do poema, revelando o fundo autobiográfico da obra e o drama de amor como batalha de Titãs: "[...] Da última vez, ele se enfurecendo e imprecando, louvou Lilia. Não se trata simplesmente do nome de sua amada – ("Dedicado a você, Lília", "A Lília Iurevna Brik", "L.Iu.B" etc.) é o eterno e universal – e por isso é representado por uma luta mundial."

[8] Note-se a intimidade na linguagem entre o eu-lírico e deus, expressa, inclusive, pelo emprego da informal segunda pessoa do singular "ty" como forma de tratamento. Isto também se percebe em *Nuvem de Calças*, em *O Homem* e no curto "А все таки" [A vse taki] (Mesmo assim) (1914). Ressaltamos também o uso de seu nome no verso. É corrente na obra de Maiakóvski, como vimos, que seu nome represente explicitamente o "herói", por exemplo na tragédia *Vladímir Maiakóvski*, em *O Homem* e *Sobre Isto*.

[9] Em russo, neologismo adjetivo "спаленной" [spalennoi], formado a partir do substantivo "спальня" [spal'nia] (quarto) e de sufixo formador de adjetivo "-енн-". Em português seguimos o mesmo processo de formação de palavras para criar o neologismo "quartal".

[10] Em russo, neologismo "одеялово" [odeialovo], formado pelo substantivo "одеяло" (manta) e pelo sufixo formador de adjetivo de tom coloquial "-ov-".

[11] Reforço do tema diabólico e da magia ao qual o poeta voltará na terceira parte do poema. Neologismo verbal, em russo,"издымится" [izdymitsa], com base no prefixo "из-" (neste caso, para fora) e no verbo "дымится" (fumegar, fumar). Em português, optamos pelo emprego do prefixo latino "es-" (para fora) para criar o neologismo.

[12] É conhecida a fama de jogador inveterado do poeta. O tema inclusive aparece com frequência em outras obras: "Noite" (1912), *Sobre Isto* (1923), "Teploe slovo koe-kakim porokam" [Palavras calorosas como alguns vícios] (1915), são alguns exemplos. Amigos também atestaram seu vício: Elsa Triolet, Ródtchenko, Jakobson, dentre outros.

[13] Em russo, neologismo adjetivo "изоханному" [izokhannomu], formado pelo prefixo "из-" (neste caso, totalmente), pela interjeição de sofrimento "ох!" [okh] e pelo sufixo formador de

adjetivo participial “-нн-”. Como similar, pensamos na interjeição “ui!” e no sufixo “-ento” e não adicionamos o prefixo.

[14] Em russo, verbo empregado para animais “сдохнуть” [sdokhnut’] (morrer). A primeira opção era “carniça”, mas, por motivação sonora, escolhemos “carcaça”.

[15]A estrofe foi completamente suprimida pela censura. Trata-se de uma das mais fortes invectivas de Maiakóvski contra deus.

[16] Referência ao capítulo “O Grande Inquisidor” do romance *Os Irmãos Karamázov* (1879), de Dostoiévski, muito influente na Era de Prata da literatura russa (final do século XIX, início do XX).

[17] Modalidade de execução vexatória da Europa medieval e do Oriente, em que se amarravam os condenados a cavalos ou a suas rédeas.

[18] Mais uma vez, Maiakóvski aborda o suicídio, a morte e suas formas, que ele retomará na terceira parte do poema. Ele inclusive dá sugestões a deus de como matá-lo.

[19] Em russo, neologismo gerúndio “выхмурясь” [vykhmurias’], formado pelo prefixo “вы-” (para fora) e pelo verbo imperfectivo “хмуриться” [khmurit’as] (ficar carrancudo). Criamos “encarrancado” a partir de “carranca” e do prefixo “en-” (neste caso, passagem para um estado). Empregado o particípio por sonoridade.

[20] Clara referência a Pôncio Pilatos. O poeta atribui a deus o papel de seu juiz injusto.

[21] Refrão que iniciou parte 1. O epíteto “celestial” também foi vetado pelo censor neste trecho. Trata-se de um procedimento típico dos gêneros líricos: a construção em anel. Segundo Tomachévski: “Cada uma das três partes do poema é circular a partir da repetição da primeira e da última estrofes (a variação das repetições se intensifica progressivamente). Este procedimento é extremamente raro em Maiakóvski.” (Cf. p. 31)

[22] Em russo, neologismo verbal “вызарю” [vyzariu], a partir do prefixo “вы-” (para fora) e do substantivo “заря” [zaria] (aurora). Para criar efeito semelhante, semântica e foneticamente em português, empregamos o prefixo latino “ex-” e o verbo “aurorar”.

[23] Outra referência a *O Homem de areia*, à passagem que fala do amor e de seus efeitos físicos, tal como o rubor das faces.

[24] O tom antibélico também se encontra em outros poemas do período: "Voina ob''iavlena" [A guerra está declarada] (1914), "Mama i ubity nemtsami vetche" [Mamãe e a noite morta pelos alemães] (1914), "Vam!" [A vocês!] (1915), "Ia i Napoleon" [Eu e Napoleão] (1915) e no longo "Voina i Mir" [Guerra e Mundo] (1915). A censura tolheu tais versos.

[25] No trecho, Baco cambaleia pelo sangue, não pelo vinho. Segundo a mitologia, os bacanais envolviam, de fato, derramamento de sangue. Trata-se, provavelmente, de uma alusão à violência da guerra.

[26] Referência à pura amada de Fausto no poema trágico *Fausto*, de Goethe.

[27] Referência à ópera de Giuseppe Verdi, *La Traviata*, sobre libreto de Francesco Maria Piave, baseada na ópera teatral *A dama das camélias* (1848) de Alexandre Dumas filho, elaborada a partir do romance homônimo. Estreou em 6 de março de 1853 em Veneza. O poema *O homem* também evoca a música de Verdi. Em português, "traviata" remete à transviada, mulher decaída.

[28] Em russo, neologismo verbal "вцелую" [vtseluiu], formado pelo prefixo "в-" (para dentro) e pelo verbo "целовать" [tselovat'] (beijar). A solução poderia ser empregar o prefixo latino "intro-".

[29] Em russo, verbo вложить [vlojit'], cujo emprego é incomum para remeter a "sorriso", de acordo com a Prof.a Dra Ekaterina Volkova Américo.

[30] Referência a "Carmen", de certa forma uma mulher rebaixada, que se perde por um homem e, como as anteriormente citadas, Gretchen e Traviata, heroína de ópera célebre. A Espanha também é evocada no espadachim do poema "Ei!", de 1916.

[31] A primeira referência que vem à mente nesta passagem é o suicídio. O homem que ameaça se jogar da ponte aparece em obras posteriores como *O Homem* e em *Sobre Isto*.

[32] Em russo, verbo скалить [skalit'] (arreganhar), geralmente empregado para animais.

[33] Referência biográfica. De fato, Maiakóvski não tinha vários dentes, como atestam seus contemporâneos e algumas fotos da época.

[34] Parques de Petrogrado e de Moscou. Reputados locais de compras e passeio da época. Note-se a interpenetração dos planos espaciais petersburguês e moscovita. Mesclas espaciotemporais são muito comuns em sua obra.

[35] Correspondência com o poema "Vam!" (1915), célebre poema antiguerra de Maiakóvski lido pela primeira vez em 11 de fevereiro de 1915, num cabaré artístico em São Petersburgo e que suscitou um dos maiores escândalos literários da época e, três semanas depois, levou ao fechamento do local.

[36] Ilha de Santa Helena, local de exílio e morte de Napoleão. Os trechos que se referem a Napoleão foram suprimidos pela censura. A autoidentificação com o imperador francês, figura importante na cultura russa desde o século XIX, aparece com destaque no poema "Eu e Napoleão", de 1915, em que o poeta se coloca como superior ao imperador francês. São muitas as menções, diretas e indiretas, ao imperador em sua obra.

[37] Paralelo entre a ambição de Napoleão pela coroa e a do poeta em se tornar mestre do universo.

[38] De acordo com as memórias de Lília, Maiakóvski apreciava a relação fonética entre o nome "Lília" e a palavra "личико" [litchko] (rostinho).

[39] Em russo, neologismo verbal "исцелую" [istseluiu], formado pelo prefixo "ис-" (neste caso, abundante) e pelo verbo "целовать" [tselovat'] (beijar). Como solução, optamos pelo prefixo latino "ultra-" que denota excesso e oferece uma aliteração com "trevas" a seguir.

[40] Em russo, neologismo em forma de particípio "выщетинившиеся" [vyshchetinivchiesia], a partir do prefixo "вы-" (para fora) e do verbo "щетиниться" [shchetinit'as] (eriçar-se). Em português, poderíamos criar um verbo com o apoio do prefixo latino/grego "es-" que mantém o sentido e confere uma sonoridade aliterativa em sons de /s/ e /z/.

[41] Correspondência com o prólogo da tragédia *Vladímir Maiakóvski*: "я,/быть может/последный поэт" [ia, /byt' mojet'/posledнyi poet] (Talvez eu seja o ultimo poeta).

[42] Em russo, neologismo verbal no passado “вызарилась” [vyzarilas’].

[43] Note-se o contraste com um dos versos finais do poema “Fira na data de hoje um feriado”. Ressaltamos, mais uma vez, o emprego do procedimento lírico da composição em anel.

[44] Retorno do tema da magia. O jogo sonoro que conclui o poema soa como um encantamento. Magia — Papel — Eu. A troica da poesia. A relação fônica reforça a magia da verbocriação.

[45] Referência biográfica. Trata-se do hábito de Lília de guarnecer seu guarda-roupas de vestidos dos mais renomados estilistas da época. Adiante aparece outra menção ao vestuário feminino, quando o eu-lírico lhe oferece, em lugar de vestidos de Paris, a fumaça do cigarro.

[46] Em russo, neologismo verbal na forma imperativa “лавь” [lav’], formado pelo substantivo “лава” [lava] (lava). Não empregamos o neologismo em português, para manter a sonoridade de “lava/palavra”.

[47] Outra referência possível ao conto de Hoffmann, quando Natanael nota a ausência dos olhos de Olímpia. O motivo dos olhos “roubados, perdidos” é central em *O Homem de Areia*. Note-se que a “refiguração” de Coppelius é o vendedor de barômetros e artefatos óticos Giuseppe Coppola (do italiano “coppo” ou “cavidade ocular”), responsável pelos olhos “vivos” do autômato. A falta dos olhos denota a falta de vida.

[48] Referência à obra *Assim Falou Zaratustra*, de Nietzsche, cuja filosofia teve grande impacto na cultura russa do fim do século XIX e começo do XX. O trecho faz menção à passagem: “Nesse meio-tempo o equilibrista começara seu trabalho: surgira de uma pequena porta e andava sobre a corda que se achava estendida entre duas torres, acima da praça e do povo.” Segundo nota do tradutor Paulo César de Souza, trata-se de um dado biográfico da infância de Nietzsche. Ainda sobre o verso de Maiakóvski, o abismo é uma imagem recorrente na obra do filósofo alemão e para o poeta russo, tal abismo pode representar o próprio mergulho no “eu” insondável. (Cf. NIETZSCHE, F. *Assim Falou Zaratustra*, São Paulo: Cia das Letras, 2019, p. 18.)

[49] Mais um verso cortado pela censura sob a alegação de “blasfêmia”. Tal comparação já se dera em *Nuvem de Calças* (tradução nossa):

Eu, que louvo a máquina e a Inglaterra,
talvez seja, simplesmente,
no mais comum dos evangelhos,
o décimo terceiro apóstolo.

[50] Em russo, neologismo adjetivo plural, no caso instrumental, "стопудовыми" [stopudovymi], concebido pela justaposição do numeral "сто" (cem) e do adjetivo "пудовый" [pudovyi] (de um *pud*, pesadíssimo). *Pud* é uma antiga unidade de medida de peso russa, equivalente a 16,38 kg.

[51] Rei do Epiro e da Macedônia, um dos principais oponentes de Roma. A referência se reforça com a menção aos elefantes, animais que conferiam superioridade ao exército do rei. Aqui se alude à vitória obtida às expensas de grandes perdas na Batalha de Ásculo (279 a. C.), pois sabe-se que, mesmo vitorioso, o número de baixas de seu exército foi altíssimo.

[52] Em russo, mais um neologismo verbal, "выгромил", produzido pelo acréscimo do prefixo "вы-" (para fora), neste caso, ao verbo "громить" [gromit'] (fulminar, trovejar). Em português, usamos o prefixo latino "ex-" para denotar movimento para fora.

[53] Outra referência ao conto de Hoffmann, mais precisamente ao momento-chave em que Natanael, finalmente, se conscientiza de que Olímpia é uma boneca de madeira e não uma moça real. No poema russo, emprega-se mesmo o verbo "вырвать" [vyrvat'] (arrancar) da tradução russa do conto, para descrever a ação de Coppola que com força arranca o autômato das mãos de Spalanzani .

[54] Em russo, "доконать" [dokonat'] (acabar com alguém), um verbo cômico que rompe o tom dramático do verso.

[55] Referência biográfica: a família de Óssip Brik ocupava-se do comércio de joias, sobretudo de coral e âmbar. Seu pai fora o comerciante da primeira corporação no ramo e proprietário de uma casa de comércio chamada "Pavel Brik, viúva e filho".

[56] Referência ao poema "Lílitchka. (Em lugar de uma carta)" (1916), em que o quarto da amada se transforma em "inferno de Krutchônikh" esfumaçado pelo tabaco. Neste aspecto, "Lílitchka" seria uma espécie de continuação de *Flauta*.

[57] Palavra polissêmica, para denotar “rosto” e “os santos”.

[58] Em russo, neologismo “Вызарила” [vyzarila]. Aqui, por uma questão sonora, optamos por suprimir o prefixo anteriormente empregado.

[59] Outra referência a *O Homem de areia* e à dicotomia animado *vs* inanimado.

[60] Bialik Chaim Nachman (1873-1934). Poeta de língua hebraica, adepto do sionismo. Suas principais obras são *A cidade do massacre*, sobre os pogroms de 1903 na Moldávia, e *Livro das lendas*.

[61] Ressaltamos a alta produtividade do prefixo “вы-” [vy-] (para fora) na formação de neologismos verbais neste poema.

[62] Sião é um monte de Jerusalém. Trecho suprimido pela censura sob o pretexto de evitar um tema nacional “sensível”. Note-se o neologismo adjetivo em russo “евреева” [evreieva], a partir do sufixo de formação adjetivo com tom coloquial “-ев-”, aplicado ao termo “еврей” [evrei] (judeu, hebreu). Usamos na tradução um sufixo que causa estranhamento para obter o mesmo efeito do original.

[63] Alberto I (1875-1934), rei da Bélgica desde 1909. Durante a I Guerra Mundial seu país foi quase totalmente ocupado pela Alemanha, que pretendia invadir a França. Ficou conhecido como o “rei-soldado” dentre os países da Entente, inclusive na Rússia. Em 1914, Nikolai II outorgou-lhe a quarta e a terceira Ordens de São Jorge.

[64] Em russo, neologismo imperativo “вызолачивайтесь” [vyzolatchivaites’], a partir do prefixo “вы-” (para fora) e do substantivo “золото” [zoloto] (ouro). Recorremos ao prefixo latino “sobre-” (posição superior) na tradução.

[65] Em russo, neologismo imperativo “весеньтесь” [vesen’tes’], formado pelo substantivo весна [vesna] (primavera). Adotamos o mesmo procedimento para verbalizar o substantivo “primavera”.

[66] Vários temas se fecham nesta conclusão: a magia da criação e a crucificação do próprio

poeta que aparece tanto em *Vladímir Maiakóvski* como em *Sobre Isto*. O feriado que se deve marcar com vermelho-sangue é a própria crucificação do poeta. A crucificação pode ser interpretada como a oferenda de si mesmo, o autossacrifício do poeta pelo Amor, cf. a passagem "Primi moi dar, dorogaia" ("Aceite minha oferenda, querida"). O vermelho, ligado à crucificação, evocaria, então, o principal feriado religioso à época, a Páscoa, tema que se liga também à primavera mencionada no poema ("Primavere-se!"). Por fim, a Páscoa simboliza mais a ressureição do que crucificação, embora tal aspecto não apareça no presente poema, mas sim no posterior *O Homem*.

4. Poema original em russo:

Флейта-позвоночник

Пролог

За всех вас,
которые нравились или нравятся,
хранимых иконами у души в пещере,
как чашу вина в застольной здравице,
подъемлю стихами наполненный череп.

Все чаще думаю —
не поставить ли лучше
точку пули в своем конце.
Сегодня я
на всякий случай
даю прощальный концерт.

Память!

Собери у мозга в зале
любимых неисчерпаемые очереди.
Смех из глаз в глаза лей.
Былыми свадьбами ночь ряди.
Из тела в тело веселье лейте.
Пусть не забудется ночь никем.
Я сегодня буду играть на флейте.
На собственном позвоночнике.

1

Версты улиц взмахами шагов мну.
Куда уйду я, этот ад тая!
Какому небесному Гофману
выдумалась ты, проклятая?!

Буре веселья улицы узки.
Праздник нарядных черпал и че́рпал.
Думаю.
Мысли, крови сгустки,
больные и запекшиеся, лезут из черепа.

Мне,
чудотворцу всего, что празднично,
самому на праздник выйти не с кем.
Возьму сейчас и грохнусь навзничь
и голову вымозжу каменным Невским!

Вот я богохулил.
Орал, что бога нет,
а бог такую из пекловых глубин,
что перед ней гора заволнуется и дрогнет,
вывел и велел:
люби!

Бог доволен.
Под небом в круче
измученный человек одичал и вымер.
Бог потирает ладони ручек.
Думает бог:
погоди, Владимир!

Это ему, ему же,
чтоб не догадался, кто́ ты,
выдумалось дать тебе настоящего мужа
и на рояль положить человечьи ноты.

Если вдруг подкрасться к двери спа́ленной,
перекрестить над вами стёганье одеялово,
знаю —
запахнет шерстью па́ленной,
и серой издымится мясо дьявола.

А я вместо этого до утра раннего
в ужасе, что тебя любить увели,
метался
и крики в строчки выгранивал,
уже наполовину сумасшедший ювелир.

В карты б играть!
В вино
выполоскать горло сердцу изоханному.
Не надо тебя!
Не хочу!
Все равно
я знаю,
я скоро сдохну.

Если правда, что есть ты,
боже,
боже мой,
если звезд ковер тобою выткан,
если этой боли,
ежедневно множимой,
тобой ниспослана, господи, пытка,
судейскую цепь надень.
Жди моего визита.
Я аккуратный,
не замедлю ни на день.

Слушай,
Всевышний инквизитор!

Рот зажму.
Крик ни один им
не выпущу из искусанных губ я.
Привяжи меня к кометам, как к хвостам лошади-
ным,
и вымчи,
рвя о звездные зубья.
Или вот что:
когда душа моя выселится,
выйдет на суд твой,
выхмурясь тупенько,
ты,
Млечный Путь перекинув виселицей,
возьми и вздерни меня, преступника.
Делай, что хочешь.
Хочешь, четвертуй.
Я сам тебе, праведный, руки вымою.
Только —
слышишь! —
убери проклятую ту,
которую сделал моей любимою!

Версты улиц взмахами шагов мну.
Куда я денусь, этот ад тая!
Какому небесному Гофману
выдумалась ты, проклятая?!

2

И небо,
в дымах забывшее, что голубо́,
и тучи, ободранные беженцы точно,
вызарю в мою последнюю любовь,
яркую, как румянец у чахоточного.

Радостью покрою рев
скопа
забывших о доме и уюте.
Люди,
слушайте!
Вылезьте из окопов.
После довоюете.

Даже если,
от крови качающийся, как Бахус,
пьяный бой идет —

слова любви и тогда не ветхи.
Милые немцы!

Я знаю,
на губах у вас
гётевская Гретхен.

Француз,
улыбаясь, на штыке мрет,
с улыбкой разбивается подстреленный авиатор,
если вспомнят
в поцелуе рот
твой, Травиата.

Но мне не до розовой мякоти,
которую столетия выжуют.
Сегодня к новым ногам лягте!
Тебя пою,
накрашенную,
рыжую.

Может быть, от дней этих,
жутких, как штыков острия,
когда столетия выбелят бороду,
останемся только
ты
и я,
бросающийся за тобой от города к городу.

Будешь за́ море отдана,
спрячешься у ночи в норе —
я в тебя вцелую сквозь туманы Лондона
огненные губы фонарей.

В зное пустыни вытянешь караваны,
где львы начеку, —
тебе
под пылью, ветром рваной,
положу Сахарой горящую щеку.

Улыбку в губы вложишь,
смотришь —
тореадор хорош как!
И вдруг я
ревность метну в ложи
мрущим глазом быка.

Вынесешь на́ мост шаг рассеянный —
думать,
хорошо внизу бы.
Это я
под мостом разлился Сеной,
зову,
скалю гнилые зубы.

С другим зажгешь в огне рысаков
Стрелку или Сокольники.
Это я, взобравшись туда высоко,
луной томлю, ждущий и голенький.

Сильный,
понадоблюсь им я —
велят:
себя на войне убей!
Последним будет
твое имя,
запекшееся на выдранной ядром губе.

Короной кончу?
Святой Еленой?
Буре жизни оседлав валы,
я — равный кандидат
и на царя вселенной
и на
кандалы.

Быть царем назначено мне —
твое личико
на солнечном золоте моих монет
велю народу:
вычекань!
А там,
где тундрой мир вылинял,
где с северным ветром ведет река торги, —
на цепь нацарапаю имя Лилино
и цепь исцелую во мраке каторги.

Слушайте ж, забывшие, что небо голубо,
выщетинившиеся,
звери точно!
Это, может быть,
последняя в мире любовь
вызарилась румянцем чахоточного.

3

Забуду год, день, число.
Запрусь одинокий с листом бумаги я,
Творись, просветленных страданием слов
нечеловечья магия!

Сегодня, только вошел к вам,
почувствовал —
в доме неладно.
Ты что-то таила в шелковом платье,
и ширился в воздухе запах ладана.

Рада?
Холодное
«очень».
Смятеньем разбита разума ограда.
Я отчаянье громозжу, горящ и лихорадочен.

Послушай,
все равно
не спрячешь трупа.
Страшное слово на голову лавь!
Все равно
твой каждый мускул
как в рупор
трубит:
умерла, умерла, умерла!

Нет,
ответь.
Не лги!
(Как я такой уйду назад?)
Ямами двух могил
вырылись в лице твоем глаза.

Могилы глубятся.
Нету дна там.
Кажется,
рухну с помоста дней.
Я душу над пропастью натянул канатом,
жонглируя словами, закачался над ней.

Знаю,
любовь его износила уже.
Скуку угадываю по стольким признакам.
Вымолоди себя в моей душе.
Празднику тела сердце вызнакомь.

Знаю,
каждый за женщину платит.
Ничего,
если пока
тебя вместо шика парижских платьев
одену в дым табака.

Любовь мою,
как апостол во время о́но,
по тысяче тысяч разнесу дорог.
Тебе в веках уготована корона,
а в короне слова мои —
радугой судорог.

Как слоны стопудовыми играми

завершали победу Пиррову,
я поступью гения мозг твой выгромил.
Напрасно.
Тебя не вырву.

Радуйся,
радуйся,
ты доконала!
Теперь
такая тоска,
что только б добежать до канала
и голову сунуть воде в оскал.

Губы дала.
Как ты груба ими.
Прикоснулся и остыл.
Будто целую покаянными губами
в холодных скалах высеченный монастырь.

Захлопали
двери.
Вошел он,
весельем улиц орошен.
Я
как надвое раскололся в вопле.
Крикнул ему:
«Хорошо!
Уйду!
Хорошо!
Твоя останется.
Тряпок нашéй ей,
робкие крылья в шелках зажирели б.
Смотри, не уплыла б.
Камнем на шее
навесь жене жемчуга ожерелий!» —

Ох, эта
ночь!
Отчаянье стягивал туже и туже сам.
От плача моего и хохота
морда комнаты выкосилась ужасом.

И видением вставал унесенный от тебя лик,
глазами вызарила ты на ковре его,
будто вымечтал какой-то новый Бялик
ослепительную царицу Сиона евреева.

В муке
перед той, которую отдáл,
коленопреклоненный выник.
Король Альберт,

все города
отдавший,
рядом со мной задаренный именинник.

Вызолачивайтесь в солнце, цветы и травы!
Весеньтесь, жизни всех стихий!

Я хочу одной отравы —
пить и пить стихи.

Сердце обокравшая,
всего его лишив,
вымучившая душу в бреду мою,
прими мой дар, дорогая,
больше я, может быть, ничего не придумаю.

В праздник красьте сегодняшнее число.
Творись,
распятью равная магия.
Видите —
гвоздями слов
прибит к бумаге я.

Referências:

BRIK, L. *Avec Maïakóvski*. Paris: Sorbier, 1980.

NIETZSCHE, F. *Assim Falou Zaratustra*. São Paulo: Cia. das Letras, 2019.

MAÏAKOVSKI, V. V. *Anthologie Poétique (1915-1930)*. Tradução e organização de Christian David. Prefácio de Claude Frioux. Paris: Gallimard, 2005.

_____. *Bolchoie sobraniie stikhitvorenii i poem v odnom tome* [*Coletânea de poemas em um volume*]. Moscou: Eksmo, 2018.

_____. *Fleita-Pozvonotchnik*. [*Flauta de vértebras*]. Edição fac-símile. Notas, comentários e artigos de Anna Sergueievna-Kliatis e Andrei Rossomakhin. São Petersburgo: Evropeiskii Universitet v Sankt-Peterburgue, 2015.

Linguagem e Imagética: Aleksándr Potebniá, segundo Chklóvski

Language and Imagery: Aleksandr Potebnja, according to Shklovsky

Raquel Abuin Siphone[1]

Resumo: O presente trabalho tem como objetivo apresentar a tradução do artigo *Potebniá*, de Viktor Chklóvski (1893-1984). Neste texto, o crítico formalista fala brevemente acerca dos principais temas da obra potebniana e seus desdobramentos. Nosso objetivo é apresentar a ótica chklovskiana sobre este teórico, que foi um de seus mentores acadêmicos e sobre o qual o formalista fez duras críticas, mas também reconheceu seu valor histórico-científico. Trazemos também uma breve apresentação sobre alguns elementos paratextuais que concedem informações complementares ao conteúdo do artigo, bem como uma listagem bibliográfica da obra potebniana. Por fim, o leitor encontrará um pequeno comentário acerca das idiossincrasias tradutológicas do texto em questão.

Palavras-chave: Viktor Chklóvski; Aleksándr Potebniá; Linguagem Poética; Linguagem Prosaica; Imagética.

Abstract: The present work aims to present the translation of the article *Potebnia* written by Viktor Shklovsky (1893-1984). In this text, the formalist critic speaks briefly about the main themes of Potebnian work and its legacy. Our purpose is to present the Shklóvsky's perspective on this theorist who was one of his academic mentors and about whom the formalist made harsh critics, but also recognized his historical-scientific value. We also bring a brief presentation on some paratextual elements that provide complementary information to the content of the article, as well as a bibliographic list of the Potebnian work. Finally, the reader will find a small comment about the translational idiosyncrasies of the referred text.

Keywords: Viktor Shklovsky; Alexander Potebnja; Poetic Language; Prosaic Language; Imagery.

1. Apresentação

O artigo que traduzimos foi escrito por Viktor Chklóvski (1893-1984), proeminente crítico formalista russo do início do século XX, autor de *Arte como procedimento* (CHKLÓVSKI, 2019). O estudo foi escrito em 1916 e publicado no mesmo ano no primeiro volume de *Poética: Coleções sobre a Teoria da Língua Poética*[2] – uma revista acadêmica que pretendia divulgar trabalhos especificamente sobre o método formal, que estava surgindo, à época com a criação da OPOIAZ (sigla em russo para *Sociedade para o Estudo da Linguage Poética).*

[1] Graduada em Fotografia pela Escola Panamericana de Arte (2014). Graduanda em Letras pela Universidade de São Paulo, com período sanduíche (2020) na Faculdade de Filologia da Universidade Estatal de Moscou (FILFAK-MGU). raquel.siphone@usp.br.

[2] Disponível em russo: https://imwerden.de/pdf/poetika_vyp_1_i_2_1919.pdf

Em constante diálogo com os estudiosos de literatura da geração anterior, Chklóvski é continuamente lembrado por suas opiniões contundentes e contrárias às diversas conclusões a que chegaram seus "pais" acadêmicos: Aleksandr Potebniá (1835-1891) e Aleksándr Vesselóvski (1838-1906).

Neste texto, no entanto, nos deparamos com um jovem pesquisador em busca de uma maneira equilibrada para esclarecer sua opinião acerca de um desses grandes mestres. Para Chklóvski, Potebniá fora "um homem de capacidades geniais", cuja obra deve ser lida com cautela, pois o autor chega a conclusões ousadas e, por vezes, segundo o crítico, até mesmo erradas; mas frisa que seus estudos não devem ser descartados. Inclusive, lamenta repetidamente que seus estudiosos, os *potebnianos* – como ele os chama –, tenham falhado em dar continuidade às boas descobertas do crítico.

Aleksandr Potebniá é frequentemente citado em trabalhos que abordam central ou tangencialmente o Formalismo Russo. Infelizmente, sua alusão geralmente se encerra na mera referência, já que não contamos com nenhuma de suas obras traduzida para o português, direta ou indiretamente. Evidentemente, nossa tradução não vem suprir completamente essa demanda. No entanto, esperamos que o comentário feito por um estudioso de peso da teoria literária – que tem, cada dia mais, sido objeto de análise em nosso país –, chame a atenção dos pesquisadores para os trabalhos *potebnianos*. Aqui nos limitaremos a realizar a tradução do artigo de Chklóvski, a fim de apresentarmos sua opinião sobre o teórico oitocentista.

Por fim, cabe dizer que a edição aqui traduzida foi retirada não da publicação original, mas sim, do primeiro tomo (CHKLÓVSKI, 2018) organizado pelo professor da Universidade Estatal de São Petersburgo Iliá Kalinin, responsável pela coleta de materiais e pela preparação das *Obras completas* de Viktor Chklóvski.

2. Tradução

Potebniá

Viktor Chklóvski

Passaram-se cinquenta e seis anos desde a primeira publicação de Potebniá. Este trabalho versa sobre o papel dos símbolos na arte literária e se chama *Sobre alguns símbolos na poesia folclórica eslava*. Há pouco, completaram-se vinte e cinco anos desde a morte de Potebniá, mas há apenas onze que foi publicado seu livro *Notas sobre a teoria da tradição literária*; um livro de esboços, um livro que não foi capaz de resumir o resultado de trinta e quatro anos de trabalhos científicos de um homem de capacidades geniais. Ao longo desses trinta e quatro anos, foi elaborado um sistema científico poético, ao que parece – e parece para muitos –, inteiramente contemplado em sua obra principal *Pensamento e linguagem*. Durante catorze anos, os conceitos de Potebniá foram popularizados e vulgarizados de modo que foi criada toda uma escola de *potebnianos*, baseada na tradição oral de um sistema que, por mero acaso, nunca foi escrito pelo fundador. Em celebração ao seu aniversário, foram coletados novos dados biográficos, foi escrita uma nova bibliografia, mas sobre o sistema em si nada foi dito, como se tudo já tivesse sido revelado a respeito dele e não houvesse questões pendentes acerca disso. Com fé no nome de Potebniá e em seu sistema, foram baseadas as construções de poéticas não só de pessoas como Khartsiev e Ovsianiko-Kulikovski,[3] mas também a de Andrei Biéli. Certamente, o silêncio acerca da poética de Potebniá é, em grande parte, resultado do silêncio dos seus próprios discípulos, que nada acrescentaram às palavras do mestre.

Antes de tudo, seguindo os passos de Humboldt, A. Potebniá deslocou para o primeiro plano o "significado da palavra para os falantes". A palavra como o meio de desenvolver o pensamento, uma condição necessária para a criação de um conceito, que surge através da substituição da essência multilateral de muitas coisas pela essência simples de uma única palavra. Potebniá dividiu a palavra em: 1) o conteúdo tornado objetivo através do uso do som; 2) a forma externa, a articulação do som; e 3) a forma interna, elo entre a forma e o conteúdo. Potebniá deu o nome de *simbolismo da palavra* à capacidade de uma mesma palavra de se ligar a diversos elementos através de sua forma interna, isto é, de assumir um novo significado. Deixando de lado a questão mal resolvida acerca da possibilidade de existir tais

[3] Vassili Khartsiev e Dmitri Ovsianiko-Kulikovski foram dois estudiosos ucranianos admiradores da obra de Potebniá, que a utilizaram em suas pesquisas na área de filologia e da história da cultura, respectivamente. Suas obras, no entanto, são desconhecidas do grande público em comparação às de Andrei Biéli, grande representante da estética e crítica simbolista.

palavras em que, desde o momento de seu surgimento, a forma interna se apresente em espontânea conexão entre o som e o significado, Potebniá apontou que para indicar algo, deve ser escolhida uma palavra já existente; o conteúdo dessa palavra (seu significado) deve possuir algo em comum com um dos traços da coisa nomeada. A palavra, consequentemente, amplia seu significado por meio da imagem, e a imagem, segundo a compreensão de Potebniá, pertence exclusivamente à poesia. Assim, o simbolismo da palavra é igual à sua poeticidade.

> Aparentemente, a linguagem simbólica pode ser chamada de *poeticidade*. Na mão oposta, o esquecimento da forma interna, parece-nos próprio do *caráter prosaico* da palavra. Se essa comparação é correta, então a questão da mudança da forma interna de uma palavra prova-se idêntica à questão da relação da linguagem com a poesia e a prosa, isto é, com a forma literária em geral. A poesia é um dos tipos de arte e, portanto, sua relação com a palavra deve indicar os aspectos gerais da linguagem e da arte. Para encontrar esses aspectos, começaremos identificando os elementos da palavra e da obra de arte. É possível que a semelhança por si só desses elementos ainda não revele nada, mas, ao menos, ela facilita a elaboração de conclusões posteriores. (POTEBNIÁ, 1993, p. 145)

De acordo com esse esquema, Potebniá foi desmantelado pelos fenômenos da arte.

Segundo Potebniá, em cada obra de arte há uma ideia – aquilo que o artista quis expressar –, a forma interna é a imagem e a forma externa está na poesia da palavra. Qual é a importância da arte, em particular da poesia, para nós? Suas imagens simbólicas, seus múltiplos significados. Há neles "a existência conjunta de qualidades opostas, precisamente a *delimitação* e a *infinidade* de contornos".[4] Desta forma, a tarefa da arte é criar símbolos, que unifiquem a diversidade das coisas sob uma fórmula.

A poética de Potebniá é apresentada desta forma em seu principal trabalho, *Pensamento e Linguagem*.

Na base dessa elaboração está a equivalência: *a imagética é igual a poeticidade*. Na prática, essa equivalência não existe. Para que ela existisse, seria necessário aceitar que qualquer uso simbólico da palavra é inevitavelmente poético, até mesmo no momento da primeira ocorrência (criação) de um determinado símbolo. Ao mesmo tempo, pressupõe o uso da palavra em seu sentido figurado sem o surgimento de uma imagem poética. Por outro lado, mesmo usada em sentido literal e combinada em frases, a palavra que não produz nenhuma imagem pode produzir uma obra poética, como é o caso do poema de Púchkin: *Amei-te – e pode ainda ser que parte do amor esteja viva* (sic) *na minha alma* (PÚCHKIN, 2006, p. 251).

[4] Em *A palavra e o mito* (Moscou, 1989, p, 171) de Potebniá. (Nota da edição)

O veículo da "poeticidade" pode ser o ritmo e o som da obra, o que é um conceito fundamental reconhecido até mesmo por alguns *potebnianos* (vide *A lírica como um tipo especial de criação,* de Ovsianiko-Kulikovski).

A imagética e o fator simbólico não são a diferença entre a linguagem poética e a prosaica. A linguagem poética distingue-se da linguagem prosaica na perceptibilidade de sua criação. Pode-se observar o aspecto acústico, ou articulatório, ou até mesmo a semasiologia da palavra. Por vezes, a perceptibilidade não está no momento de sua elaboração, mas naquilo que é o resultado da criação das palavras, na sua utilização. Um dos meios para criar uma estrutura tangível que experimente sua própria tessitura é a imagem poética, mas esse é apenas um dos meios.

Através dos deslizes nas conclusões tiradas por Potebniá, mesmo uma pessoa que não esteja familiarizada com outras tentativas de elaboração de uma poética consegue compreender o equívoco do crítico ao construir a sua. Para esclarecer essas conclusões, tomo as notas preparatórias das aulas universitárias, publicadas no livro *Notas sobre a teoria da tradição literária*. Nele estão todas as posições de Potebniá, descritas no livro *Pensamento e Linguagem*, que aparecem de maneira mais aguda e explícita. A imagem é definida como uma metáfora, como uma alegoria (p. 68). A questão a respeito da ligação entre a imagem e a "interpretação" é formulada da seguinte maneira: "a) a imagem é um constante predicado para conteúdos variáveis, isto é, um meio constante entre conteúdos variáveis e perceptíveis, b) a imagem é algo mais simples e claro do que a interpretação" (p. 314), ou seja, "uma vez que o objetivo da imagética é aproximar a imagem do nosso entendimento, e sem a imagética o sentido não existe, a imagem deve ser-nos mais conhecida que sua interpretação" (p. 291). Esse "dever" não foi tido em conta por Tiútchev quando fez sua comparação de raios e demônios surdos-mudos; nem por Gógol, em sua comparação do céu com as vestes de Deus ou pelas comparações shakespearianas que marcam a sua tensão. O próprio Potebniá notou a existência de um grande número de traços da imagem nas comparações homéricas e gogolianas que permanecem sem uso e a partir das quais não se pode tirar conclusões sobre as características correspondentes da comparação.

Ao esclarecer a essência da poesia, Potebniá deixou de lado questões acerca do ritmo e som. Ele apresenta algumas poucas linhas a esse respeito.

> Qualquer que seja, em particular, a solução para as questões do porquê o pensamento poético (em suas formas menos complexas) estar mais próximo, em relação ao prosaico, da musicalidade da forma sonora, isto é, quanto ao ritmo, a métrica, a consonância, a combinação melódica; ele não pode arruinar a veracidade da consideração de o pensamento poético poder existir sem a métrica etc., assim como, pelo contrário, a forma prosaica pode existir

> artificialmente revestida da forma poética, embora isso não aconteça sem consequências." (POTEBNIÁ, 1993, p. 97)

A relutância em considerar diversos fatos populares de importância fundamental é explicada pelo fato de eles não se encaixarem, de maneira nenhuma, à fórmula de a poesia, enquanto palavra, ser uma maneira especial de pensar através do auxílio das imagens. Ao manter seu pensamento afastado dos fatos que o contradizem, Potebniá expôs uma rejeição formal e mal fundamentada. Entre as declarações: "a clareza da representação ou sua ausência (isto é, a imagética da palavra) não afeta seus sons" e "imagética é igual a poeticidade", Potebniá chega à conclusão que a poeticidade da palavra não é afetada pelo seu som, que a forma externa (som, ritmo) pode não ser levada em consideração ao definir a essência da poesia, assim como na arte em geral. Entretanto, essa conclusão contradiz claramente os fatos que demonstram ser diferente a nossa atitude em relação aos sons de uma palavra na linguagem poética e prosaica. A divergência entre a conclusão e os fatos mostra que a segunda premissa – a imagética é igual a poeticidade – é incorreta. O sistema de Potebniá provou-se funcional somente em uma área muito restrita da poesia: no gênero fabular e proverbial. Por isso, o autor finalizou essa parte do seu trabalho. As fábulas e os provérbios tornaram-se realmente "respostas rápidas para a questão". Suas imagens, na verdade, tornaram-se "uma metodologia de pensamento". Mas os conceitos de fábula e provérbio divergem muito do conceito de poesia.

O sistema acabou sendo inadequado à vida, por isso o livro permaneceu apenas uma ideia. Potebniá não se encarregou de escrevê-lo. E assim também o fizeram seus discípulos. Apegando-se ao nome do mentor, eles difundiram apenas aquilo que supuseram ser as leis, encontradas por ele, para explicar os fenômenos mais complexos da arte, sem primeiro se darem ao trabalhar de testar o sistema através de trabalhos independentes. A criação da poética científica deve ser iniciada a partir de uma base factual, construída sobre uma série de fatos que reconheça as linguagens *prosaica* e *poética*, cujas leis não são as mesmas, e que contemple a análise de suas diferenças.

30/12/1916

3. Breve comentário à tradução

As traduções de textos teóricos são notoriamente conhecidas pelas dificuldades de padronização terminológicas. Quando se trata de textos pertencentes ao Formalismo Russo, esse é um dos grandes desafios que, sem dúvida, o tradutor enfrentará, já que, para essa corrente da teoria literária, a compreensão da palavra (parte) é fundamental para o entendimento do texto (todo). Acerca especificamente da poética potebniana, uma das dificuldades enfrentadas foi compreender e escolher traduções mais acuradas para as terminologias de um crítico que ainda não possui versões canonizadas de seus termos em português.

As especificidades do próprio idioma russo, também criam outra barreira que deve ser atravessada pelo tradutor. Em nosso caso, a versatilidade de prefixação e sufixação da língua de origem, causou certa dificuldade quando encontramos duas palavras que, ocupando a mesma função gramatical (no caso, substantivos), possuem formas ~~de~~ distintas: *obraz* (образ) – sufixação com o morfema zero – e *obraznosti* (образность) – sufixação com o morfema *nost* (ность), um morfema que possui valor de substantivo do gênero feminino. Aqui optamos pela tradução *imagem* e *imagética*, respectivamente. Em um texto menos cuidadoso com a escolha das palavras, os termos poderiam ser usados simplesmente como meros sinônimos. Mas este não é o caso. Observemos a frase: *tak kak tsiel obraznosti est priblijenie obraza* (так как цель образности есть приближение образа), isto é, "uma vez que o objetivo da **imagética** é aproximar a **imagem**", não poderíamos, portanto, optar por utilizar a função sinonímica dessas palavras. A distinção era fundamental. E fica evidente que a escolha foi feita pelo autor de caso pensado, já que as duas possuem valor terminológico na poética do teórico. A mesma situação ocorre com os vocábulos *poetitchnost* (поэтичность) versus *poetika* (поэтика) – poeticidade/poética – e *prosaitchnost* (прозаичность) versus *prosa* (проза) – caráter prosaico/prosa.

Por fim, cabe aqui apontar a especificidade do vocábulo russo *slovesnost* (словесность), cujo significado abrange toda literatura, desde sua manifestação popular e mitológica (primordial) até sua forma moderna e contemporânea, ou seja, a literatura em seu sentindo mais abrangente. A fim de tentar recuperar essa amplitude, optamos por inserir o vocábulo "tradição" no título do livro – *Iz zapissok po teorii slovesnosti* (Из записок по теории словесности), *Notas sobre a teoria da tradição literária* – que não consta no original.

Потебня

В. Б. Шкловский

Виктор Шкловский, 1914 г. Портрет работы И. Е. РепинаПятьдесят шесть лет прошло со дня появления первого печатного труда Потебни. Этот труд говорил о роли символов в словесном искусстве, название его было: «О некоторых символах в славянской народной поэзии». Недавно исполнилось двадцать пять лет со дня смерти Потебни, но только одиннадцать лет тому назад была обнародована его книга «Из записок по теории словесности», – книга черновиков, книга так и не подведшая итога тридцатичетырехлетней научной работе человека гениальных возможностей. Тридцать четыре года создавалась система научной поэтики, казалось, да и сейчас кажется многим, сполна данная в капитальном труде покойного «Мысль и язык». И четырнадцать лет популяризировали и вульгаризировали идеи А. Потебни, успели создать целую школу потебнианцев на устном предании о системе, которая казалась только случайно не записанной основателем. Ко дню юбилея достают новые биографические данные, составляют новую библиографию, но не говорят о самой системе, как-будто о ней все уже сказано, и в ней самой все уже решено. И на вере в имя Потебни, на его системе основывают здание своей поэтики не только люди типа Харциева и Овсянико-Куликовского, но и Андрей Белый. Несомненно, молчание о поэтике Потебни в очень сильной степени – молчание учеников, которым нечего прибавить к словам учителя.

А. Потебня, следуя за Гумбольтом, прежде всего, выдвинул на первый план «значение слова для говорящего». Слово, как средство развития мысли – необходимое условие создания понятия, которое возникает через замену многосторонней сущности многих вещей простой сущностью единого слова. В слове Потебня различал: 1) содержание, об‘ективируемое при помощи звука; 2) внешнюю форму – членораздельный звук, и 3) внутреннюю форму – то, что связывает между собою форму и содержание. Способность одного и того же слова связываться через внутреннюю форму с разными вещами, принимать новое значение, Потебня назвал символистичностью слова. Оставляя в стороне и сейчас мало разработанный вопрос о том, возможно-ли существование таких слов, в которых с самого момента их появления внутренняя форма дана в виде непосредственной связи звука со значением, Потебня указал на то, что для обозначения какой-нибудь вещи берут слово, до этого

существовавшее; содержание этого слова (значение его) должно иметь что-нибудь общее с одним из признаков называемой вещи. Слово, следовательно, расширяет свое значение при помощи образа; образ же, как это принимает Потебня, принадлежит исключительно поэзии; отсюда символичность слова равна его поэтичности.

«Символизм языка, повидимому, может быть назван его поэтичностью; наоборот, забвение внутренней формы кажется нам прозаичностью слова. Если это сравнение верно, то вопрос об изменении внутренней формы слова оказывается тождественным с вопросом об отношении языка к поэзии и прозе, т. е. к литературной форме вообще. Поэзия есть одно из искусств, а потому связь ее со словом должна указывать на общие стороны языка и искусства. Чтобы найти эти стороны, начнем с отождествления моментов слова и произведения искусства. Может быть, само по себе это сходство моментов не говорит еще ничего, но оно, по крайней мере, облегчает дальнейшиевыводы» (А. Потебня. Мысль и язык. 3-е изд. Стр. 145). По этой схеме были разобраны Потебней явления искусства.

По мнению Потебни, в каждом произведении искусства есть идея, то, что хотел сказать художник, внутренняя форма – образ, и внешняя форма – в поэзии слова. Чем же нам ценно искусство, в частности, поэзия? Тем, что образы его символистичны; тем, что они многозначимы. В них есть «совместное существование противоположных качеств, именно определенности и безконечности очертаний». Таким образом, задача искусства – создавать символы, об‘единяющие своей формулой многообразие вещей.

В таком виде дана поэтика Потебни в его основном труде «Мысль и язык».

В основу этого построения положено уравнение: образность равна поэтичности. В действительности же такого равенства не существует. Для его существования было бы необходимо принять, что всякое символическое употребление слова непременно поэтично, хотя бы только в первый момент создания данного символа. Между тем, мыслимо употребление слова в непрямом его значении, без возникновения при этом поэтического образа. С другой стороны, слова, употребленные в прямом смысле и соединенные в предложения, не дающие никакого образа, могут составлять поэтическое произведение, как, например, стихотворение Пушкина «Я вас любил, любовь еще быть может…» Носителями «поэтичности» могут быть и ритм, и звуки произведения, что элементарно понятно и даже признается некоторыми потебнианцами. (См. Овсянико-Куликовский. Лирика, как особый вид творчества).

Образность, символичность не есть отличие поэтического языка от прозаического. Язык поэтический отличается от языка прозаического ощутимостью

своего построения. Ощущаться может или акустическая, или произносительная, или же семасиологическая сторона слова. Иногда же ощутимо не строение, а построение слов, расположение их. Одним из средств создать ощутимое, переживаемое в самой своей ткани, построение является поэтический образ, но только одним из средств.

Ошибочность построения поэтики Потебни может быть уяснена человеком и не знакомым с попытками построения других поэтик, по ошибочности тех выводов, к которым Потебня пришел. Для выяснения этих выводов беру те подготовительные к университетским лекциям заметки, которые вошли в книгу «Из записок по теории словесности». Здесь все положения Потебни, только намеченные в книге «Мысль и язык», выступают более резко и определенно. Образ прямо определяется, как иносказание, аллегория (стр. 68). Вопрос об отношении образа к «об‘ясняемому» определяется так: «а) образ есть постоянное сказуемое к переменчивым подлежащим – постоянное средство аттракции изменчивых апперципируемых, б) образ есть нечто более простое и ясное, чем об‘ясняемое (стр. 314)», т. е. «так как цель образности есть приближение образа к нашему пониманию, и так как без этого образность лишена смысла, то образ должен нам быть более известен, чем об‘ясняемое им» (стр. 29). Этого «долга» не исполняют Тютчевское сравнение зарниц с глухонемыми демонами, Гоголевское сравнение неба с ризами Господа и Шекспировские сравнения, поражающие своей натянутостью. Сам же Потебня отметил, что в Гомеровских и Гоголевских сравнениях большое количество черт образа остаются без употребления и не дают возможности заключать о соответствующих чертах сравниваемого.

При выяснении сущности поэзии, Потебня оставил в стороне вопросы ритма и звука. О них у Потебни имеется всего несколько строк. «Каково бы ни было, в частности, решение вопроса, почему поэтическому мышлению более (в его менее сложных формах), чем прозаическому, сродна музыкальность звуковой формы, т. е. темп, размер, созвучие, сочетание с мелодией, оно не может подорвать верности положения, что поэтическое мышление может обойтись без размера и пр., как, наоборот, прозаическое может быть искусственно, хотя и не без вреда, облечено в стихотворную форму». («Из записок по теории словесности» стр. 97).

Это нежелание считаться с рядом массовых фактов коренного значения об‘ясняется тем, что они никак не укладывались в формулу, что поэзия, как и слово, есть особый способ мышления при помощи образов. Потебня, защищая свою мысль от фактов, ей противоречащих, заявил против них формальный и плохо обоснованный отвод. Из положений: «явственность представления или его отсутствие (т. е. образность

слова) не сказывается на его звуках» и «образность равна поэтичности» Потебня делает вывод, что поэтичность слова не сказывается в его звуках, что внешняя форма (звук, ритм) может быть не принята во внимание при определении сущности поэзии, как и искусства вообще. Между тем, этот вывод явно противоречит фактам, показывающим, что наше отношение к звукам слова в поэтическом и прозаическом языках различно. Несовпадение вывода с фактами показывает, что вторая посылка: «образность равна поэтичности» неверна. Система Потебни оказалась состоятельной только в очень узкой области поэзии: в басне и в пословице. Поэтому, эта часть труда Потебни была им разработана до конца. Басня и пословица, действительно, оказались «быстрым ответом на вопрос». Их образы, в само деле, оказались «способом мышления». Но понятия басни и пословицы весьма мало совпадают с понятием поэзии.

Система оказалась неспособной к жизни, поэтому, книга осталась ненаписанной. Потебня не взял на себя ответственности за свое построение. Не так сделали его ученики. Веря в имя учителя, они распространили то, что сочли за законы, им найденные, на более сложные явления искусства, не дав себе предварительно труда проверить систему самостоятельной работой. Создание научной поэтики должно быть начато с фактического, на массовых фактах построенного, признания, что существуют «прозаический» и «поэтический» языки, законы которых различны, и с анализа этих различий.

30 Декабря 1916 года.

Referências

CHKLÓVSKI, Viktor. **Arte como procedimento**. Trad. de David Molina. RUS (São Paulo), 10(14), 153-176. Disponível em: http://www.revistas.usp.br/rus/article/view/153989

_____. **Potebnia**. In. Sobranie sotchineni: Revoliútsia. Novoe literaturnoie obozrienie (NLO). T. 1, pp.152-154, 2018.

POTEBNIÁ, A. **Pensamento e linguagem *(Mysl i iazyk)***. Kiev: SINTO, 1993.

_____. **Notas sobre a teoria da tradição literária *(Iz zapissok po teorii slovesnosti)***. Carcóvia: Izd. M. V. Potebniá, 1905.

_____. **Sobre alguns símbolos na poesia folclórica eslava (O nekotorykh simvolakh v slaviánskoi narodnoi poesii)**. Cracóvia: Izd. M. V. Potebniá, 1914. Disponível em: http://elib.gnpbu.ru/text/potebnya_o-nekotoryh-simvolah-narodnoy-poezii_1914/go,0;fs,1/

PÚCHKIN, A. **A dama de espadas: prosa e poemas**. Trad. de Boris Schnaiderman e Nelson Ascher. São Paulo: Editora 34, 2006.

Dez poemas de Dziga Viértov
Ten poems by Dziga Vertov

Luis Felipe Gurgel Ribeiro Labaki[1]

Resumo: O artigo apresenta traduções para o português de dez poemas escritos pelo cineasta Dziga Viértov (pseudônimo de David Ábelevitch Kaufman, 1896-1954), identificados em pesquisas realizadas pelo autor na Coleção Dziga Viértov do Österreichisches Filmmuseum, em Viena, e no arquivo do cineasta no Arquivo Estatal Russo de Literatura e Arte (RGALI), em Moscou. Os textos são acompanhados de uma introdução que os comenta brevemente, além de traçar um histórico da trajetória relativamente recente dos estudos voltados especificamente a esta parte da obra do cineasta.

Palavras-chave: Dziga Viértov; Poesia russa; Tradução; Cinema russo; Cinema soviético.

Abstract: This article presents a translation of ten poems written by the filmmaker Dziga Vertov (pseudonym of David Abelevich Kaufman, 1896-1954), collected by the author in research conducted at the Dziga Vertov Collection of the Österreichisches Filmmuseum, in Viena, and in the filmmaker's archive in the Russian State Archive of Literature and Art (RGALI), in Moscow. The texts are accompanied by an introduction that outlines the relatively recent history of specific studies on this partofthe filmmaker's work, and also present brief commentaries on each poem.

Keywords: Dziga Vertov; Russian poetry; Translation; Russian film; Soviet film.

1. Introdução

O estudo da poesia escrita do cineasta Dziga Viértov (pseudônimo de David Ábelevitch Kaufman, 1896-1954) é um fenômeno relativamente recente. Sem nunca tê-los publicado em vida, Viértov apenas raramente citava seus versos em artigos ou pronunciamentos. Ausentes na única coletânea soviética de seus escritos, publicada em 1966[2], seus poemas receberiam um olhar mais atento a partir dos trabalhos de Liév Rochál, autor da biografia *Dziga Viértov*[3] e de um artigo que pode ser visto como um "marco zero" das pesquisas voltadas especificamente à poesia escrita do cineasta: *Stikhí kinopoéta* (Versos do cine-poeta), publicado em 1994[4]. Este representaria um primeiro esforço de análise da evolução de seus poemas – antes abordados sempre pelas

[1] Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (PPGMPA-ECA-USP). luis.labaki@usp.br.
[2] VIÉRTOV; DROBACHENKO, 1966.
[3] ROCHÁL, 1982.
[4] ROCHÁL, 1994.

beiradas –, desde os versos escritos na adolescência até as amarguradas reflexões e epigramas dos anos 1940, passando ainda por um importante ciclo do início da década de 1920.

Em estudos e coletâneas de escritos de Viértov publicados em diferentes países a partir dos anos 2000, é notável o aumento da presença de seus versos, ainda que geralmente apresentados em número reduzido.[5] Diante dessa aproximação ainda tímida, é grande a importância do recente estudo *Bumájni Viértov/Tsellulóidni Maiakóvski* (Viértov de papel/Maiakóvski de celulóide), de Aleksándr Prônin.[6] Para além de analisar interseções artísticas e biográficas entre Viértov e Vladímir Maiakóvski e de traçar um itinerário dasexperiências cinematográficas do autor de *Sobre Isto*, Prônin apresenta o mais amplo estudo sistemático da poesia de Viértov já realizado. Nesse sentido, pode ser útil apresentar aqui a divisão em etapas proposta por ele para essa produção:

> Dziga Viértov escreveu versos por mais de meio século. De certo modo, toda essa longa trajetória poética poderia ser dividida nos seguintes períodos:
> 1. 1903 – verão de 1914 (Bialystok; versos infantis e escolares).
> 2. Outono de 1914 – 1917 (Petrogrado – Moscou; versos estudantis).
> 3. 1918 – 1922 (Moscou; versos experimentais, lírica amorosa).
> 4. 1923 – 1954 (Moscou – Cazaquistão – Moscou; diário lírico, versos para ocasiões específicas, epigramas)[7].

Detendo-se especialmente nos poemas de juventude de Viértov, escritos antes da Revolução de Outubro, e no conjunto de versos escritos até por volta de 1922, o autor se debruça tanto sobre as possíveis leituras autobiográficas sugeridas pelos materiais como aponta conexões com a obra cinematográfica que o cineasta começava então a construir. Mas não só: lembrando que "o 'Viértov de papel' não apenas nasceu antes, mas teve uma vida consideravelmente mais longa do que o Viértov cinematográfico" (PRÔNIN, 2019, p. 73), Prônin busca interpretá-lo – e avaliá-lo, nem sempre de maneira positiva – também estritamente como poeta, levando em consideração que, ao menos até o início de 1918, essa talvez fosse a principal forma de expressão do jovem David Kaufman. O estudo traz ainda uma seleção relativamente generosa e em grande parte inédita) da poesia escrita por Viértov entre os anos de 1918 e 1922. Há, porém, ainda muitos materiais da

[5] Cf. TSIVIAN, 2004, p. 33-35; ÖSTERREICHICHES FILMMUSEUM; TODE; WURM, 2006, p. 160-165; 170-172; VERTOV, DZIGA; ALBERA; SOMAINI; TCHERNEVA, 2018, p. 89-96. Diversos poemas são também comentados e traduzidos por John MacKay em **Dziga Vertov: life and work. Volume 1: 1896-1921**. Boston: Academic Studies Press, 2018.

[6] PRÔNIN, 2019.

[7] Ibid, p. 73. Tradução nossa. Ainda que bastante pertinente, a divisão proposta por Prônin parece um pouco apressada ao aglutinar em um único período três décadas de produção de versos (1923-1954). Trata-se possivelmente de uma consequência do admitido menor interesse que, talvez injustamente, esses materiais lhe despertaram.

seção "Poemas" do arquivo do cineasta no Arquivo Estatal Russo de Literatura e Arte (RGALI)[8] a serem explorados em estudos futuros, especialmente no que diz respeito à produção de 1923 em diante. Resta esperar por novas pesquisas que joguem luz sobre esses materiais.

A seleção aqui apresentada é parte de uma aproximação ainda inicial com a tarefa de traduzir os "versos do cine-poeta" para o português. Os poemas foram coletados por mim durante visitas ao RGALI, em Moscou, e à Coleção Dziga Viértov do Österreichisches Filmmuseum, em Viena, nos anos de 2016 e 2019. Dos dez apresentados, oito foram escritos entre 1917 e 1921 (ou, ao menos, atribuídos pelo autor a esse período). Já os dois últimos – até onde nos foi possível pesquisar, inéditos até esta publicação – são exemplos de sua produção da década de 1940. Neste trabalho, busquei preservar sempre que possível os efeitos sonoros, as cadeias de associações e o sentido original dos poemas, atento às idiossincrasias da sintaxe de Viértov e às rimas que surgem ocasionalmente nos poemas da década de 1920 e, de forma consideravelmente mais tradicional, nos dois escritos dos anos 1940.

"Start" está entre os mais conhecidos e traduzidos poemas de Viértov. Ele é também um dos únicos comentados verso a verso pelo cineasta, ainda que em um texto publicado apenas postumamente[9]. Apesar de atribuído por ele ao ano de 1917, Prônin argumenta em seu estudo que o poema teria sido escrito "não antes do outono de 1922 e, provavelmente, da primavera de 1923" (PRÔNIN, 2019, p. 107). Seja como for, ele de fato concentra, "em uma casca de noz", alguns dos princípios centrais que guiariam a prática cinematográfica de Viértov dali em diante.

"Aniversário" foi datilografado pelo cineasta em maio de 1920, quando ele então contava 24 anos, mas seu segundo verso – "um velho de 23 janeiros" (Viértov fazia aniversário em 02 de janeiro) – parece sugerir que o poema tenha sido escrito ainda em 1919. Na ausência, porém, de um manuscrito anterior ao texto que serviu de fonte para a versão aqui apresentada, preferimos seguir a data gravada no documento. Para além da exposição sarcástica de um estado de estafa – tema recorrente na obra poética de Viértov, sendo central também em **"Colapso"**, escrito no mesmo ano –, o poema contém elementos comuns a outros de seus trabalhos do período, especialmente em sua segunda estrofe: os "vórtices volvidos" que aludem ao próprio pseudônimo do cineasta; o jogo de aliterações de consoantes chiantes; e o tiquetaquear do relógio, que no mesmo ano batizaria o poema **"Tique-taque",** de tintas dadaístas, e ressurgiria, uma década mais tarde, no Centro da dramaturgia sonora desenhada para a sequência inicial *Entusiasmo: Sinfonia de Donbass* (1930).[10]

[8] A respeito dos conteúdos desta seção e também da existência de poemas em outras subdivisões do arquivo de Viértov no RGALI, ver: LABAKI, 2016, p. 253-255.
[9] Cf. VIÉRTOV In: VIÉRTOV; ICHÊVSKAIA; KRUJKÔVA, 2008, p. 450-451.
[10] VIÉRTOV In: VIÉRTOV; DERIÁBIN, 2004, p. 135-137.

De maneira ainda mais pronunciada do que nos demais poemas aqui reunidos, cada verso de **"[Ocultou-se o zênite...]"** parece sugerir um novo plano cinematográfico em uma sequência de corrida desvairada pelas ruas – já então uma fórmula consagrada no cinema. O fim do "maluco" a dar saltos mortais com seu "violino maravilhoso" sob os olhares dos "chatos de galochas fincadas no chão" é descrito através de imagens em que, assim como em **"Colapso"**, misturam-se engrenagens e corpos humanos ('as rodas ainda zuniam à toda'; 'corações e relógios temendo bater') e distorcem-se as escalas ('cidades, como bailarinas, nas pontas dos dedos'), encerrando-se abruptamente ('Pare! seu doido – fim da linha') com "a roda e o pescoço" a preencher uma tela cortada por "uma diagonal – do trilho". Trata-se de uma estrutura rítmica que nos remete às "apoteoses visuais" com as quais Viértov encerraria filmes como *Kino- Pravda Nº13* (1923) e *O homem com a câmera* (*Tcheloviék s kinoapparátom,* 1929), e que surgiriam já em um roteiro não realizado escrito em maio desse mesmo ano de 1920, o "Projeto de roteiro a ser filmado durante a viagem do Trem de Agitação *Soviétski Kavkáz*".[11]

"Dziga Viértov", datado de setembro de 1920, parece representar, como nota Prônin, um momento de renascimento sob um novo nome (ainda que o cineasta, nesse momento, já tivesse adotado seu pseudônimo), uma "autoafirmação", "a obtenção da possibilidade de se tornar um outro: alguém destemido que encontrou sua força e é capaz até mesmo de alterar o tempo" (PRÔNIN, 2019, p. 102). A cisão em duas partes, divididas por "Mas – dzín – virar discos", estabelece uma oposição clara entre um "antes" escuro, lúgubre, em tom menor, e um "depois" em tom maior, de sonoridade metálica, pulsante.[12]

O poema seguinte desta seleção, "**[Assobiar...]",** datado de 8 de janeiro de 1921, sugere igualmente o desaparecimento de uma era. Mas se a ruptura é brusca em **"Dziga Viértov"**, acompanhamos aqui o "tênue / *two-step* dos eventos". As crípticas "eras na grelha" do poema anterior ganham aqui contornos mais claros em um "funeral de séculos" marcado por imagens do Império Russo, com servidores da burocracia tsarista e "arcebispos com cruzes". E, emoldurando a passagem a um novo tempo, surge em tom messiânico o cinema – e, em especial, o cinema não ficcional, na figura da cine-crônica. Nesse sentido, o "Novo Cristo Mecânico", "*Nóvi Khristós-Mekhánik*" no original, parece aludir diretamente ao *kino-mekhánik* – o projecionista – que, olhando "fixamente" através de sua "pálpebra elétrica" (o obturador do projetor?) nos convida: "Entrem".

[11] VIÉRTOV, Dziga. "Proékt stsenária, prednaznátchennogo k siômke vo vriêmia poiézdki aguitpôezda 'Soviétski Kavkáz' in: **Dziga Viértov. Iz Nasliêdia. Tom 1**, p. 45-47. Uma tradução para o português pode ser lida em: LABAKI, Luis Felipe Gurgel Ribeiro, Op. Cit., p. 306-311.
[12] Ibid, p. 103.

“Bocas aos pés das vitrines” é reproduzido aqui a partir de um dos diários de Viértov. Em 10 de fevereiro de 1927, o cineasta anotou: “Encontrei um excerto de ‘Bocas aos pés das vitrines’. Um trabalho meu com a palavra do ano de 1921”,[13] apresentando na sequência o poema aqui traduzido. Pelas reticências ao final e o aparente fim abrupto de sua quinta estrofe, tudo indica se tratar, de fato, de um fragmento de uma obra maior, cuja continuação talvez tenha sido perdida. O poema foi publicado (ainda que sem seguir a diagramação em “escada”, de evidente inspiração maiakovskiana, presente no manuscrito) na biografia *Dziga Viértov,* de Liév Rochál, que o relaciona às contradições vividas pelo país no primeiro ano da Nova Política Econômica, a NEP. [14] Vale notar que a oposição clara entre o cenário desolador do período da Guerra Civil e a “futilidade” dos *nepmen*, cerne deste fragmento de “Bocas aos pés das vitrines”, seria recorrente também em filmes de Viértov como *Avante, soviete!* (*Chagai, soviet!*, 1926), que condena em seus intertítulos o “modo de vida decadente e apodrecido” dos frequentadores de bares e restaurantes noturnos.

Por fim, **“[Meu amigo! És apenas um fracassado]”** e **“Paródia sobre ‘compadecidos’ e ‘consoladores’”** são exemplos dos inúmeros versos amargurados escritos por Viértov na década de 1940, lidando diretamente com sua sina profissional. Relegado ao trabalho no burocrático cinejornal *Notícias do Dia* (*Nôvosti Dniá*), o cineasta vê seus colegas, por um lado, conseguirem vantagens materiais que lhe eram negadas e, por outro, serem escalados para a realização de prestigiosos filmes. Enquanto isso, o autoproclamado descobridor de novos “cine-países”, “Adão da tribo documentária” (como o cineasta se referiria a si mesmo, jocosamente, em outro poema da mesma época)[15], era esquecido sem o devido reconhecimento, morrendo de “inanição criativa”.

[13] RGALI, f.2091, op.2, ed.khr.236, ll.2-3. Este poema é um exemplo de como é necessário, na busca pela poesia escrita de Viértov, olhar para além da seção “Poemas” de seu arquivo no RGALI. Seus diários e cadernos de trabalho, reunidos na seção “Cadernos e Cadernetas” (‘Tetrádi i zapisníe knijki’, f.2091, op.2, ed.khr.235- 269), contêm ao longo de suas páginas também muitos versos que acabaram não sendo copiados para outro suporte pelo cineasta (ou ainda por Elizaviêta Svílova, sua viúva e primeira organizadora do arquivo).

[14] “Nas cine-crônicas, nos cinejornais desse período, encontramos imagens de pessoas detendo-se diante das vitrines de lojas, em bazares, em barracas de comércio. E bem ao lado, ou próximo a esses quadros, poderia ser colocado um plano de um mendigo de muletas [...]. O país recuperava suas forças. Mas a região do Volga passava fome”. ROCHÁL, 1982, p. 35. É justamente com imagens de crianças famintas em Melekéss, um dos centros da crise, que se inicia a primeira edição do cinejornal *Kino-Pravda*, comandado por Viértov e lançado em 5 de junho de 1922.

[15] Ver o poema “Dokumentálnoi kinematográfii – Dziga Viértov” citado em: VIÉRTOV, Dziga. “Vystupliênie o tvórtcheskom putí” in: **Iz Nasliêdia. Tom 2**, p. 366.

Ambos os textos aparecem em meio a versos soltos, passagens riscadas ou não completadas em páginas dos cadernos que Viértov preenchia com suas reflexões. Considerando que parte considerável da produção desse período não foi "passada a limpo" (poemas copiados para novas páginas sem novas correções, ou mesmo datilografados, são exceções), a identificação de possíveis versões "definitivas" de cada texto se torna por vezes arriscada. Ainda assim, tal como apresentados aqui, os dois poemas nos parecem coesos e interessantes, mesmo que possivelmente inacabados.

Старт[16]

Не Патэ,
не Гомон.
Не то.
Не о том.
Ньютоном
яблоко
видеть!

Миру – глаза!
чтоб обычного пса
Павловским
оком
видеть.

КИНО ли кино?
Взорвать кино,
чтобы КИНО
увидеть.

Start

Nem Pathé,
nem Gaumont,
Nem isso.
Nem sobre isso.
Ver
a maçã
como Newton!

Ao mundo – olhos!
para qualquer cão
Com olhar
pavloviano
ser visto!

É CINEMA o cinema?
O cinema detonar,
para o CINEMA
avistar.

[16] Fonte: Manuscrito sem data preservado no RGALI, f.2091, op. 2, ed. khr.226, l.92. Último poema do documento, "Start" parece ter sido escrito em uma folha solta de um bloco de notas.

ДЕНЬ РОЖДЕНИЯ[17]

Изорван, измолот, высосан,
23-х январский старик,
Крокодилу-жизнь высуну
- На! –
великолепный язык.
Навязали: живи чучело.
Ладно – трам-там та-та там.

Вихри вертел. Раскручивал.
Время – тик-так – к чертям.
Растратил, раздарил курочкам
Каждой мяса и души кусок.
Не жалко – берите дурочки –
Чмок-чмок-чмок.

Надоело. Ну их. Вынырну.
Кому за жизнь авансовый отчет.
Я вчера свою душу выменял
На игрушку нечет-чет.

V-20 г.

ANIVERSÁRIO

Rasgado, sugado, moído,
um velho de 23 janeiros,
mostro ao crocodilo-vida
- Ó! –
uma língua bem comprida.
Impuseram: viva, espantalho.
Muito bem: tram-tam tata-tam.

Vórtices volvi. Rodopiei.
O tempo – tique-taque – pro diabo.
Desperdicei, dei às galinhas
De carne e alma uma porção.
Sem pena – peguem, tolinhas –
Nhão-nhão-nhão.

Chega. Deixa pra lá. Eu me viro.
Para quem dou o aviso prévio da vida?
Ontem fui minha alma trocar
Por um joguinho de ímpar ou par.

V-20

[17] Fonte: RGALI, f.2091, op.2, ed. khr.230, l.2. Texto datilografado. Datado de maio de 1920.

Тик-так[18]

Изощряться
на задних лапах стол
реверансам.
Стулья ножками
- щенки в воде.
Тюфяк, ковры, подушки
- рвань вся –
цепелинчиками безносыми.
Из глаза кий вылез:
ЭЙ, ЖЕЛАЮЩИЕ В БИЛЛИАРД.
Смеяться существительные :
– Нос какой!
Продается нос за миллиард! –
И даже часам стало мало тикать
- не выпихнуть лая никак.
Качаться лампа одноглазым маятником:
Тик-так.

VIII – 20

Tique-Taque

Exibir-se
nas patas traseiras a mesa
às reverências
Os pés das cadeiras
como filhotes n'água.
O colchão, tapetes, travesseiros
– os panos todos –
zepelinzinhos desnarigados.
Um taco brotou do olho:
EI, QUEM TOPA UM BILHAR?
Rir-se substantivos:
– Que narigão!
Vende-se nariz por um bilhão! –
E bater, pro relógio, deixou de bastar
– dele, latido não há o que saque.
Balançar-se lâmpada, pêndulo caolho:
Tique-taque.

VIII-20

[18] Fonte: RGALI, f.2091, op.2, ed.khr.230, l.17. Texto datilografado. Datado de agosto de 1920.

СРЫВ[19].

Прилип земле кладбищем.
Спина – тысяча разрытых могил.
Голова –
разве есть у меня она еще –
танцевальная высеченных горилл.
Навсегда захлопнулись клапаны
крышками трехаршинных гробов.
Конвульсиями аэропланьи лапы
скрипипеть над расколотым лбом.
Задыхаться легкие от ругани.
Кровохарками маховое колесо.
Эй
Качайте вольтовы дуги все
выбрасывая гениальный сор.

VIII – 20.

COLAPSO.

Colado à terra feito cemitério.
A coluna: mil túmulos escavados.
A cabeça –
se é que ainda a tenho –
um baile de gorilas fustigados.
Nas válvulas não resta fresta,
Cerraram-nas longos caixões.
Convulsionando, patas de aviões
A guinchar sobre a cindida testa.
Sufocar os pulmões em desaforos.
Cospe sangue o volante do motor.
Ei
Balancem os arcos voltaicos todos
soltando sujeira, um primor.

VIII – 20.

[19] Fonte: RGALI, f.2091, op.2, ed. khr.230, l.23. Datado de agosto de 1920.

[Зенит увлекся…][20]

Зенит увлекся лестницей под арками.
Скрипка души крыльями плеч выше.
До горизонта человеки каркают:
Куда несет его?
Тррр..!
Сумасшедший!
Банными листами земле прилипнули:
«Можно ли сумасшедшим платить жалованье»
Над котелками и цилиндрами стосаженными жаворонками

Мертвые петли чудесной скрипки.

Колеса вертелись полным звоном еще
когда вдребезги скрипка крикнула.
Города, как балерины, на пальцев кончики.
Сердца и часы боятся тикать.
Десять пальцев протянулись молниями.
Стоп! уродище – конец рейса.
Колесом и шеей экран заполнен.
В прямоугольнике диагональ – рельса.

VIII – 20 г.

[Ocultou-se o zênite...]

Ocultou-se o zênite na escada sob os arcos.
O violino da alma, alado, acima dos ombros.
Até o horizonte crocita gente:
Vai tirar o pai da forca?
Trrr...!
Maluco!
Chatos de galochas fincadas no chão:
“E pode-se pagar ordenado a malucos?”
Sobre chapéus-cocos e cartolas como cotovias de mil léguas

Saltos mortais do violino maravilhoso.

As rodas ainda zuniam a toda
Quando o violino com tudo berrou.
Cidades, como bailarinas, na ponta dos dedos.
Corações e relógios temendo bater.
Dez dedos se esticam feito relâmpagos.
Pare! seu doido – fim da linha.
A roda e o pescoço preenchem a tela.
No retângulo, uma diagonal – do trilho.

VIII- 20

[20] Fonte: RGALI, f.2091, op.2, ed.khr.230, l.15. Poema sem título, datado de agosto de 1920.

ДЗИГА ВЕРТОВ[21]

Здесь ни зги
- верите –
веки ига и
гробов вериги.
Просто ветров
Гибель
века на вертел.

Но-дзинь – вертеть
диски.
Гонг в дверь аорт
и – О-ГО-ГО-АВТОВИЗГИ.
ВЕРТЕП РТОВ
ДЗИГА ВЕРТОВ

IX-20.

ZIGA VIÉRTOV

Zero visível
– averigue –
celha de jugo e
de covas vergasta.
De ventos apenas
ruína
as eras na grelha.

Mas – dzín – virar
discos.
Gongo no vão da aorta
e – O-HO-HO–AUTOZUNIDO
COVIL DE BOCAS
DZIGA VIÉRTOV

IX-20

[21] Fonte: RGALI, f.2091, op.2, ed.khr.230, l.39.

[Посвистывать…][22]

Посвистывать
хроника смерти
листьями.

Тускло
ту-степ событий.

Похороны столетий:
Хрестоматии « ятями»
Статские хлыстиками,
архиепископы крестами:
«аллилуйя, аллилуйя глас осьмый».

И сквозь
глисты кротости
о расстрелянном приставе
кисти
рук анархиста,
и сквозь
тусклые соты тоски
Новый Христос-механик
Пристально
электрическим веком:

«Войдите.»

10/I-21 г.

[Assobiar...]

Assobiar
crônica da morte
em folhas.

Tênue
two-step dos eventos.

Funeral de séculos:
Manuais com *iáts*[23]
Servidores com açoites,
arcebispos com cruzes:
“aleluia, aleluia a oito vozes”.

E por entre
vermes da mansidão
pelo oficial fuzilado
pincéis
das mãos do anarquista
e por entre
baços favos de fastio
um Novo Cristo-Mecânico
fixamente
por uma pálpebra elétrica:

“Entrem.”

10/1-21

[22] Fonte: RGALI, f.2091, op.2, ed.khr.230, l.60. Poema sem título, datado de 10 de janeiro de 1921.
[23] *Iát* (Ѣ): letra do alfabeto cirílico abolida na Rússia pela Reforma Ortográfica de 1917-1918.

Рты у витрин[24]

1.

Поле
голо.
Тел
метелица.
год
тельцем
в гроб
лег.

2.

Го –
– лод
до –
– лог.

3.

Горы
горя.
Город
радугой.
Гòрем
горю
городам
в упор.

4.

`
НЭп(!) твою
кафэ-катафалк
конфект

Bocas aos pés das vitrines

1.

Terra
desnuda.
Nevasca
de torsos.
O ano
esquálido
na tumba
deitou.

2.

Fo –
– me
in –
– fa

3.

Montes
de luto.
Cidade
cintila.
Desolado
ardo
com as cidades
à queima-roupa.

4.

NEP (!) que se lasque
café-catafalco
de confeitos

[24] Fonte: RGALI, f.2091, op.2, ed.khr. 236, ll.2-3. Manuscrito com a data de 10 de fevereiro de 1927.

и фиалок
фиакр.
Детского
крика
осколок –
в кадык!

Торты-то
из горла
вы-та-щи!

5.

Рты
у витрин…

e fiacres
de flores.
Lasca
de grito
de criança –
na goela!

E as tortas
da garganta
vê se arranca!

5.

Bocas
aos pés das vitrines...

[Мой друг! Вы просто неудачник][25]

П.: Мой друг! Вы просто неудачник
дурак, во всем виновный сам.
Нет ни авто у Вас, ни дачи.
Вы – очень скверный коммерсант.

Д.: Я только лишь изобретатель –
искатель новых киностран.
А Вы – делец, приобретатель,
Взнесенный блатом к небесам.

Мне ли завидовать незрячим:
Не нужен мне наживы хлам.
Я – киноглаз. Моя задача –
Построить киноправды храм.

[Amigo! Você é apenas um fracassado]

P[26].: Amigo! Você é apenas um
Um tolo – e a culpa é sua, e só.
Sem automóvel, sem casa de campo,
Seu comércio é ruim de dar dó.

D.: Eu sou apenas um inventor,
Cinepaíses novos eu encontro.
Já você é um reles comprador
Mas tem costas quentes – então, pronto.

Por que invejar um sem-visão?
O lucro me é uma futilidade.
Sou o cine-olho. Eis minha missão:
Erguer o templo da cine-verdade.

[25] Fonte: Poema manuscrito, sem data. Coleção Dziga Viértov, Österreichisches Filmmuseum, documento V0004, verso da folha. Um manuscrito diferente deste mesmo poema, com pequenas diferenças, pode ser encontrado no RGALI, f.2091, op.2, ed. khr.234, l.12ob.

[26] É possível que "P." se refira a *priobretátel*, traduzido aqui como "comprador" – maneira pela qual Viértov se refere a seu interlocutor. Na dúvida, porém, mantivemos na tradução o "P" do original, ao invés de substituí-lo por "C" (de 'comprador').

Пародия на «сочувствующих» и «утешающих»[27]

Все хорошо, счастливец Дзига.
И хороши у Вас дела.
Ваш метод жив. Супруга Лиза
Его к другим перенесла.
И будь то фильм. И будь то очерк.
Будь то Войтехов, иль Кармен.
Везде Ваш стиль, везде Ваш почерк.
И волноваться незачем.
Все хорошо. Прошли невзгоды.
Волнует фильм «Освенцим».
И свиловские: «Суд народов»,
и (вместе с Райзманом) «Берлин».
Ваш путь был чист и непорочен.
Путь киноправды и поэм.
Пожать Ваш метод каждый хочет.
И волноваться незачем.

Paródia sobre "compadecidos" e "consoladores"

Está tudo em ordem, sortudo Dziga.
E seus negócios estão em paz.
Seu método vive. A esposa Liza[28]
O espalhou entre os demais.
E seja em filme ou reportagem,
Seja Voitiékhov[29] ou Karmén[30],
Estão lá seu estilo, firma, imagem
Fique tranquilo – está tudo bem.
Está tudo em ordem. Sem sustos novos.
Nos emociona *Osviéntsim*[31], sim.
Também de Svílova, *O tribunal dos povos*[32]
e (junto com Ráizman) *Berlim*[33].
Seu caminho foi puro, imaculado.
Cine-verdade, poesia e além.
É por todos seu método apropriado
E fique tranquilo – está tudo bem.

[27] Fonte: RGALI, f.2091, op.2, ed.khr.232, l.54. Poema manuscrito. A julgar pelos filmes citados ao longo do poema (ver notas abaixo), escrito não antes de 1946.
[28] Trata-se de Elizaviêta Svílova (1900-1975), esposa de Viértov e sua grande parceira criativa desde que começaram a trabalhar juntos, em 1922.
[29] Borís Ilítch Voitiékhov (1911-1975), escritor e roteirista.
[30] Roman Lázarevitch Karmén (1906-1978), renomado cinegrafista e documentarista.
[31] Osviéntsim (1945), curta-metragem dirigido por libertação do campo de concentração de Auschwitz pelo Exército Vermelho.
[32] O tribunal dos povos [Súd narôdov, 1946), longa-metragem dirigido por Svílova e Román Karmén sobre os Julgamentos de Nuremberg.
[33] Berlim (1945), longa-metragem de Iúli Ráizman sobre a marcha do Exército Vermelho sobre a capital alemã em 1945. Svílova foi uma das três montadoras do filme, ao lado de Irina Siêtkina e T. Likhatchiôva.

Referências

LABAKI, Luis Felipe Gurgel Ribeiro. **Viértov no papel**: um estudo sobre os escritos de Dziga Viértov. Orientador: Eduardo Victorio Morettin. 2016. 586 f. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) - Escola de Comunicações e Artes, USP, São Paulo, 2016. Versão eletrônica. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-10032017-160430/publico/LUISFELIPEGURGELRIBEIROLABAKI.pdf.

MACKAY, John. **Dziga Vertov**: life and work. Volume 1: 1896-1921. Boston: Academic Studies Press, 2018.

ÖSTERREICHICHES FILMMUSEUM; TODE, Thomas; WURM, Barbara (Org.). **Dziga Vertov. Die Vertov-Sammlung im Österreichischen Filmmuseum**. Viena: SYNEMA, 2006.

PRÔNIN, Aleksándr. **Bumájni Viértov / Tsellulóidni Maiakóvski**. Moscou: Nôvoe Literatúrnoe Obozriênie, 2019.

ROCHÁL, Liév. **Dziga Viértov**. Moscou: Iskússtvo, 1982.

_____. Stikhí kinopoéta. **Kinoviédtcheskie Zapíski**, n. 21, 1994, p. 80-96.

TSIVIAN, Yuri (Org.). **Lines of Resistance: Dziga Vertov and the Twenties**. Pordenonne: Le Giornate del Cinema Muto, 2004.

VERTOV, DZIGA; ALBERA, François; SOMAINI, Antonio; TCHERNEVA, Irina (Org.). **Dziga Vertov**: Le Ciné-Oeil de la Révolution. Écrits sur le cinéma. Dijon: Les Presses du Réel, Österreichisches Filmmuseum, 2018.

_____; DERIÁBIN, Aleksándr (Org.). **Dziga Viértov. Iz Nasliêdia. Tom 1. Dramaturguítcheskie Ópyty**. Moscou: Eisenstein-Tsentr, 2004.

_____; DROBACHENKO, Serguei (Org.). **Statí. Dnevnikí. Zámysly**. Moscou: Iskússtvo, 1966.

_____; ICHÊVSKAIA, Svetlana; KRUJKÔVA, Dária (Org.). **Dziga Viértov. Iz Nasliêdia. Tom 2. Statí i vystupliênia**. Moscou: Eisenstein-Tsentr, 2008.

Os senhores Golovliov (excerto do Capítulo I)
The Gentlemen Golovliov (an excerpt from Chapter I)

César Marins de Oliveira[1]

Resumo: Tradução das quatro primeiras partes do primeiro capítulo de "Os senhores Golovliov" (1880), romance do satirista russo Mikhail Saltikov-Shchedrin (1826-1889), que trata da decadência da nobreza ao fim da servidão na Rússia.

Palavas-chave: Saltikov-Schedrin; literatura russa; romance; tradução; sátira.

Abstract: Translation of the first four parts of the opening chapter of "The Golovlyov Family" (1880), novel by the Russian satirist Mikhail Saltykov-Shchedrin (1826-1889), about the decadence of a noble family at the end of serfdom in Russia.

Keywords: Saltikov-Schedrin; Russian literature; novel; translation; satire.

1. Apresentação

O excerto que ora apresentamos corresponde às quatro primeiras partes (de sete) do primeiro capítulo do romance "Os senhores Golovliov" (Господа Головлёвы), de Mikhail Saltikov-Shchedrin. Os cinco primeiros capítulos do romance foram publicados como contos do ciclo "Discursos bem intencionados" (Благонамеренные речи) entre 1875 e 76, no jornal "Notas patrióticas" (Отечественные записки), dirigido pelo próprio Saltikov. Em 1876, Saltikov uniu os cinco capítulos, acrescentou mais dois e os publicou no mesmo jornal sob o presente título, tendo finalmente assumido a forma de livro em 1880.

Sátira dos senhores de terras que se veem arruinados com o fim da servidão, o excerto nos apresenta a família dez anos antes dos acontecimentos principais do romance, que acompanham de perto a ascensão e queda de Porfíri Vladimirovitch, o Pequeno Judas, figura que entrou para a cultura russa, chegando a ser mencionado como sinônimo de traidor por Lênin. D. S. Minsky se refere à obra como o "único romance genuíno" de Saltikov, que o "coloca na linha de frente" dos clássicos nacionais; afirmação no mínimo espantosa, pois Saltikov é autor de diversas obras

[1] Mestrando em Teoria Literária na Universidade de São Paulo. cesarmarins@gmail.com
[2] MIRSKY, D. S. *A history of Russian literature, from the earliest times to the death of Dostoyevsky (1881)*. Nova Iorque: Knopf, 1927.

conhecidas dentro e fora da Rússia, como “História de uma cidade”[3].

Realizamos a tradução do excerto sob o pretexto de travar um primeiro contato com a linguagem do autor, considerando as dificuldades de levar à cabo uma tradução integral da obra, já traduzida para diversos idiomas, mas ainda inédita no Brasil.

A tradução foi feita a partir do tomo 13 das obras completas de Saltikov, Собрание сочиненийв 20 томах, Moscou, Художественная литература, 1972.

2. Os senhores Golovliov

Tribunal familiar

Certo dia, Anton Vassiliev, burgomestre de terras distantes, apesar de já ter terminado o relatório dirigido à senhoria Arina Petrovna Golovliova, misteriosamente ainda hesitava em seu lugar. O relatório era sobre sua viagem a Moscou e tinha a finalidade de auxiliar na coleta dos tributos dos camponeses que ali viviam. Mesmo já tendo ouvido a ordem para sair, ele ainda permanecia, como se ainda tivesse algo a falar, mas não soubesse como dizer.

Arina Petrovna, que compreendia não só os menores movimentos, mas também os pensamentos íntimos dos mais próximos, preocupou-se de imediato.

— E o que mais? — perguntou, encarando-o àqueima-roupa.

— É tudo — respondeu Anton Vassíliev tentando sair.

— Não minta! tem mais alguma coisa! seus olhos dizem!

Mas Anton Vassíliev não se atreveu a responder e continuou trocando passos.

— Diga-me, o que há? — Gritou decidida Arina Petrovna, — fale! Não fique aí abanando o rabo… vira-casaca!

Arina Petrovna gostava de dar apelidos para as pessoas, incluindo seus administradores e funcionários de casa. Chamava a Anton Vassíliev de “vira-casaca” não por ele a ter traído algum dia, mas por ser linguarudo. Na propriedade que ele administrava havia um comércio significante, com diversas tavernas, e nelas Anton Vassíliev gostava de beber chá e se gabar do poder de sua senhora, e nisso acabava falando demais. Arina Petrovna tinha diversos processos

[3] Única obra de fôlego de Saltikov traduzida no Brasil, na tese da Profª Drª Denise Regina Sales, “A sátirade Saltykóv-Schedrin em História de uma Cidade”.

em curso, e constantemente muitos de seus esquemas vinham à tona antes da hora pela boca rota de seus homens de confiança.

— Na verdade tem… — resmungou finalmente Anton Vassiliev.

— O quê? O que é? — perguntou agitada Arina Petrovna.

Como mulher imperiosa e dotada de criatividade que era, em um minuto já havia desenhado para si mesma um quadro com todas as contradições e oposições, e imediatamente compreendeu o que era por si mesma, tanto que empalidecera e saltou da poltrona.

— Venderam a casa de Stepán Vladimirovitch...[4] — relatou o burgomestre.

— Bem?

— Vendida.

— Por quê? Como? Não enrole, diga-me!

— Pelas dívidas… suponho! Por coisa boa que não seria.

— Então a polícia vendeu? A justiça?

— Bem, deve ter sido. Dizem que a casa valeu oito mil em um leilão.

Arina Petrovna afundou na cadeira e fixou os olhos na janela. No primeiro minuto era como se a notícia lhe tirasse a consciência. Se lhe dissessem que Stepán Vladimirovitch tivesse matado alguém, que seus servos haviam se rebelado e se negado a trabalhar, ou mesmo que a servidão tivesse sido abolida — ainda assim ela não estaria tão chocada. Seus lábios se mexiam, seu olhos fitavam ao longe, mas não via nada. Ela nem notou que naquele momento Dunietchka passava pela janela escondendo algo em seu avental, e de repente, ao ver sua senhora, parou por um instante e silenciosamente deu meia volta (em outras circunstâncias esse ato traria graves consequências). Finalmente, ela recobrou seus sentidos e disse:

— Que divertido!

Novamente se seguiram alguns minutos de estrondoso silêncio.

— Você diz que a polícia vendeu uma casa por oito mil? — perguntou.

— Sim, senhora.

— É isso que ele faz com uma bênção paterna![5] Ótimo… canalha!

[4] Por respeito aos senhores, o verbo está no plural enquanto o sujeito está no singular.

[5] É comum entre algumas classes da Rússia se designar pelo termo "benção paterna" quando imagens de santos, e excepcionalmente, bens móveis e imóveis, que em certas ocasiões são dados aos seus filhos.

Arina Petrovna teve a sensação de que, tendo em vista a notícia recebida, precisava tomar uma decisão imediata, mas não conseguia pensar em nada, pois seus pensamentos se confundiam na direção contrária. Por um lado, pensou: "Vendida pela polícia! Mas ela não se vendeu em um minuto! Devem ter feito inventário, avaliação, lances? Vendida por oito mil, enquanto paguei doze mil por essa mesma casa há dois anos, cada copeque, ali! Se eu soubesse disso, poderia eu mesma ter comprado por oito mil no leilão!" Mas por outro lado pensava: "Vendida por oito mil pela polícia! Uma benção paterna! Canalha! Perdeu uma benção paterna por oito mil!"

— De quem ouviu? Perguntou finalmente ao acalmar as ideias, entendendo que a casa já havia sido vendida, e, consequentemente, a esperança de comprá-la mais barato se fora.

— Ivan Mikhailovitch, o estalajadeiro, quem disse.

— E por que ele não me avisou a tempo?

— Medo, penso.

— Medo! Eu vou mostrar pra ele o que é medo! Traga-o de Moscou, e assim que ele chegar, o mandarei para o recrutamento raspar a cabeça! "Medo"!

Apesar da servidão estar chegando ao fim, ela ainda existia. Mais de uma vez ocorreu de Anton Vassíliev ouvir ordens peculiares da senhora, mas esta foi tão surpreendente que o deixou desconfortável. Sem querer se lembrou de seu apelido, "vira-casaca". Ivan Mikhailovitch era um homem de confiança, e nem passava pela cabeça de Anton que qualquer tipo de problema recaísse sobre ele. Além do mais, ele era um bom amigo, e viraria soldado, só porque ele, Anton Vassíliev, o vira-casaca, não conseguia controlar sua língua.

— Perdoe… o Ivan Mikhailovitch! —intercedeu.

— Chega… protetor. — Arina Petrovna gritou com ele, mas em um tom que ele nem pensou em continuar a defender Ivan Mikhailovitch.

Mas antes, ao invés de continuar minha história, peço aos leitores que conheçam de perto Arina Petrovna Golovliova e sua família.

x x x

Arina Petrovna, mulher de sessenta anos, mas ainda ativa e acostumada a viver da sua maneira. Mantinha suas coisas com severidade: administra sozinha e sem demais controles as vastas propriedades dos Golovliov. Solitária e econômica, quase avara, ela não fazia amizade com os vizinhos, mas era um doce com as autoridades locais. Dos filhos exigia tal obediência que a cada vez que fossem fazer algo deviam se perguntar: o que mamãe dirá? De caráter

independente, intransigente, e um pouco refratária, e assim era pois dentre os Golovliov não havia uma pessoa que fosse capaz de apresentar oposição à ela. Seu marido era um homem bêbado e frívolo (Arina Petrovna gabava-se por não ser nem viúva nem esposa do marido); uma parte dos filhos servia em Petersburgo, outra saiu ao pai, passando a serem "indesejados", e ficando de fora dos negócios de família. Sob essas condições, Arina Petrovna rapidamente começou a se sentir só, e, em verdade, até se afastou da vida familiar, mesmo que a palavra "família" estivesse sempre em sua língua e, na aparência, todos os seus atos fossem guiados exclusivamente por constantes preocupações nos arranjos de negócios familiares.

O chefe da família, Vladimir Mikhailovich Golovliov, era conhecido desde a juventude por seu caráter desordeiro e maldoso, enquanto Arina Petrovna, sempre séria e voltada para os negócios, nunca lhe foi simpática. Ele levava uma vida ociosa e inútil, frequentemente trancado em seu gabinete, imitando o canto do estorninho, do galo e etc., e se dedicava a compor o que chamava de "versos livres". Em momentos de efusiva franqueza, se gabava por ter sido amigo de Barkov[6], e que este havia lhe dado a benção em seu leito de morte. Arina Petrovna não caiu de amores imediatamente pelos versos de seu marido, achava-os simplórios e bestas, e, como Vladimir Mikhailovich casara-se para ter alguém à mão para sempre ouvir seus versos, as brigas não tardaram a aparecer. As brigas foram crescendo e se agravando continuamente, e terminaram com a esposa sentindo uma completa indiferença desdenhosa por seu marido bufão, e seu marido, por sua vez, sentia um ódio sincero por ela, o qual, entretanto, continha alto grau de covardia. O marido chamava a esposa de "bruxa" e "demônio", a esposa chamava o marido de "cata-vento" e "balalaica sem corda". Estiveram nesta relação e viveram a vida juntos por quarenta anos, sem nunca passar pela cabeça de nenhum dos dois que tal vida continha algo fora do natural. Com o passar do tempo, a malícia de Vladimir Mikhailovich não diminuiu nem um pouco, mas aumentou mais e mais. Além dos versos ao espírito de Barkov, ele começou a beber e esperar pelas empregadas no corredor. Inicialmente Arina Petrovna tratou o novo hábito de seu marido com repugnância e agitação (ali, entretanto, era mais hábito de poder do que ciúme), mas então deu de ombros e ficou de olho para que as vadias sujas não levassem vodka[7] para o senhor. Desde então, após dizer de uma vez por todas a si mesma que seu marido não era seu companheiro, voltou toda sua atenção exclusivamente a um assunto: aumentar seu patrimônio. E de fato, nos quarenta anos de casada ela aumentou em dez vezes seu patrimônio. Com magnífica paciência e vigilância ela atentou-se às aldeias distantes e próximas, inteirou-se

[6] Ivan Barkov (1732–1768), poeta russo conhecido por seus versos obscenos.
[7] Ieroifietch no original, tipo de vodka com infusão de ervas consumido pela nobreza russa do século XIX.

sobre as relações secretas dos proprietários e o conselho administrativo, e sempre surgia nos leilões de surpresa. No fanático ciclo de busca por compras, Vladimir Mikhailovitch foi ficando em segundo plano cada vez mais e mais, até se tornar um selvagem. No momento em que esta história começou, ele já era um velho decrépito que quase não saía da cama, e, quando ocasionalmente saía do quarto, era só para enfiar a cabeça na porta entreaberta do quarto de sua esposa, gritar "diabo!" e mais uma vez se esconder.

Arina Petrovna não era muito mais feliz com seus filhos. Ela era muito independente, pode-se dizer que tinha uma natureza de solteira, e não poderia ver nos filhos nada além de um fardo. Ela só respirava aliviada quando se encontrava a sós com os faturamentos de seus negócios, quando ninguém interrompia suas conversas com burgomestres, meirinhos, governantas e etc. Aos seus olhos, filhos eram uma fatalidade da vida, contra a qual ela não se via no direito de protestar, mas que tampouco lhe ressoavam qualquer corda em seu íntimo, entregue completamente aos inúmeros detalhes da formação da vida. Eram quatro filhos: três filhos e uma filha. Do mais velho e da filha sequer gostava de falar sobre; era mais ou menos indiferente ao mais novo, e só o do meio, Porfiri, a quem não exatamente amava, mas temia.

Stepán Vladimirovitch, filho mais velho, sobre quem mais trataremos em nossa história, era conhecido na família por besta Stepka e travesso Stepka. Desde cedo figurava como "malquisto", e na infância tinha o papel de meio pária e meio palhaço da casa. Infelizmente era um menino perspicaz, muito vivo e que com rapidez e facilidade notava as coisas no seu entorno. Do pai herdara o gosto pela palhaçada, enquanto da mãe herdara a habilidade de rapidamente descobrir o ponto fraco das pessoas. Graças à primeira qualidade logo se tornou o favorito do pai, o que só aumentou a antipatia que a mãe sentia por ele. Frequentemente, quando Arina Petrovna se ausentava da casa, pai e filho adolescente se trancavam no escritório decorado com o retrato de Barkov e liam versos livres e tagarelavam, em particular sobre a "bruxa", quer dizer, Arina Petrovna. Mas a "bruxa" parecia sentir o que eles faziam, e se aproximava silenciosamente pela varanda, chegava na ponta dos pés na porta do escritório e ouvia as gracinhas. Então se seguia o imediato e brutal espancamento do besta Stepka. Mas Stepka não se abatia, era insensível a espancamentos e sermões, e meia hora depois já estava de novo fazendo graça. Uma hora já estava rasgando o lenço da criada Aniuchka, colocando moscas na boca de Vassiutka enquanto ele dormia, ou ia sorrateiro até a cozinha roubar uma torta (Arina Petrovna, por economia, mantinha as crianças passando fome), que, porém, ele dividia com os irmãos.

— Vou te matar! — lhe dizia Arina Petrovna, — mato, e não respondo por isso! O czar nem vai me punir!

Esta constante detração, quando encontra um terreno macio, que esquece fácil, não deixa pegadas. Não resultou em amargura nem reclamações, mas formou um caráter servil, inclinado à palhaçada, sem senso de proporção nem cautela. Tais personalidades sucumbem facilmente a qualquer influência e podem se tornar qualquer coisa: bêbados, pedintes, bobos, e até criminosos.

Aos vinte anos, Stepán Golovliov completou o ginásio em uma escola de Moscou e entrou na universidade. Sua vida estudantil foi amarga. Primeiro que sua mãe lhe dava o dinheiro necessário só para ele não morrer de fome; segundo que não existia nele nenhum ímpeto para o trabalho, em vez disso, só se manifestava o maldito talento natural de imitar os outros; terceiro, ele precisava da companhia de alguém a todo momento, não podia ficar sozinho um minuto sequer. Assim ele optou pelo fácil papel de bajulador e pique-assiette[8], e, graças à sua maleabilidade com qualquer tipo de situação, logo se tornou o favorito dos estudantes ricos. Mas os ricos, mesmo aceitando ele por perto, ainda assim sabiam que ele não era páreo, que era só o palhaço, e esta ficou sendo sua reputação. Uma vez nesse terreno, foi descendo mais e mais, e ao fim do 4º ano de curso ele era um completo bobo. De qualquer forma, graças à sua capacidade de compreensão e escuta, recebeu o diploma de candidato.

Quando ele apareceu para sua mãe com o diploma, Arina Petrovna balançou os ombros e disse: que surpresa! Então, depois de mantê-lo por um mês no interior, ela o mandou para Petersburgo para viver com vinte rublos em notas de banco por mês. Começaram assim as andanças entre departamentos e escritórios. E ele não tinha nem quem o recomendasse nem vontade de fazer seu caminho por esforço próprio. Os pensamentos ociosos do jovem rapaz estavam tão desacostumados à concentração, que até mesmo exames burocráticos, como relatórios de notas e extratos de negócios, provaram-se demais pra ele. Golovliov sofreu por quatro anos em Petersburgo até finalmente dizer a si próprio que as esperanças de um dia conseguir algo melhor que escriturário eram nulas. Em resposta às queixas, Arina Petrovna escreveu-lhe uma carta ameaçadora, que começava com as palavras: "Eu imaginei que isso fosse acontecer" e terminava com uma ordem de ir para Moscou. Ali, no conselho dos camponeses mais próximos da família, ficou definido que o bobo Stepka iria trabalhar no *nadvorni sud*[9], confiando a ele supervisionar o escriturário, que há tempos peticionava os casos dos Golovliov. O que Stepán fez e como se comportou na corte ninguém sabe, mas em três anos já não estava mais lá. Então Arina Petrovna decidiu-se por uma medida extrema: "jogou ao

[8] Em francês no original, *pique-assiette* é uma espécie de fila-bóia. O termo usado para descrever Stepán, приживальщика, é muito comum na literatura do século XIX, a pessoa que não tendo onde cair morta fica na casados ricos a entretê-los.

[9] *Nadvorni sud*, tribunal do tempo da servidão russa, que julgava casos de pessoas sem propriedades.

filho uma parte" que, entretanto, era para representar a "benção paterna". Essa parte consistia na casa em Moscou, pela qual Arina Petrovna pagara doze mil rublos.

Pela primeira vez na vida Stepán Golovliev respirara aliviado. A casa prometia gerar mil rublos de prata em renda, e comparado com o montante anterior, era quase uma verdadeira riqueza. Ele beijou entusiasmadamente a mão da mãe ("ora ora, veja lá, idiota! não espere mais nada!" — Arina Petrovna disse ao mesmo tempo) e prometeu honrar a graça. Mas ah, não! Tinha tão pouco manejo com dinheiro, tão absurda era sua noção da realidade da vida, que os incríveis mil rublos anuais não duraram muito. Em quatro ou cinco anos ele estava falido, e se alistou feliz como voluntário em uma milícia que estava sendo formada. A milícia, entretanto, só chegou a Carcóvia quando a paz já estava selada, e mais uma vez Golovliov voltou para Moscou. Nesse momento a casa já havia sido vendida. Ele estava com o uniforme do exército e botas altas, numa aparência rota, e cem rublos no bolso. Com este capital ele foi para o jogo, começou a apostar no carteado, e logo havia perdido tudo. Então começou a frequentar os camponeses mais bem de vida de sua mãe, que tinham suas casas; com eles almoçava, a eles pedia um quarto de tabaco e deles emprestava pequenas coisas. Mas chegou o dia em que, por assim dizer, deu de cara na parede. Ele já estava nos seus quarenta e tantos e teve de admitir que não poderia mais continuar vagando. Só havia um caminho: Golovliov.

Depois de Stepán Vladimirovitch, a integrante mais velha dos Golovliov era a filha, Anna Vladimirovna, de quem Arina Petrovna também não falava.

A questão é que Arina Petrovna visionava certas coisas para Aniuchka, e Aniuchka não só não atingiu essas expectativas como foi alvo de um escândalo no distrito. Quando sua filha deixou o instituto, Arina Petrovna alojou-a no vilarejo, com esperanças de ter uma secretária ou contadora gratuita, mas, em vez disso, numa bela noite Aniuchka fugiu da casa dos Golovliov para se casar com o cornet[10] Ulianov.

— Então, sem a bênção dos pais, como cachorros, casaram! — Arina Petrovna reclamou na ocasião — Melhor assim, outro teria usado e dado o fora! Pode procurar e assobiar, você não vai encontrá-lo!

Arina Petrovna foi tão repugnante com a filha como foi com o filho: jogou-lhe "uma parte". Separou para a filha um capital de cinco mil, um vilarejo com trinta almas e uma casa caindo aos pedaços, onde o vento entrava por todas as janelas e sem uma tábua no chão sequer. Em dois anos os jovens gastaram o capital, e o cornet fugiu sabe-se lá pra onde, abandonando Anna Vladimirovna e as duas filhas gêmeas: Anninka e Liubinka. Então, três meses depois, Anna Vladimirovna morreu, e Arina Petrovna se viu obrigada a abrigar as

[10] Patente militar do Império Russo.

crianças. Colocou-as em uma ala da casa, e designou a velha e encurvada Palacha pra cuidar delas.

— Deus tem muitas graças, — disse então — sabe Deus que pão elas comerão, mas terei um consolo na velhice! Deus me tirou uma filha, mas me deu duas!

E ao mesmo tempo escreveu para o filho Porfiri Vladimirovitch: "Sua irmã morreu como viveu, perdida, e ainda me deixou no pescoço essas duas crias…"

Geralmente, não importa quão cínico pudesse ser esse comentário, mas precisamos admitir que, nos dois casos em que ela "jogou uma parte", não só não causou danos às finanças de Arina Petrovna, como também contribuiu indiretamente para aumentá-las, já que reduziu o número de dependentes. Por Arina Petrovna ser uma mulher rígida, como já havia "jogado os pedaços" algumas vezes, ela considerou que suas obrigações com seus malditos filhos estavam cumpridas. Mesmo quando pensava nas netas órfãs, nunca lhe passava pela cabeça que em algum momento ela lhes daria qualquer coisa. Ela só se preocupava em tirar tudo que pudesse da propriedade que havia cedido à Anna Vladimirovna e depositar no Conselho de Tutela. E dizia:

— Estou guardando dinheiro para as órfãs, mas não cobro nada por alimentar ou cuidar delas! Evidentemente que Deus me pagará pelo meu pão e sal!

Finalmente os filhos mais novos, Porfiri e Pavel Vladimirovitch, estavam servindo em Petersburgo: o primeiro era civil, o segundo, militar. Porfiri era casado e Pavel, solteiro.

Porfiri Vladimirovitch era conhecido na família por três apelidos: Iuduchki[11], sanguessuga e menino honesto. Os três apelidos haviam sido dados na infância pelo bobo Stepka. Na infância gostava de acariciar sua querida mãe, beijá-la furtivamente no pescoço, e às vezes até ser um pouco maldoso. Abria silenciosamente a porta do quarto da mãe e, sem fazer nenhum ruído, sentava em um canto, fascinado e sem tirar os olhos da mãe, enquanto ela escrevia ou mexia nas contas. Mas desde lá Arina Petrovna já mantinha uma espécie de suspeita quanto ao jeito insinuante do seu filho. Aquele olhar fixo sob ela parecia-lhe misterioso, e não conseguia definir o que exalava: veneno ou devoção filial.

— Não sei dizer que tipo de olhar ele tem, — pensava consigo mesma — é como se ele me jogasse uma corda no pescoço. Como se vertesse veneno e tentasse me atrair!

Ela se lembrava de detalhes significantes de quando ainda estava "pesada" por Porfiri. Viveu na casa por certo tempo um velho devoto e vidente, chamado Porfiri o bem aventurado, a quem ela procurava quando queria prever qualquer coisa do futuro. E quando ela lhe

[11] Judazinho.

perguntou se o parto seria logo, e se Deus lhe daria um filho ou uma filha, esse mesmo homem não lhe respondeu diretamente, mas cocoricou como um galo três vezes e então murmurou:

— Galinho, galinho! Unha afiada! O galo canta, ameaça a galinha; a galinha cacareja, mas será tarde demais!

E só. Mas três dias depois (pois foram três cocoricos!) ela deu à luz a um menino (pois um galinho, galinho!) e foi chamado de Porfiri, como homenagem ao velho vidente…

A primeira parte da profecia se realizou, mas o que poderia significar "a galinha cacareja, mas será tarde demais"? — era o que Arina Petrovna pensava, olhando Porfiri por baixo das mãos, enquanto ele se sentava no canto e a olhava com aquele olhar misterioso.

Mas Porfiri continuava sentado, manso e silencioso, olhando-a fixamente, de modo que seus olhos abertos sem movimento vertiam lágrimas. Ele parecia notar os questionamentos da alma da mãe, e agia de maneira tão calculada que até o ser mais crítico teria de se confessar desarmado frente à sua mansidão. Sob o risco de incomodar a mãe, ele continuava aparecendo à sua frente, como se dissesse: "Olhe pra mim! Não escondo nada! Sou obediente e devotado, e não sou obediente por medo, mas por consciência". E não importava quão forte era seu convencimento de que Porfiri era um canalha que só abanava o rabo, que lhe lançava olhares de forca, não havia como resistir à tal devoção. Sua mão involuntariamente buscava pelo melhor pedaço de comida para servir o filho afetuoso, apesar do fato de que o simples olhar do filho já colocasse seu coração em alerta, por algo misterioso, vil.

O perfeito contraste de Porfiri Vladimirovitch era seu irmão, Pável Vladimirovitch. A total personificação de um homem destituído de qualquer ação. Quando menino, não mostrava nenhuma tendência aos estudos, brincar ou socializar, mas gostava de ficar à parte, distante das outras pessoas.

Ele se entocava em um canto um pouco amuado e fantasiava. Imaginava que havia se empanturrado de mingau de aveia, ou que suas pernas estavam muito finas e que não precisava mais estudar. Ou, de que ele não era Pavel, filho de nobres, mas Davidka, o pastor de ovelhas, e que havia aparecido uma verruga em sua testa, como na de Davidka, e ele brandia um chicote e não estudava. Às vezes Arina Petrovna o olhava, e seu coração fervia.

— Você parece um rato cheio de cereais, inchado! — não resistia e gritava com ele, — agindo dessa maneira desde cedo, parece que tem veneno no corpo! Nunca chega para sua mãe e diz: minha mamãe querida, me faz um carinho.

Pavlucha saía de seu canto e aproximava-se da mãe a passos lentos, como se alguém o empurrasse.

— Mamãe querida, — repetia ele de modo artificial, em uma voz grave, incomum em crianças, — me faz um carinho!

— Sai da minha frente... mudo! Acha que porque se enfia no canto que não te compreendo? Mas te compreendo inteiramente, querido! Tenho todos os seus projetos e planos na palma da minha mão!

E com o mesmo passo lento Pável voltava para seu canto novamente.

Passam-se os anos, e Pavla Vladimirovitch gradualmente forma sua personalidade apática, de caráter sombrio e enigmático, daquelas pessoas que tornam-se destituídas de ações. Ele poderia ser bom, mas nunca fez o bem; ele poderia não ser estúpido, mas nunca fez algo inteligente sua vida toda. Ele era hospitaleiro, mas ninguém o lisonjeava por sua hospitalidade; ele gastava muito dinheiro, mas essa gastança nunca gerou nenhum resultado útil ou prazeroso para ninguém. Ele nunca ofendeu ninguém, mas isso nunca foi imputado à sua dignidade; ele era honesto, mas nunca se ouviu ninguém dizer: como Pavel Golovliov foi honesto neste caso! Para completar, ele frequentemente respondia à sua mãe, ao mesmo tempo em que a temia como ao fogo. Repito: ele era um homem sombrio, mas por trás de seus mistérios só havia uma ausência de ação, nada mais.

Na idade adulta a diferença de caráter entre os dois irmãos se tornou mais drástica em relação à mãe. Toda semana Iuduchka enviada cartas à mãe, onde a informava claramente de cada detalhe da vida petersburguense, e com escrita requintada sempre reafirmava sua devoção filial e desinteressada por ela. Pável escrevia pouco e raramente, e às vezes até misteriosamente, como se escolhesse as palavras com pinça. “Recebi tanto dinheiro em tal período, querida mamãe, de seu homem de confiança, o camponês Ierofiev, — escrevia, por exemplo, Porfiri Vladimirovitch, — e o recebido será usado para a minha manutenção, de acordo com sua vontade, querida mamãe, e sem hipocrisia, com prazer, ofereço minha mais delicada gratidão, e com filial devoção, beijo tuas mãos. Só uma coisa me preocupa, e a dúvida me atormenta: não estaria você excedendo sua tão preciosa saúde ao continuamente se preocupar não só com nossas necessidades, mas também com nossos caprichos? Não sei o que meu irmão acha, mas eu”... e etc. E Pável, na mesma ocasião, dizia: “Recebi tal dinheiro em tal período, querida parente, e, pelos meus cálculos, devo receber seis e meio a mais. Lhe peço respeitosamente perdão”. Quando Arina Petrovna enviava reprimendas aos filhos por serem muito pródigos (isso acontecia frequentemente, apesar de não haver razões sérias), Porfiri sempre se resignava humildemente e escrevia: “Eu sei, mamãe querida, que tu carregas um fardo nas costas, teus filhos indignos; sei também que nosso comportamento não faz jus ao seu carinho para conosco, e o que é pior, por erros inerentes à natureza humana, nos

esquecemos disso, e pelo que lhe peço meu mais sincero e filial perdão, e espero que com o tempo me livre desse vício vil, e faça melhor uso, inestimável mamãe, do dinheiro que me envia para minha manutenção e outros gastos". E Pável respondia o seguinte: "Cara parente! apesar de tu não ter pago sua dívida para comigo, aceito sua reprimenda quanto a minha prodigalidade, quanto a qual tu podes ter a mais completa garantia". Até à carta de Arina Petrovna anunciando a morte da irmã, Anna Vladimirovna, os irmãos responderam de maneira diferente. Porfiri Vladimirovitch escreveu: "A notícia do falecimento da minha querida irmãzinha e amiga de infância Anna Vladimirovna enche meu coração de dor, dor que se intensifica quando penso em tu, mamãe querida, que recebe uma nova cruz, os dois órfãos. Não basta que tu, nossa benfeitora, que renuncia a tudo sem poupar saúde, dirija todas as suas energias para prover sua família não só o que é necessário, mas também o que é supérfluo? De verdade, sei que é pecado, mas às vezes é impossível não reclamar. E o único refúgio pra você nesse caso, minha cara, é lembrar mais e mais do sofrimento de Cristo". Pavel então escreveu: "Recebi a notícia do falecimento de minha irmã, que pereceu vítima. Entretanto, espero que o todo poderoso a receba, apesar disso ser um enigma".

Arina Petrovna relia as cartas dos filhos e tentava descobrir qual seria seu malfeitor. Lia a carta de Porfiri Vladimirovitch, e parecia que ele era o real malfeitor.

— Ora, veja como ele escreve! É como se virasse a língua! — ela exclamava — Não é sem razão que o bobo Stepka o chamava de Iuduchka! Nem uma palavra é verdade! Ele mente em tudo! E "minha querida mamãe", e meus fardos, e minha cruz... não sente nada!

Então começava com a carta de Pavel Vladimirovitch, e outra vez imaginava que ele fosse seu malfeitor.

— Estúpido, estúpido, veja, como furtivamente vai contra mim! "Quanto a qual tu podester a mais completa garantia...", obrigada! Eu vou te mostrar o que significa "podes ter a mais completa garantia"! Vou lhe jogar um pedaço, como ao bobo Stepka, e você vai saber como entendo suas "garantias"!

E em conclusão, de seu seio materno saiu um choro deveras trágico:

— E para quem acumulo esse montante! para quem eu guardo! Não durmo à noite, não como bem... para quem?!

Tal era a situação dos Golovliov naquele momento, quando o burgomestre Anton Vassiliev relatava para Arina Petrovna o desperdício do "pedaço jogado" ao bobo Stepka, o qual, tendo em vista o preço pelo qual foi vendido, tinha significado especial essa "benção dos pais".

x x x

Arina Petrovna sentou-se em seu quarto, mas conseguia vir a si. Algo se agitava dentro dela, algo que ela não conseguia ter clara conta do que era. Se era um milagre da piedade para com o indesejado, mas ainda assim filho, ou só um sentimento de autocracia ofendida, isso nem o mais experiente psicólogo pode definir: isso em grande medida mexia rapidamente as sensações e sentimentos dentro dela. Por fim, do acúmulo de impressões saiu outro medo, de que o "indesejado" ficasse mais uma vez no seu pescoço.

"Aniutka impôs seus filhotes, e agora esse idiota..." — ela calculou mentalmente.

Ficou sentada dessa maneira por um longo tempo, sem dizer nada e olhando fixamente para um ponto fora da janela. Trouxeram-lhe almoço, que ela quase não tocou; então disseram: o senhor gostaria de vodka! — ao que ela, sem olhar, jogou a chave da despensa. Depois do almoço ela foi ao banheiro, ordenou que todas as lâmpadas fossem acesas e se fechou, mas não antes de mandar prepararem seu banho. Eram estes os sinais que provavam, sem sombra de dúvidas, que a senhora estava "brava", e de repente a casa cessava, como se houvesse morrido. As criadas andavam nas pontas dos pés; Akulina, a governanta, estava feito louca: depois do almoço era hora de fazer o varenie,[12] e chegara a hora, as frutas estavam lavadas e preparadas, mas a senhora não dava a ordem nem negava; o jardineiro Matvei perguntou se deveria colher os pêssegos, mas logo as moças o calaram e ele saiu.

Depois de ter rezado para Deus e se lavado no banheiro, Arina Petrovna se sentiu em paz consigo mesma e chamou novamente Anton Vassiliev para lhe responder.

— Bem, o que o bobo faz? — ela perguntou.

— Moscou é grande, em um ano não se anda ela toda!

— Sim, mas, o que bebe, o que come?

— Os mujiques o alimentam. Deles almoça, deles pede uma moeda para comprar o tabaco.

— E quem os permitiu dar?

— Tenha piedade deles, madame! Os mujiques não se ofendem! Se ajudam estranhos, não negarão aos seus senhores!

[12] Um tipo de compota de frutas muito comum na Rússia.

— E cá estou eu... para ser servida! Vou mandar o bobo para a sua propriedade, e você vai mantê-lo totalmente às suas expensas!

— Vossa vontade, madame.

— O quê? O que você disse?

— Digo, é a vossa vontade, madame. Tu ordenas, o alimentaremos.

— Então... Alimentaremos! Fale comigo, mas não diga asneiras!

Silêncio. Mas Anton Vassiliév não ganhara o apelido de vira-casaca de sua senhora de graça. Ele não aguenta e novamente inquieta-se, queimando-se por dentro para falar algo.

— Mas como é malandro! — ele disse finalmente — dizem que ele voltou da campanha com cem rublos. Cem rublos não é muito dinheiro, mas dá pra viver por um tempo…

— Então?

— Veja, pra melhorar de vida, ele começou a aplicar uns golpes…

— Fale, não enrole!

— Ele foi no clube alemão,[13] tentar a sorte. Pensou que ia ganhar de algum otário nas cartas, mas, pelo contrário, foi pego por alguém mais esperto. Ele tentou dar no pé, mas disseramque foi pego no hall. E o dinheiro se foi!

— Apanhou?

— Totalmente. No dia seguinte foi até Ivan Mikhailovitch, e ele mesmo contou. E o que é mais surpreendente: rindo... alegre! Como se tivesse levado um tapinha na cabeça!

— Não é nada pra ele! Só me interessa que ele não apareça na minha frente!

— Mas acredito que isso vá acontecer.

— O que! Não permito que ele passe pela porta!

— Não tem outro jeito, assim será! — reiterou Anton Vassiliev, — e Ivan Mikhailovitch também contou: chega! disse, vou para a velha comer pão velho! Mas veja, madame, verdade seja dita, ele não tem lugar no mundo a não ser aqui. Os mujiques de Moscou não vão aguentar muito tempo. Também precisa de roupas, tranquilidade…

Era exatamente o que Arina Petrovna temia, era essa simples ideia que perturbava seu inconsciente. “Sim, ele vai aparecer, não tem pra onde ir, é inevitável! Ele estará aqui, eternamente sob seus olhos, maldito, repulsivo, esquecido! Por que ela jogou o 'pedaço' para ele naquela época? Ela pensava que, tendo recebido o que era 'seu', ele desapareceria pela eternidade, mas ele reviveu! Ele virá, exigirá, e perturbará a todos com sua mendicância. E será necessário satisfazer suas exigências, pois além de tudo é insolente, pronto para todo tipo de

[13] Clube Shuster (Шустер-клуб), famoso clube alemão de Petersburgo.

tumulto. 'Ele' não pode se esconder sob tranca; 'ele' pode aparecer na frente de estranhos como ralé, nos desmoralizar, contar aos vizinhos todos os segredos dos negócios dos golovliovs. Devo exilá-lo no monastério de Suzdal? Mas quem sabe, talvez o monastério de Suzdal já esteja lotado, ou talvez não esteja lá só para tirar filhos rebeldes da frente dos pais? Também existem os manicômios… mas manicômio, como levá-lo pra lá, um cavalão de quarenta anos?" Em uma palavra, Arina Petrovna estava completamente perdida pela simples ideia dos problemas que a chegada do bobo Stepka criariam para sua calma existência.

— Eu vou mandá-lo para sua propriedade! Alimente-o às suas custas! — ela ameaçou o burgomestre — Mas não com com meu patrimônio, com o seu!

— Mas por que isso, madame?

— Pra ver se você para de grasnar. Crás! Crás! "Sem dúvida ele vem"... saia da minha frente... corvo!

Anton Vassiliev começou a se virar para a esquerda, mas Arina Petrovna o parou outra vez.

— Pare! Espere! Então é verdade que ele vem para Golovliov nos perturbar? — perguntou.

— E eu mentiria, madame! Falei a verdade: vou para a velha comer pão velho!

— Pois já vou mostrar, qual pão a velha tem pra ele!

— Mas, madame, não viverá muito tempo aqui.

— O quê?

— Sim, tosse muito forte... lhe pega o pulmão esquerdo... Não tem cura!

— Esse tipo, meu caro, é o que mais vive! E vai viver mais que nós todos! Tosse e tosse, é o que esse potro desengonçado faz! Bem, veremos. Agora me deixe: tenho que dar ordens.

Por toda a noite Arina Petrovna pensou e finalmente chegou a uma conclusão: convocar um conselho familiar e decidir o destino do idiota. Tais meios constitucionais não eram seu costume, mas ela decidiu colocar a autocracia de lado, como se a decisão da família a protegesse da maledicência das pessoas de bem. Não tinha dúvidas do resultado do conselho, e tranquilamente se pôs a escrever as cartas, nas quais convocava Porfiri e Pavel Vladimirovitch a virem imediatamente para Golovliev.

x x x

Enquanto tudo isso acontecia, o culpado pela comoção, bobo Stepka, já saía de Moscou

em direção à Golovliov. Ele embarcou em Moscou, perto de Rogojski, em uma das chamadas diligências, que se usavam antigamente para viajar, e na qual agora viajam pequenos comerciantes e caixeiros viajantes, indo visitar suas casas. A diligência se aproximava de Vladimir, e Stepán Vladimirovitch só viajava graças ao já mencionado, Ivan Mikhailovitch, compreensivo taberneiro que pagara sua passagem e o grude de todo o caminho.

— Então você, Stepán Vladimirovitch, faça o seguinte: desça na curva da estrada, vá a pé, e com essas mesmas roupas se apresente à sua mãe! o aconselhou Ivan Mikhailovitch.

— Bem, bem, bem! — concordou Stepán Vladimirovitch, — Não é muita coisa depois da curva, quinze verstas a pé não são nada! Chego voando! Empoeirado e cheio de estrume, assim vou aparecer!

— Quando sua mãe te ver com esses trajes, talvez tenha alguma piedade!

— Piedade! Como não? Apesar de tudo, minha mãe é uma velha bondosa.

Stepán Golovliov tinha menos de quarenta anos, mas a aparência não poderia ser a de alguém com menos de cinquenta. A vida o havia deixado em frangalhos, de modo que não tinha mais as características de um filho de nobres, nem o mínimo sinal que ele um dia tivesse ido à universidade ou que qualquer palavra educativa da ciência tivesse o alcançado. Excessivamente alto, desgrenhado, sem banho, magro por falta de comida, de peito escavado e mãos longas como pás. Seu rosto inchado, cabelo e barba grisalhos e bagunçados, uma voz alta, porém rouca, como se estivesse resfriado, e de olhos esbugalhados, como se estivessem inchados, um pouco pelo excesso de vodka, outro pouco pelo excesso de vento. Vestia um gasto uniforme cinza de oficial, cujos galões já havia arrancado e vendido para beber; nos pés, botas vermelhas gastas, já remendadas e apertadas. Pelo uniforme meio aberto se via sua camisa, inteiramente manchada de preto, como se estivesse suja de fuligem, que, com cinismo próprio de milicianos, ele chamava de “pulgueiro”. Um olhar carrancudo, não que expressasse qualquer insatisfação interna, mas sim uma consequência da vaga ansiedade que a qualquer minuto poderia morrer de fome.

Ele falava sem parar, pulando de um assunto para outro sem nenhuma conexão; quando Ivan Mikhailovitch o escutava, caia no sono ao som da música de seu discurso. Era terrível para ele ficar sentado. Na “diligência” estavam quatro pessoas, então precisava permanecer sentado e com os joelhos dobrados, o que por três ou quatro verstas lhe produziu uma dor insuportável nos joelhos. Mesmo assim, apesar da dor, ele falava sem parar. Nuvens de poeira entravam pelas aberturas ao lado do vagão; de quando em quando entravam raios de sol, e de repente era como se tudo pegasse fogo dentro da “diligência”, e ele continuava a falar.

— Sim, irmão, tive meu quinhão de fogo, — ele dizia — agora é meu merecido descanso! Não vou comer tudo dela, mas um pedacinho de pão e um chá não se nega! O que acha, Ivan Mikhailovitch?

— Sua mãe tem muitos pedaços!

— Mas não para mim, não é isso que quer dizer? Sim, amigo, ela tem muito dinheiro, mas nem um níquel de cobre pra mim! Sempre a mim! Bruxa, detestável! Para quê? Bem, agora, por pregar peças! E eu sempre peguei leve, mas agora vou pegá-la pelo pescoço! Se ela tentar me colocar pra fora eu não vou! Se não me der nada, eu tomo! Eu, amigo, servi a pátria, e agora todos têm de me ajudar! Só tenho um medo: que não me deem tabaco, aí é ruim!

— Parece que vai ter de se despedir do tabaco!

— Então pegarei o burgomestre de jeito! Aquele careca maldito pode dar ao senhor!

— Ele não tem porque não dar! Mas, e se ela, vossa mãe, proibi-lo?

— Aí estarei acabado; o único luxo que mantenho do meu esplendor pregresso é o tabaco! Eu, irmão, quando tinha dinheiro, fumava um quarto de tabaco Jukóv por dia!

— E terá de dar adeus pra vodkinha também!

— Outra calamidade. Vodka faz bem até para minha saúde, expectora o catarro. Nós, irmão, na campanha de Sevastopol, bebemos um vedro[14] cada um, antes mesmo de chegar em Serpukhov.

— Me parece que enlouqueceram?

— Não me lembro. Me parece que havia algo. Eu, meu irmão, fui até a Carcóvia, mas juro pela minha vida que não me lembro. Só me lembro de passarmos por vilarejos e cidades, e que em Tula um coletor de impostos nos fez um discurso. Chorou, o canalha! Nossa mãe-Rússia ortodoxa sofreu naqueles tempos! Coletores de impostos, contratantes, e receptadores, que deus nos ajude!

— Mas sua mãe lucrou lá mesmo. Da nossa propriedade, mais da metade dos soldados não voltou para casa, e pra cada um, dizem, há um recibo de recrutamento. E cada um vale mais de quatrocentos rublos.

— É, meu irmão, nossa mãe é esperta! Deveria ter sido ministra, e não ficar em Golovliov tirando espuma do vareni. Saiba de uma coisa! Ela foi injusta comigo, ela me insultou, mas eu a respeito! Acima de tudo esperta feito o diabo! Se não fosse ela, o que seria de nós agora? Seria Golovliov com suas cento e uma almas e meia! Mas veja o quanto ela comprou!

[14] Antiga medida russa para 12.3 litros.

— Seus irmãos terão capital!

— Terão. E eu não terei nada com isso, é fato! Sim, fora dessa, irmão, pelos canos! Meus irmãos serão ricos, especialmente o Sanguessuga. Ele só puxa o saco dela por isso. Mais dia menos dia ele tomará tudo da velha bruxa; sugará bens e capital, isso posso ver! Mas meu irmão Pável, esse sim é que tem alma humana! Me dará tabaco à vontade, você verá! Assim que eu chegar em Golovliov, vou dar a ele a nota: isso e aquilo, querido irmão, tranquilamente. E-e-ei, ah! se eu fosse rico!

— O que você faria?

— Primeiro eu te faria rico…

— Que eu! Fale de você, eu vou bem, graças à sua mãe.

— Bem não, meu irmão, *attende*![15] Eu lhe faria comandante-chefe de todas as propriedades! Sim, amigo, me alimentei e me esquentei graças a você! Não fosse por você, estaria voltando a pé para a casa de meus progenitores! Te faria livre agora e lhe daria tudo, colocaria meus tesouros abertos à tua frente, comeria, beberia e se divertiria à vontade! O que você pensa de mim, amigo?

— Não, não fale de mim, senhor. O que mais o senhor faria se fosse rico?

— Em segundo lugar, gostaria de ter uma coisinha. Em Kursk, fui à uma missa para a virgem, e vi uma... ah, coisinha boa! Não parava quieta no lugar, acredite ou não!

— Talvez ela não fosse uma coisinha vulgar?

— Dinheiro é pra quê! Vil metal para quê? Cem mil não bastam, tome duzentos mil! Eu, meu irmão, se tenho dinheiro, não economizo só pra viver um pouco! Eu, pra dizer a verdade, naquele tempo eu lhe dei sinais que lhe daria três rublos, mas a besta quis cinco!

— E pelo jeito não tinha os cinco?

— Como disse, meu irmão, eu não sei. Te digo: parecia tudo um sonho. Talvez ela até tenha vindo a mim, mas esqueci. De qualquer forma, dois meses inteiros, não me lembro de nada! Imagino que isso nunca tenha lhe acontecido?

Mas Ivan Mikhailovitch estava quieto. Stepán Vladimirovitch o encarava, e estava convencido que ele acenava com a cabeça e, às vezes, quase encostava o nariz no joelho, então ele tremia absurdamente e voltava a acenar com a cabeça.

— Ah! — ele disse — você está enjoado! Precisa deitar! Você engordou, meu irmão, com todo aquele chá e grude da taberna! Eu não tenho sono! não tenho sono e é isso! O que poderia fazer pra me distrair! talvez com esse fruto de uva...

[15] Espere, em francês.

Golovliov olhou ao redor para ter certeza de que os outros passageiros dormiam. O mercador, sentado ao seu lado, batia a cabeça repetidas vezes numa barra, mas continuava dormindo. Seu rosto ficou lustroso, como se coberto do verniz, com moscas circulando sua boca.

"Se eu lhe jogar essas moscas bocarra abaixo, ele vai morrer de medo!" — de repente surge uma ideia engraçada na cabeça de Golovliov, e quando ele já havia começado a se esgueirar com a mão até o mercador, colocando seu plano em prática, no meio do caminho se lembrou de algo e parou.

— Não, chega de peças, basta! Durmam, amigos, descansem! Enquanto isso eu... onde enfiei minha meiota?[16] Ah! aqui está, querida! Aqui, venha aqui! Salva, se-e-nhor, teu povo! — entoou baixinho, enquanto tirava a garrafa da bolsa de linho que estava ao lado da kibitika[17], e colocava o gargalo na boca, — agora sim, que beleza! deu uma esquentadinha! Outro trago? Não, bem... ainda são vinte verstas até a estação, vou ter tempo de dar mais um... outro trago? Ah, pro inferno essa vodka! Vejo uma meiota e ela me chama! Beber é ruim, mas não beber é pior, porque aí não durmo! Se ao menos dormisse, mas é mais forte que eu, maldita seja!

Toma mais alguns goles do gargalo, coloca a meiota em seu lugar e começa a encher o cachimbo.

— Importante! — disse — primeiro um trago, agora uma pitada! A bruxa não dará para o meu tabaco, não dará, ele está certo. E dará algo? Os restos, isso sim, vai me mandar qualquer coisa que sobrar na mesa. Arre! Tinha um dinheirinho e não tenho mais! Era um homem, não sou mais! O mundo sempre foi e sempre será assim! hoje você bebe e se empanturra, vive prazerosamente, fuma seu cachimbo...

E amanhã, onde onde estarás?[18]

Entretanto, precisava comer qualquer coisa. Bebe e bebe, como um barril furado, e não come nada. Os médicos falam que beber faz bem com um aperitivozinho acompanhando, como dizia o reverendo Smaragd[19] quando passamos por Oboian. Será que passamos por Oboian? Sabe lá o diabo, talvez quando passamos por Kromi! Não é esse o ponto, mas, como conseguir um aperitivo agora. Se lembra, quando ele colocou uma linguiça e três pães franceses num saco! Acho que sentou em cima das provisões!

Revista tudo e não acha nada.

---

[16] No original "полштоф", meia "chtof", uma medida de líquido que corresponde a 1.2299 litros.
[17] Tipo de carruagem russa. Schedrin alterna entre diligência e kibitika.
[18] Verso do poema "Na morte do Príncipe Mecherski" (На смерть князя Мещерского) de Derjavin.
[19] Arcebispo Aleksandr Smaragd, 1796-1863.

— Ivan Mikhailitch! Ivan Mikhailitch! — chamou.

Ivan Mikhailitch acorda e por um momento não parece entender como ficou vis-a-vis com seu senhor.

— Tinha acabado de começar a sonhar! — disse finalmente.

— Nada, amigo, durma! Eu só queria saber onde está o saco de comida está enfiado?

— Você quer comida? Primeiro tem que tomar um trago!

— É isso! onde está sua meiota?

Tendo bebido, Stepán Vladimirovitch começa a comer a linguiça, dura como pedra e salgada como sal, e a tripa era tão forte que precisou afiar a ponta da faca para perfurá-la.

— Um salmão branco cairia bem agora — diz.

— Me perdoe, senhor, me fugiu da mente. Pensei nisso a manhã inteira, até minha esposa disse: se lembre do salmão branco, e cá estou, como se um pecado ocorresse!

— Nada, e vamos comer a linguiça. Em campanha não comíamos nem isso. Meu pai me contou que um inglês apostou que o outro não comeria um gato morto, mas comeu!

— Psiu… e comeu?

— Comeu. Só pra ficar enjoado logo em seguida! Mas o rum o curou. Duas garrafas em um gole só, e passou. Um outro inglês apostou que comeria só açúcar por um ano.

— E ganhou?

— Não, dois dias antes de completar o ano ele morreu! O que você está fazendo! Não dá umas bicadas na vodka?

— Nunca bebi.

— Só bebe chá? Não é bom, meu irmão; por isso que sua barriga cresce. Você precisa tomar cuidado com o chá: deve beber um copo e cobrir com um uma dose. Chá acumula escarro, vodka solta. Não é assim?

— Não sei; você é pessoa estudada, sabe melhor.

— É isso. Quando estávamos em campanha, não tínhamos tempo para nos preocupar nem com chá nem com café. Mas vodka é uma coisa divina: você desenrosca o cantil, vira e bebe, acabou. Nós íamos tão rápido, andamos tanto, que passei dez dias sem me lavar.

— O senhor teve muito trabalho!

— Mais ou menos, mas tente marchar na estrada real! Bem, no caminho de ida ainda havia algo: doações, convites para almoços e muito vinho. Mas no caminho de volta a comemoração já havia se encerrado!

Golovliov tem o esforço de roer a linguiça e finalmente mastigar um pedaço.

— Salgada essa linguiça, meu irmão! — disse — de qualquer jeito, eu não sou exigente! Minha mãe também não me servia iguarias: um prato de shchi[20] e uma tigela de mingau, e é tudo!

— Deus é misericordioso! Talvez tenha uma torta nas festas.

— Sem chá, sem tabaco, sem vodka, é como você falou. Dizem que agora ela ama jogar durak[21], é isso? Bem, quem sabe me chama pra jogar e tomar um chazinho. Quanto ao resto, meu irmão, esqueça!

Pararam quatro horas na estação para alimentar os cavalos. Golovliov havia terminado sua meiota, e agora a fome o desmontava. Os passageiros foram para a isbá[22] e se acomodaram para almoçar. Depois de perambular pelo jardim por algum tempo, olhar a manjedoura e os cavalos, espantar os pombos e até tentar dormir, Stepán Vladimirovitch finalmente se convenceu que seria melhor se acompanhasse os outros passageiros até a isbá. Ali, sob a mesa, já se via o vapor do shchi, e mais ao lado uma bandeja de madeira com um grande pedaço de bife, que Ivan Mikhailitch cortava em pequenos pedaços. Golovliov senta-se meio distante, acende um cachimbo e por um longo tempo não sabe o que fazer para matar a fome.

— Bom apetite[23], senhores! — disse finalmente — o shchi me parece muito bom.

— O shchi não está nada mal! — respondeu Ivan Mikhailitch — tome, senhor, e diga você!

— Não, só estava dizendo, estou cheio!

— Cheio de que! Comeu um pedaço de linguiça, e a desgraça ainda faz mal pra barriga. Coma! vou pedir uma mesinha aqui do lado pra você ficar, coma, à sua saúde! Senhora! Arrume uma mesa para o senhor ali!

Os passageiros passaram a comer em silêncio, trocando olhares enigmáticos entre si. Golovliov imaginou que houvesse sido "invadido", apesar de ele, não sem insolência, ter feito o papel de senhor e chamado Ivan Mikhailitch de tesoureiro. Franziu as sobrancelhas enquanto a fumaça do tabaco saia de sua boca. Estava pronto para recusar a comida, mas a fome era tanta que se debruçou como um animal na cumbuca de shchi e a esvaziou imediatamente. Já saciado, retoma sua auto-confiança como se nada houvesse acontecido e fala para Ivan Mikhailitch:

[20] Sopa russa.
[21] Popular jogo de baralho russo.
[22] Tipo de chalé russo, geralmente construído perto de estradas.
[23] É tradição na Rússia receber os convidados com pão e sal, sinal de boas vindas. Também é comum dizer "pão e sal" (хлеб да соль) para se elogiar quem lhe recepciona, e também para dar uma dica que se quer comida, prática comum de pedintes.

— Bem, meu irmão tesoureiro, você pague para mim e eu vou para o palheiro puxar um ronco.[24]

Partiu para o celeiro bambaleando, e dessa vez, de barriga cheia, teve um sono heroico[25]. Às cinco ele já estava de pé. Vendo os cavalos de pé no celeiro vazio, coçando o fucinho contra as quinas, ele começa a acordar o cocheiro.

— Dormindo, canalha! — gritou — nós com pressa e você tendo lindos sonhos!

Então saíram da estação, na estrada que dava em Golovliov. Só ali Stepán Vladimirovitch ficou como que sedado. Ficou quieto, como se houvesse uma queda em seu espírito. Mas dessa vez Ivan Mikhailitch o encorajava e acima de tudo, o incentivava a jogar fora o cachimbo.

— Senhor, quando chegar na mansão, jogue o cachimbo na moita! Depois você encontra!

Finalmente os cavalos que levariam Ivan Mikhailitch estavam a postos. Chegara o momento da despedida.

— Até, meu irmão! — disse Golovliov com voz hesitosa, beijando Ivan Mikhailitch,— ela vai me devorar!

— Deus é misericordioso! Não tenha tanto medo assim também!

— Devorar! — repetiu Stepán Vladimirovitch com tal confiança na voz que Ivan Mikhailitch involuntariamente baixou seus olhos.

Dito isto, Golovliov se virou abruptamente em direção à estrada e começou a andar, com a ajuda de um áspero toco que arrancara de uma árvore.

Ivan Mikhailitch o vê por um tempo, e então corre atrás dele.

— É isso, senhor! — disse alcançando-o — enquanto limpava seu uniforme da milícia achei esses três rublos no bolso lateral, não derrube-os por acidente!

Stepán Vladimirovitch aparentemente hesita e não sabe o que fazer nesse caso. Finalmente ele estende a mão para Ivan Mikhailitch e chorando diz:

— Compreendo... tabaco para o soldado... obrigado! E quanto àquilo... ela vai me devorar, caro amigo! Guarde minhas palavras: devorar!

Golovliov finalmente virou seu rosto para a estrada, e cinco minutos depois seu casaco cinza da milícia já estava distante, sumindo e aparecendo atrás da vegetação da mata. Ainda estava cedo, seis da manhã; uma bruma dourada cobria a estrada, quase escondendo os raios de

[24] No original ele vai "conversar com Khrapovitski", jogo de palavras com ronco, khrapaka.
[25] Um sono de "bogatir", heróis da Rússia medieval.

sol no horizonte, a relva reluzia, o ar estava impregnado pelo aroma de abeto, cogumelo e frutas, a estrada ziguezagueava por uma planície, revoada por incontáveis pássaros. Mas Stepán Vladimirovitch não notou nada: toda sua leveza lhe escapou enquanto se encaminhava para, como se diz, o Juízo Final. Uma ideia lhe tirava dos eixos: mais três ou quatro horas e não teria mais pra onde ir. Recordava sua antiga vida em golovliov, e parecia que as portas de um úmido porão se abriam à sua frente, e que ao passar do umbral as portas se fechariam atrás dele, e tudo estaria acabado. Recordava outros detalhes, que apesar de não serem ligados a ele, eram características da ordem de golovliov. Havia o titio Mikhail Petrovitch (chamado de "bruto Michka"), que também pertencia à classe dos "indesejados", a quem seu avô, Petr Ivanitch, prendera junto à sua filha em Golovliov, onde viviam com os servos e comiam no mesmo pote que o cachorro Triezorkói. Havia a tia Vera Mikhailovna, que morava na mansão da propriedade por caridade com seu irmão Vladimir Mikhailitch, e que morreu "de moderação", pois Arina Petrovna contava cada pedaço de comida que ela comia e cada tora de madeira para aquecer seu quarto. A mesma coisa aconteceria a ele. Na sua mente vislumbrava uma série de dias sem amanhecer, mergulhado num abismo cinza, e involuntariamente fechava os olhos. De agora em diante estaria cara a cara com a velha malvada, mas nem medo tinha, sentia-se entorpecido pela apatia da autoridade. A velha ia devorá-lo, mas não com tormento, e sim com esquecimento. Não havia ninguém para dizer uma palavra, lugar algum para correr, ela estava em todo lugar, imperiosa, paralisadora, menosprezando. Pensar nesse futuro inescapável o enchia de tal melancolia, que ele parou em uma árvore e por certo tempo bateu sua cabeça. Toda sua vida, cheia de palhaçadas, ociosidade e bobices, passou de repente frente aos seus olhos. Ele agora ia para Golovliov; sabia o que o esperava, e ainda assim ia, não podia não ir. Não havia outro caminho. O último dos homens podia fazer algo por si, podia conseguir pão, ele não podia fazer nada. Era como se esta ideia despertasse algo nele pela primeira vez. Ele pensava no futuro, desenhava para si todas as perspectivas, e eram sempre perspectivas de satisfação gratuita, nunca de labuta. Agora ele pagaria pelas loucuras nas quais afundou seu passado. E a conta era amarga e se manifestava por uma horrível palavra: devorar!

Já eram dez da manhã quando a torre do sino de golovliov surgiu branca por detrás da floresta.

A face de Stepán Vladimirovitch empalideceu, as mãos tremiam: tirou a boina e fez o sinal da cruz. Se lembrava da parábola do filho pródigo voltando pra casa, mas imediatamente percebeu que, aplicada a ele, essa lembrança era só ilusão. Finalmente colocou os olhos na estrada e encontrou o poste que delimitava as terras de golovliov, aquela maldita terra, que o

fez maldito, o criou maldito, o lançou maldito pelos quatro cantos do mundo e então, maldito, o recebia em seu seio. O sol já estava alto e queimava impiedosamente os campos sem fim de golovliov. Mas ele ficava cada vez mais pálido, e sentiu que começava a ter calafrios.

Finalmente chegara ao cemitério da igreja, e toda sua felicidade o abandonara. A casa da mansão aparecia pacificamente por entre as árvores, como se nada de especial acontecesse ali; mas para ele tinha o efeito da cabeça de medusa. Pensou ter visto um caixão ali. Caixão! Caixão! Caixão! — repetiu inconscientemente para si mesmo. Não ousou ir primeiro para a mansão, foi antes ver o padre para enviar o aviso de sua chegada, e descobrir se sua mãe iria recebê-lo. Ao vê-lo, a mulher do padre se virou e voltou suas atenções aos ovos fritos; as crianças do vilarejo se juntaram atônitas com a visão do senhor; os mujiques, ao passarem, tiraram seus chapéus e o fitaram silenciosamente; um velho servo correu até ele e pediu suas mãos para as beijar. Todos entenderam que à sua frente estava o odiado, que vinha para um lugar odiado, ficaria ali para sempre, e que não havia saída para ele, a não ser que colocasse os pés à frente no cemitério. E tudo se deu ao mesmo tempo, lamentável e terrível.

Por fim veio o padre e disse que "sua mãe estava pronta para receber" Stepán Vladimirovitch. Dez minutos depois e lá estava ele. Arina Petrovna o recebeu estritamente cerimoniosa e o mediu da cabeça aos pés com um olhar glacial; porém, não se permitiu nenhuma censura inútil. Tampouco o deixou entrar no recinto, o encontrou na saída dos servos e se foi, ordenando que o jovem senhor fosse levado à presença de seu pai por outra porta. O velho cochilava na cama, coberto com um cobertor branco e uma touca de dormir branca, tudo branco, como um morto. Acordou e, ao vê-lo, gargalhou feito idiota.

— O que, meu caro! Nas garras da bruxa! — gritou enquanto Stepán Vladimirovitch beijava suas mãos. Então cocoricou como um galo, gargalhou novamente e repetiu sem parar:
— devora! devora! devora!

— Devora! — como se reverberasse o eco em sua alma.

Suas premonições foram justificadas. Foi alojado em um quarto especial no anexo junto ao escritório. Trouxeram roupa de cama barata e um velho roupão de seu pai, que ele vestiu imediatamente. As portas da cripta se abriram, ele passou e então se fecharam.

Referências

MIRSKY, D. S. **A history of Russian literature, from the earliest times to the death of Dostoyevsky (1881)**. Nova Iorque: Knopf, 1927.

SALES, D. R. **A sátira de Saltykóv-Schedrin em História de uma Cidade.** 2010. Tese (Doutorado em Literatura e Cultura Russa). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

SALTIKOV-SHCHEDRIN, M. Gospoda Golovliov. In: **Sobranie sotchineni**. Tomo 13. Moscou: Khudojestvenaia literatura, 1972.

Para a América com os dukhobors
Excertos selecionados de um relato de viagem

To America with the Doukhobors
Selected excerpts from a travel report

Daniela Simone Terehoff Merino[1]

Resumo: A obra *Para a América com os dukhobors* (1905) é uma importante fonte de pesquisa aos interessados na história russa de fins do século XIX. Escrita pelo pedagogo e diretor teatral Leopold Antônovitch Sulerjítski (1872-1916), este relato de viagem traz com riqueza de detalhes a experiência vivida pela seita cristã russa dos *dukhobors* (literalmente "lutadores do espírito") antes, durante e depois de sua partida para o Canadá em fins de 1898. Apesar de sua importância, no entanto, a obra encontra-se ainda inédita em língua portuguesa. A presente tradução comentada de alguns excertos selecionados deste relato objetiva apresentar a obra ao leitor brasileiro. Trata-se não apenas de enriquecer os estudos de história russa no Brasil, como também de desvelar a faceta livre e aventureira de Leopold Sulerjítski, ainda tão pouco conhecida em nosso país.

Palavras-chave: Tradução; Cultura russa; *dukhobors*; Leopold Sulerjítski; Liev Tolstói.

Abstract: The book *To America with the Doukhobors* (1905) is an important source of research for those interested in Russian history in the late 19th century. Written by pedagogue and theater director Leopold Sulerzhitsky (1872 – 1916), this travel narrative brings in rich details the experience of the Russian Christian religious group *doukhobors* (literally "Spirit-Warriors") before, during, and after theirdeparture for Canada in 1898. Despite its importance, however, the book is still unpublished in Portuguese. The present commented translation of selected excerpts aims to introduce the work among us. It is not only about enriching the studies of Russian history in Brazil, but also about unveiling the free and adventurous side of Leopold Sulerzhitsky, still so little known in our country.

Keywords: Translation; Russian culture; doukhobors; Leopold Sulerzhitsky; Leo Tolstoy.

Batum.

Manhã de terça-feira, 8 de dezembro de 1898.

Passamos a noite toda construindo as tarimbas nos porões inferiores. Terminamos a parte superior traseira do convés. Essa noite o barulho no navio se intensificou ainda mais devido ao contínuo ruído do guindaste que estava transportando o carvão.

Batum.

Quarta-feira, 9 de dezembro de 1898.

[1] Doutoranda com bolsa FAPESP (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, processo nº 2017/ 21093-8) em Literatura e Cultura Russa pela Universidade São Paulo, sob orientação da profa. Dra. Elena Vássina. daniela.terehoff@hotmail.com.

Passamos toda a terça e o cair da noite de quarta-feira nesses mesmos trabalhos. Iniciamos o carregamento da bagagem na terça à tarde e fomos até quarta à noite. Para isso, tivemos de chamar mais sessenta *dukhobors* que trabalhavam por turno nos porões inferiores recebendo a bagagem dos guindastes e distribuindo de maneira que as trouxas não rolassem e nem se quebrassem com o balanço do navio. No convés, tudo estava obstruído por sacas de farinha.

Por volta do meio dia de hoje as tarimbas estavam todas prontas. Porém, tanto elas quanto todos os porões dos conveses haviam sido cobertos por uma espessa camada de um pó de carvão finíssimo desprendido durante o transporte do carvão. Era impossível acomodar as pessoas sem antes lavar o navio.

Ligamos a mangueira de incêndio à bomba do vapor – como sempre é feito na lavagem de navios – e logo saiu dali com chiados e resmungos um forte jato de água quente.

Fui obrigado a recordar minha antiga prática de marinheiro e segurar a mangueira da bomba. Aproximadamente trinta *dukhobors* muniram-se de compridos lambazes[2] e escovões e puseram-se a esfregar os conveses e porões com afinco.

O trabalho foi alegre e barulhento. O forte jato de água acabou rápido com a sujeira e os *dukhobors*, que balançavam e gracejavam com animação, às vezes caíam sem motivo sob o jato de água, como se desejassem mostrar que esse trabalho não era algo incomum para eles.

Após a limpeza do navio, às cinco horas da tarde, chegou uma comissão composta pelo cônsul inglês e dois capitães de navios atracados em Batum. Eles tinham de inspecionar as adaptações que havíamos construído para os passageiros.

Tendo circulado por todo o navio e aprovado sua construção, eles exigiram o acréscimo de abraçadeiras em alguns lugares e foram embora expressando surpresa diante do trabalho rápido e firme dos *dukhobors*.

Ao meio dia de amanhã (quinta-feira), termina o prazo de permanência do navio no ancoradouro gratuito e é preciso ter pressa no embarque dos passageiros.

Mas antes de darmos início a isso, precisávamos inspecionar a bagagem que as pessoas desejam levar consigo; de forma que todas as grandes trouxas e fardos – desnecessários durante a viagem – fossem entregues no porão e não ocupassem espaço das tarimbas. Durante essa inspeção tivemos de levar baús grandes demais para o porão e com frequência acabamos por nos deparar com a forte resistência das senhoras-*dukhobor*.

Você vê todo um amontoado de sacos, baldes, barrizinhos, caixotes com tudo quanto é coisa e, além disso, dois baús enormes e acaba perguntando:

[2] Vassouras de cordas utilizadas a bordo dos navios.

– Essa bagagem é pra quantas pessoas?

– Pra quatro. Por quê? – pergunta uma mulher[3] que ora sorri, ora põe-se a chorar.

– Eu já pedi pra vocês levarem o mínimo possível: um serviço de chá e uma muda de roupa. Já que todas as semanas os baús vão ser tirados do porão.

– E por acaso aqui tem muito? Isso aqui, se é mesmo pra quatro pessoas, não é nadica de nada. Além do que, pra mim, não dá pra ir sem ele, sem esse baú: não mesmo. Ora-a-a!..

– Bem, mas o que a senhora tem aí?

– O quê.... Um serviço de chá.

– Isso tudo pra quatro!

– Mas é claro! Bom, aí tem linhas, agulhas, remendos, sabonete, três mudas de roupa, o traje em caso de morte...

– Bem, como queira, mas esse baú vai para o porão. Pegue o serviço de chá e uma muda de roupa, mas o restante a senhora vai ter que pegar no porão.

A mulher desanima no mesmo instante e faz uma última tentativa entre lágrimas:

– Tá-á-á! Mas a família Rizántsev deixou ainda mais coisas do que eu!

– Sim, porque eles estão em vinte e uma pessoas.

– Tá bem, já entendi. Pega, vai. O que se pode fazer? – diz ela decidida após uma triste reflexão – Só me faz um favor: olha direitinho pra ver se ele fica inteiro, porque se não, como dizem as nossas irmãs de Liubóchnia, os baús são jogados com força demais; como se fossem nozes, elas falam, e acabam por se quebrar.

Às nove horas da noite os velhinhos foram informados do plano segundo o qual o embarque seria realizado no navio.

Os velhinhos aprovaram, entretanto, pediram permissão para se sentarem em determinada ordem, separados por povoados. Eles já tinham percorrido todo o navio e marcado com giz os lugares de cada um.

Por diversas razões seu plano parecia ser impraticável; mas, como eles nunca haviam me pedido nada, resolvi ceder.

Examinei os porões uma última vez.

Reinavam o silêncio e o vazio ali. Os conveses recém-lavados cheiravam a umidade, já não havia quaisquer vestígios do barulho e da desordem e os labirintos de tarimbas, aparentando harmonia e solenidade, pelo visto esperavam por seus passageiros. Junto ao portaló[4] da entrada

[3] A palavra russa utilizada aqui foi баба. Refere-se a uma mulher simples.

[4] Abertura no casco de um navio por onde as pessoas transitam para fora ou para dentro ou levam carga leve.

apareceu a primeira figura de um *dukhobor* com a bagagem. Vendo um ao outro, nós dissemos sem querer:

– Em boa hora.

Tímida e confiante, sua família veio atrás dele.

E do convés superior, tanto quanto a noite permitia, foi possível ver, como vinda de algum lugar da escuridão, uma fila interminável de gente a se arrastar vagarosamente com fardos de cobertores e travesseiros[5] nas costas e crianças nos braços.

Até a meia-noite o movimento foi bastante livre, mas, depois, pouco a pouco, montinhos de gente foram se unindo perto do espardeque[6] à entrada do porão e próximo ao portaló externo do cais. O barulho e os gritos aumentaram: os de trás apressavam os da frente, e os da frente gritavam para trás que não havia lugar, embora ainda nem metade do navio estivesse ocupado.

Tendo conseguido alcançar, de alguma forma, a entrada do porão, vi que era impossível ir adiante. A multidão ocupava toda a escada, até a parte mais baixa.

Fui até lá por outro caminho e acabei numa bagunça inimaginável. Na penumbra, incrivelmente apertadas, as figuras sombrias se agitavam, faziam barulho e se empurravam, discutindo pra ver quais tarimbas pertenciam aos de Orlov; quais, aos de Tambov. Mas, visto não terem conseguido colocar em ordem o complicado plano do navio, então se aglomeravam com seus fardos, obstruindo todas as entradas e saídas.

Ninguém se acomodava nas tarimbas e era impossível entender quanto espaço eles ocupariam depois de se posicionarem da forma adequada. Apenas as crianças estavam sentadas perto das camas ocupadas e, com os olhos arregalados, observavam tudo o que acontecia ao seu redor.

Os rostos suados com veias inchadas na testa olhavam desnorteados, questionando-se uns aos outros sobre aquilo que nenhum deles sabia exatamente o que era. No ar, pairavam a poeira e uma espécie de névoa vinda das exalações.

Ao me avistarem, todos se atiravam com indagações:

– Mas onde é que nós, os de Orlov, ficamos... – falam os velhinhos assim que você entra – E então você vai para a esquerda e agora os de Tambov e de Efrémov estão ali. Ai, é que está uma desgraça!

[5] No original, a frase expressa literalmente "com fardos de cama nas costas" (с вьюками постели на спинах). Por entender tratar-se de itens como cobertores e travesseiros, optei por incluir estas palavras e deixar o sentido da frase mais compreensível em português.

[6] Pavimento, acima do convés, para passageiros ou mercadorias leves.

– O lugar deles não é esse: de jeito nenhum – respondem os de Támbov; e você sabe que eles se confundiram. Deviam ter ido para o porão de número dois...

E assim por diante.

Percebendo que desse jeito eles nunca iriam conseguir tomar assento, mandei que se sentassem onde houvesse espaço livre.

Mas isso também não ajudou de imediato. Muitos deles ficavam parados perto das tarimbas livres e continuavam a procurar com afinco o "seu próprio" lugar, o qual já se encontrava ocupado por outros, enquanto aqueles que ocupavam o lugar não escolhiam as camas e se esmagavam ali mesmo, na passagem, e tudo isso já tornava impossível entrar ou sair do porão. Fui obrigado a avisar-lhes que o embarque estava interrompido até que todos os de dentro já se encontrassem, enfim, em seus devidos lugares.

Logo tudo ficou em ordem e o movimento foi retomado. O mar de gente rastejava devagar, preenchendo o navio e ocupando as tarimbas passo a passo.

O último porão já estava cheio de gente barulhenta quando junto à chama do candeeiro do cais, que tremia ao sabor do vento, era possível visualizar ainda cerca de cento e cinquenta pessoas paradas ou sentadas, com ares de cansaço, perto de suas bagagens.

Pelo visto não havia lugar para elas.

Juntei-me aos velhinhos agitados que perguntavam para onde iriam aquelas pessoas e fomos todos aos porões onde o embarque tivera início e nos quais não entrávamos há cerca de cinco horas.

Reinava o silêncio ali. Todos dormiam.

Mas bastava observar as tarimbas para perceber que as pessoas ocupavam o dobro do espaço que deveriam. Uns estavam deitados ao longo da tarimba, de modo a ocupar o lugar de dois; outros por alguma razão, achavam conveniente estender-se na diagonal, protegidos de seu entorno por baldes, tinas, certos nós feitos de trapos e até mesmo barriletes. Aqui e acolá havia lugares totalmente desocupados.

Por mais lamentável que fosse ter de despertar as pessoas extenuadas por todo tipo de aflições, foi necessário fazê-lo. Mas, apesar de todo o barulho que fizemos, não chegamos nem perto de despertar todos.

Após explicar do que se tratava, pedimos a eles que se movessem para o lado.

Os despertos puseram-se a acordar os vizinhos e afastavam as crianças de perto das camas. Os sacos e as louças, todo o dispensável foi retirado das tarimbas e colocado no convés.

As pessoas se moviam com gosto, falando sobre a necessidade de alojar todos os irmãos. E o faziam desse modo principalmente as mulheres, sentenciando entre suspiros:

– As de Liubóchnia saem com todos pra fora, com todas as crianças... Oh! Quanto mais desse horror ainda teremos de ver...

– Nenhum – objetavam os outros – esse é o último, se Deus quiser. Aguente um pouquinho.

Após uma das laterais do porão ser posta em movimento, liberamos lugar para umas trinta pessoas. Ao movermos toda a gente para o outro lado, acabamos acordando um velho.

Assim que acordou, ele se sentou sem entender nada por causa do sono. Os olhos pequenos – que ele passeava por toda parte de modo agitado e com os quais não pescava nada –, os lábios e o queixo demasiado sobressalentes para frente e os pedacinhos de bigodes que se destacavam tornavam-no ridiculamente cômico.

Quando lhe pedimos que se movesse na mesma direção dos demais, ele não respondeu nada e moveu-se em silêncio na direção oposta. Os velhinhos explicaram-lhe para onde era necessário ir. Então, de repente, ele declarou arrebatado e com voz ofendida:

– Tá-á! Ora! Eu vou trazer você pra cá!

– E por que não? Dá tudo na mesma, não é?

– Mas se dá tudo na mesma, então, pra que ficar debatendo? Eu vou pra onde eu quiser e vocês que venham atrás.

– Mas, Chamchirin, entenda que todos precisam ir pra um mesmo lado pra liberar uma ponta desse espaço. Porque ainda tem gente de pé lá fora. Irmã-ã-ão!

– E eu não me afastei? Glikós, quanto espaço ainda tem? Ora, e por que vocês amolam com bobagens? Não vou pra esse lado: eu não quero. Entendeu?

Aos poucos todos do porão puseram-se a persuadi-lo e só depois de muitas discussões longas e acaloradas o velho teimoso se moveu, resmungando sobre a violência que o perseguia a caminho do Canadá.

– E disseram que agora ia terminar!... É!... Pelo visto ainda estamos bem longe disso!... – murmurou ele, arrastando a sua roupa de cama.

Batum

Quinta-feira. 10 de dezembro de 1898.

Já eram oito horas da manhã quando os últimos *dukhobors* terminaram de subir a bordo do navio.

Os guindastes matraqueavam sem parar carregando os últimos suprimentos e a farinha. A enorme chaminé lançava fumo; estavam aumentando o vapor na máquina e por vezes o navio apitava e estremecia como se estivesse contendo a impaciência de enfim pôr-se a caminho.

Logo chegou o chefe de polícia com os gendarmes[7] e comissários.

O chefe sentou-se à mesa colocada ao lado do portaló. Quando as autoridades se instalaram, todos os *dukhobors* foram levados do navio para o cais. Assim que examinaram todos os alojamentos do navio, os gendarmes e fiscais alfandegários comunicaram ao chefe não haver súditos russos ali dentro.

O embarque começou.

Cada família se aproximava da mesa e apresentava o seu comprovante de viagem. O chefe procurava o passaporte correspondente, chamava cada membro da família, conferia todos e os deixava ingressar no navio.

Quanto aos passaportes, estes não eram entregues aos *dukhobors*, visto eles estarem partindo sob a condição de nunca mais retornarem à pátria. Por isso, os passaportes saíam da mesa do delegado para as mãos dos funcionários da alfândega, nas quais devem estar até hoje.

Na entrada do navio havia dois médicos de bordo, que examinavam cada *dukhobor* que chegava.

Isso era feito para evitar a existência de qualquer doença contagiosa no navio, bem como o adoecimento dos que estivessem dentro dele. Além disso, era evidente que, ao chegarmos ao Canadá, seríamos submetidos a uma longa e exaustiva quarentena.

O Conselho Geral decidiu que a família de Riazántsev – a qual pouco antes tivera escarlatina – teria de permanecer em terra.

Essa decisão causou uma impressão horrível em Riazántsev. Ele chorava, implorava, citava um monte de razões pelas quais precisava partir sem falta nesse exato momento, mas, evidentemente, acabou tendo de acatar.

Eu já estava no convés superior do espardeque e acompanhava os últimos preparativos quando a família de Riázantsev passou por mim e foi até a margem, levando suas próprias coisas para fora do navio.

Depois de passar por mim, Riazántsev ergueu seu rosto branco como papel e os olhos que brilhavam hostis e, em meio ao ronco do navio que se despedia da terra firme e do barulho da multidão de vários milhares, lançou as palavras:

– Ora, obrigado!... A culpa é toda sua!...

Eu sabia que dentro de sete dias sairia o próximo navio de Batum e que este o levaria dali, mas, apesar disso, fiquei horrorizado ao ouvir essas palavras, pronunciadas por lábios trêmulos pela emoção reprimida.

[7] As palavras russas utilizadas aqui são полицеймейстер (chefe de polícia na época da Rússia tsarista) e городовой (policial antes da Revolução de Outubro).

E por muito tempo ainda me lembrei do seu rosto e das palavras de ofensa e recriminação. Ao som do último apito nos despedimos dos que permaneciam na Rússia. Tão logo eles desapareceram na margem, as pranchas foram removidas; e, assim, as últimas pontas que nos ligavam à terra eram recolhidas.

A margem se afastava de nós lentamente, junto aos que nela estavam.

A hélice pôs-se a borbulhar com cuidado atrás da popa; o navio estremeceu e, girando de forma harmoniosa, moveu-se para frente devagar, ladeado por um bando de botes com os amigos que nos acompanhavam.

Os *dukhobors* entoaram um salmo.

Sons tristes e distantes, cheios de dor inconsolável propagaram-se pela margem que se afastava com rapidez.

Milhares de vozes se fundiam agora num brado de desespero, afronta e amargura. Pelo visto não apenas as pessoas, mas também a natureza silenciava comovida por esses soluços lancinantes dos vários milhares de pessoas que lamentavam, em meio à multidão, sua separação da terra-mãe.

Com as cabeças descobertas, tristes e solenes, e os olhos cheios de lágrimas e pesar, os *dukhobors* mantinham os rostos em direção à terra, na qual eles haviam crescido, onde haviam vivido e morrido os seus avós e bisavós, onde seus líderes haviam sido sepultados e onde eles tiveram de passar por tantos sofrimentos e suportar a perda de tantos entes queridos...

O salmo transbordava com cada vez mais amplitude numa torrente incontrolável, rogando à terra o perdão dos filhos que a deixavam.

Tal como a própria vida, as margens perdiam-se cada vez mais ao longe; já era impossível retornar.

Sentia-se estar acontecendo algo de uma dureza fatal e irreparável.

Por vezes entre as ondas profundas do salmo irrompia o ganido selvagem e cortante da sirene do navio, como se estivesse horrorizada diante de tudo o que surgia aqui…

O foguete lançado ao ar com o navio explodiu lá no alto, enquanto, ao longe, no céu azul, uma pequena nuvenzinha branca se dissolvia, permanecendo um pouco depois do sumiço do foguete.

De repente, os botes ficaram de vez para trás: o navio partiu a toda velocidade.

O salmo silenciou.

Petrificada e em silêncio, a multidão com os rostos molhados pelas lágrimas e respiração contida, olhava para a margem montanhosa e enevoada. Em meio ao silêncio sepulcral era possível ouvir uma mulher lutando contra as lágrimas em algum lugar perto do mastro...

Ao despertar, vimos que a margem já estava longe e ao redor do navio havia uma vasta extensão de água azul escura.

Os sons da cidade e da terra desapareceram.

As gaivotas giravam alvoroçadas sob os raios quentes do sol, quebrando o silêncio com seu piado agudo. Tanto a brisa fresca quanto as ondas pequenas e graciosas que batiam com delicadeza na borda do navio nos comunicavam estar em tempo de esquecer a vida em terra firme, agora ao nosso redor havia outra vida, outras forças, e que nós teríamos de lidar com essa vida desconhecida e obscura e depender apenas de suas leis.

Todos os olhares involuntariamente se voltaram para a límpida e serena linha do horizonte; além disso, um misterioso desconhecido nos esperava, em cuja direção o nosso vapor se dirigia com tanta confiança.

E cada um dos que estavam no navio olhava para lá e, com um suspiro mais ou menos pesado, pensava:

"Haverá algo a nossa espera ali?"

***

1. Leopold Sulerjítski, os *dukhobors* e a presente tradução. Alguns apontamentos:

Numa mescla de incerteza, consternação e até, de certa forma, esperança por dias melhores: eis como termina o excerto acima, selecionado com o intuito de demonstrar o potencial histórico e literário de uma obra até então completamente inédita em língua portuguesa. Focando especificamente nos últimos dois dias da vida dos *dukhobors* nas terras russas antes da partida para o Canadá, o presente trecho se encarrega não apenas de contribuir para a nossa melhor apreensão de um triste capítulo da história do país, como também nos leva a refletir sobre detalhes inacessíveis em relatos exclusivamente históricos. Pois aqui entramos em contato direto com as falas, olhares e atitudes dos velhinhos e mulheres que tanto se apressavam em cuidar para que nenhum de seus irmãos ficasse para trás; temos acesso às reclamações dos que não se conformavam em carregar apenas um serviço de chá e uma muda de roupa ou simplesmente não queriam sair do lugar em que estavam; nos deparamos com a agitação, o cansaço e, inclusive, a empolgação durante o trabalho feito em conjunto antes do embarque; e, por fim, visualizamos a imagem poética de uma natureza viva e pulsante, aparentemente cônscia dessa ruptura sem volta, que ocorre entre os *dukhobors* e a terra-mãe.

Embora esteja escrita em formato de diário, essa narrativa foi desenvolvida apenas posteriormente, entre os anos de 1900 e 1905, quando Sulerjítski já havia retornado para a Rússia. Prova disso são as várias cartas trocadas nesse período com os escritores Máksimo Górki (1868-1936) e Anton Tchékhov (1860-1904), nas quais Sulerjítski tratava de suas dificuldades, pedia conselhos literários ou dizia estar enviando uma parte da obra para que se opinasse sobre ela.[8] Em carta escrita a Tchékhov no dia 23 de julho (4 de agosto)[9] de 1903, por exemplo, Sulerjítski diz estar escrevendo tudo aquilo de que se recordava e compilando em formato de memórias com a intenção de publicar aos poucos; lançar a primeira parte e, enquanto isso é feito, ir escrevendo as demais. Diz também sentir-se no direito de escrever sobre os *dukhobor* e estar apaixonado por esse trabalho a que vem se dedicando há tanto tempo. Porém, apesar dessa sua empolgação, Sulerjítski alega também certa vergonha diante dos materiais em estado ainda tão inacabado e frágil e, ademais, termina solicitando muito cuidado por parte do amigo, já que "[...] não possuo nenhuma cópia. Portanto, envio ao senhor o único exemplar daquilo que escrevi. E peço-lhe encarecidamente que não perca os manuscritos" (SULERJÍTSKI, 1970, p. 429, tradução minha).

É interessante notar também o quanto Maksimo Gorki sempre insistia na escrita e publicação dessa obra. Foi ele, aliás, um dos principais incentivadores de Sulerjítski no que diz respeito à conclusão desse projeto. Isso fica evidente por um trecho de sua carta, escrita em 20 de março (2 de abril) de 1903:

> Terminei de ler o manuscrito e digo com toda a sinceridade: superou as minhas expectativas. De fato, meu caro, é uma obra valiosa. É evidente haver nela uma grande inabilidade em ordenar o material e os lugares; de fato, sem sombra de dúvidas, você está roubando de si mesmo cada vez que não deixa a imaginação se desenrolar com a força e o colorido que poderiam. Os lugares ali existentes me convenceram, assim como os enterros da criança, do homem que morreu de câncer e dos outros, a tempestade no oceano e a chegada ao Canadá. Está tudo muito bom e o principal é: você consegue escrever melhor ainda. Como fazê-lo? Não vou aconselhá-lo; encontre por si mesmo, caso queira. Você precisa juntar e adornar a partida de Batum: é um momento muito importante. Em todos os lugares onde for possível acrescente traços exclusivamente cômicos: eles dão vida ao conto, mexem nele e, com o tempo, censuram você por sua interpretação unilateral. Tudo o que eu digo é: leia o manuscrito até o fim com atenção e seriedade, uma ou duas vezes e você verá muitas coisas nele por si só, melhor do que eu. Em seguida: você precisa escrever. Escreva mais. O manuscrito está praticamente pronto para ser impresso, porém, do ponto de vista literário você pode e deve melhorá-lo. Você é capaz. (SULERJITSKI, 1970, p. 426, tradução minha)

[8] Essas cartas encontram-se todas na coletânea organizada por Elena Poliakova com as obras completas de Sulerjítski, disponível na bibliografia do presente artigo.

[9] Adota-se aqui o padrão de anotar sempre as duas datas existentes para cada carta: a do calendário Juliano, utilizado antes da Revolução, e a do calendário Gregoriano, utilizada depois. A diferença entre ambos os calendários é de treze dias.

Foi o que Leopold Sulerjístki se incumbiu de fazer ao longo dos dois anos seguintes, retrabalhando-o diversas vezes antes de sua publicação. E o fez não somente pela insistência de seus companheiros, mas, sobretudo, porque tinha outras três fortes razões para fazê-lo. Em primeiro lugar, porque considerava essa viagem para o Canadá como um dos grandes acontecimentos de sua vida, a ponto de dizer, anos mais tarde em meio a uma conversa, a seguinte frase: "no que se refere a minha vida, então apenas uma vez me senti absolutamente satisfeito em minha ocupação. Foi quando conduzi os emigrantes para o Canadá. Isso sim! Isso foi verdadeiro!"[10]. Em segundo lugar, porque durante os preparativos para a viagem, os 32 dias no navio e os 2 anos em que permaneceu na América, Sulerjitski pôde exercitar o seu espírito jovem, livre, aventureiro e sempre tão dedicado a auxiliar os demais desinteressadamente. E foi capaz de fazê-lo sem ter pressa de voltar à pátria, já que à época da transferência dos *dukhobors*, Sulerjítski ainda não se dedicava às atividades teatrais na Rússia tal como viria a fazer a partir de 1906, quando ingressou oficialmente no Teatro de Arte de Moscou como assistente de Konstantin Stanislávski (1863-1938).[11]

E por último – mas não menos importante –, porque foi graças a essa viagem que ele pôde estreitar ainda mais os laços com o escritor russo Liev Tolstói, de quem era grande admirador desde a juventude.[12] O estreitamento dessas relações deu-se pela seguinte razão: porque foi Leopold Sulerjítski quem enviou cartas a Liev Tolstói durante sua permanência no Canadá, sempre informando sobre o andamento de toda a situação dos *dukhobors*.[13] A participação de Leopold Sulerjítski nessa empreitada foi possível apenas graças à aceitação de uma proposta feita por ele a Liev Tolstói em carta de 4 (16) de julho de 1898:

[10] Cf. V. Bulgákov, *O Tolstom, Druzia i Blizkie*, disponível em: <http://az.lib.ru/>.

[11] Leopold Sulerjítski teve uma importante trajetória como pedagogo teatral ao lado do grande ator e diretor russo Konstantin Stanislávski (1863-1938). Sobre esse seu caminho artístico, falo especificamente no livro *Sulerjítski. Mestre de Teatro, mestre de vida. Sua busca artística e pedagógica* (2019) editado pela Perspectiva e proveniente de minha pesquisa de mestrado realizada com bolsa FAPESP e orientação de Elena Vássina.

[12] Também a este respeito trato mais detalhadamente no livro supracitado na última nota. Mas devo aqui destacar o fato de Liev Tolstói e Leopold Sulerjítski haverem se conhecido em 1894 através de Tatiana Tolstáia, com quem Sulerjítski estudava na Escola de Pintura, Escultura e Arquitetura de Moscou. E Sulerjítski, que já admirava Tolstóipor sua personalidade e literatura escrita, passou a trabalhar como seu copista, a frequentar sua casa e até a almoçar com a família. Aos poucos a admiração tornou-se mútua. Liev Tolstói começou também a valorizar a sabedoria e capacidade de amar desinteressadamente o ser humano que se fazia presente em Sulerjítski, sempre a serviço do próximo. E impressionou-se com o fato de este haver renunciado ao serviço militar em 1895.

[13] Essa importante correspondência encontra-se atualmente guardada nos arquivos do Museu de Liev Tolstói, em Moscou.

> Caro Lev Nikoláievitch, soube que os *dukhobors* vão se mudar e que logo virá de Batum o primeiro navio. […] Ficaria feliz se o senhor me ajudasse a ficar por lá (no Cáucaso) entre eles e acompanhá-los até o navio de destino, caso precisem de alguém. Parece-me que lá eu seria de certa utilidade, mas não sei sobre as circunstâncias e gostaria de aconselhar-me com o senhor. […] Falo inglês (embora mal), conheço o mar e a vida portuária e os preços dos alimentos e, o principal, sinto que minha consciência e todo o meu ser exigem de mim que esteja com eles e os ajude no que de mim precisarem. (SULERJITSKI, 1970, p. 387, tradução minha)

Ao que o escritor russo respondeu em 13 (25) de julho de 1898: "Querido Súler, fiquei muito contente ao receber sua carta [...] Ficaria muito contente se o senhor se juntasse aos *dukhobors*, penso que o senhor seria útil a eles. [...]" (SULERJITSKI, 1970, p. 388).

Após receber o seu consentimento, Leopold Sulerjítski consegue a autorização de que fala Liev Tolstói no restante de sua carta de resposta e, então, parte para o Canadá com a quantidade imensa de *dukhobors,*[14] que estavam sob sua tutela em Batum e que deveriam deixar a pátria após tantas desavenças com o governo tsarista.

Sobre este caso dos *dukhobors*, aliás, não se pode aqui deixar de comentar alguns pontos cruciais de sua trajetória na Rússia. Desde 1894, os russos se inquietavam diante das discussões relacionadas a esta antiga seita surgida no século XVII e baseada em ideias muito semelhantes às pregadas por Tolstói em fins do século XIX. Ou seja: a negação de propriedade, a recusa do serviço militar, o pacifismo, o vegetarianismo e a negação da Bíblia como fonte primordial de revelação.[15] Além disso, em 1894, uma parcela dos *dukhobors* se negou a participar do alistamento militar obrigatório, bem como deixou de prestar o devido juramento ao tsar Nicolau II, fatores decisivos para o envio à Sibéria ou prisão. Os que restaram decidiram queimar suas armas como protesto. Mas esse fato foi rapidamente interpretado pelas autoridades russas como um motim e, consequentemente, cavaleiros cossacos cercaram, espancaram e chicotearam os *dukhobors* por horas; suas terras foram confiscadas; as casas, saqueadas. E cerca de 7 mil deles foram banidos para as montanhas.[16] Nesse ínterim, Liev Tolstói, que já conhecia essa seita religiosa, comoveu-se e mobilizou-se para que o caso fosse divulgado no estrangeiro. Por meio de seu discípulo Tchertkov, conseguiu apoio para a causa e, mais adiante, a ajuda do Canadá, único país a oferecer-lhes abrigo, ainda que em uma área despovoada. Depois disso, Tolstói se

[14] O número mencionado por Sulerjítski em seu texto é de 2.140 *dukhobors*. Mas ele se refere à quantidade de *dukhobors* no local antes da partida. Visto nem todos partirem nesse primeiro navio, podemos estimar um número menor de viajantes.

[15] Essas ideias propagadas por Liev Tolstói ficam muito evidentes em vários artigos presentes no livro *Os últimos dias* (Cf. bibliografia).

[16] Todas essas informações, bem como as seguintes, encontram-se mais detalhadamente expressas no prefácio de Rubens Figueiredo escrito para o livro *Ressurreição*.

dedicou ao máximo à escrita de seu romance *Ressurreição* para arrecadar o dinheiro necessário à realização da transferência dos *dukhobors*,[17] mais tarde relatada justamente em *Para a América com os dukhobors.*

Resta dizer que o relato de viagem deixado por Leopold Sulerjítski se divide em 8 partes, a saber: "Em Batum", "No mar", "Oceano", "Primeiros dias no Canadá", "Na pradaria", "Nos lotes", "Na cidadezinha", "Final do primeiro ano". E que foi possível neste espaço da revista trazer aos leitores brasileiros apenas uma pequena parcela do que há nesta primeira parte ("Em Batum"), omitindo-se todo o início, em que se descreve o encontro de Sulerjítski com os *dukhobors*, as primeiras conversas, o aparecimento de doenças e as dificuldades provenientes de encontrar um alojamento adequado antes da partida.[18] Optou-se pelas três datas aqui traduzidas pelo fato de se encaixarem precisamente no limiar dessa nova vida, dando ao leitor um vislumbre de como o grupo se portava antes, da tensão desse momento crucial e transformador e, principalmente, dessa sensação de incerteza quanto ao futuro. No que diz respeito ao processo de tradução, as principais fontes de pesquisa foram as obras russas organizadas pela teatróloga russa Elena Poliakova,[19] sobretudo sua compilação das obras completas de Sulerjítski, onde é possível termos acesso às cartas, recordações e à própria obra *Para a América com os dukhobors*.

Também é importante mencionar a busca por uma tradução que fluísse tão bem quanto possível em nossa língua, seguindo-se os princípios da escola funcionalista da tradução, com foco na cultura de chegada e no critério de lealdade elaborado por Nord (2005). Assim, foram feitas algumas inversões que pouco alteravam o sentido original do texto, mas permitissem maior fluência em língua portuguesa, como neste parágrafo:

> Por volta do meio dia de hoje as tarimbas estavam todas prontas. Porém, tanto elas quanto todos os porões dos conveses haviam sido cobertos por uma espessa camada de minúsculo pó de carvão desprendido durante o transporte do carvão.

Em vez de:

[17] Nessa época, Tolstói já havia renunciado aos direitos de suas obras posteriores a 1881. Mesmo assim, apesar de isso ir contra seus princípios, viu-se obrigado a negociar os direitos autorais de *Ressurreição*. Graças à sua ajuda e ao dinheiro arrecadado, aproximadamente 10 mil *dukhobors* puderam viajar para o Canadá em vários navios a partir de 1898.

[18] Em Batum, foi extremamente difícil encontrar um lugar onde os *dukhobors* pudessem permanecer até a partida. Em especial por os cidadãos de lá não conseguirem ver possibilidade de lucrar com essa seita vegetariana neste pouco tempo de permanência. Felizmente houve quem lhes cedesse gentilmente uma espécie de fábrica como alojamento, onde eles puderam permanecer apenas em troca de devolverem o local limpo e organizado.

[19] Ambas se encontram disponíveis nas referências bibliográficas e são fundamentais para o entendimento da vida e da obra de Leopold Sulerjítski.

> Hoje, por volta do meio dia, todas as tarimbas estavam terminadas. Mas tanto as tarimbas quanto os conveses em todos os porões, durante o transbordo de carvão, haviam sido cobertos por uma grossa camada do menor pó carbonífero.[20]

Este procedimento também ocorreu em frases menores, como "tímida e confiante, sua família veio atrás dele", em vez de "atrás dele, tímida e confiante, veio a sua família."[21]; ou "O chefe sentou-se à mesa colocada ao lado do portaló", ao invés de "ao lado do portaló colocaram uma mesa, atrás da qual sentou-se o chefe de polícia"[22]; ou ainda "chegou uma comissão composta pelo cônsul inglês e dois capitães de navios atracados em Batum" em vez de "veio até nós uma comissão, composta por dois capitães de navios atracados em Batum e um cônsul inglês"[23] ou ainda "e cada um dos que estavam no navio olhava para lá e, com um suspiro mais ou menos pesado, pensava", no lugar de "e, olhando para lá, cada um dos que estavam no navio, com um suspiro mais ou menos pesado, pensava"[24].

Da mesma forma, houve necessidade de algumas inversões, devido ao fato de a língua russa ser mais impessoal e não como a nossa, onde o sujeito poucas vezes é oculto e quase sempre vem no início da frase. Nesse sentido, é possível citar frases como: "**precisamos** inspecionar", no lugar de "**é indispensável** inspecionar"[25], ou "eles tinham de inspecionar as adaptações **que havíamos construído** para os passageiros.", no lugar de "eles tinham de inspecionar as adaptações **construídas por nós** para os passageiros"[26].

Foi preciso também atentar-se para deixar as falas dos *dukhobors* o mais natural e informal possível, visto serem elas bastante divergentes da norma culta e repletas de corruptelas como "мово" (em "А Рязанцевым оставили еще больше мово!", traduzido como "mas os Riazántsevs deixaram ainda mais coisas do que eu!") ou "што-лича" (em "Ну уж, видно, берите, што-лича" , traduzido por "tá bem, já entendi. Pega, vai. O que se pode fazer?"

Além disso, os termos náuticos ou palavras consideradas menos usuais atualmente foram incluídos como notas de rodapé para ajudar a leitura do público não familiarizado com o vocabulário. No mais, embora tenha havido alguns ganhos (tal como em "as mulheres, sentenciando entre suspiros:" no lugar de "as mulheres, que suspiravam e sentenciavam:") certamente não foi possível recuperar plenamente algumas belas passagens e sonoridades, tais

[20] No original: Сегодня, около полудня, все нары были окончены. Но и нары и палубы во всех трюмах за время перегрузки угля покрылись толстым слоем мельчайшей угольной пыли.
[21] No original: За ним робко, доверчиво прошла его семья.
[22] No original: Возле трапа поставили стол, за который сел полицеймейстер.
[23] No original: "пришла к нам комиссия, составленная из двух капитанов со стоявших в Батуме пароходови английского консула."
[24] No original: И, глядя туда, всякий бывший на пароходе с более или менее тяжелым вздохом думал:
[25] No original: Необходимо осмотреть
[26] No original: Они должны были осмотреть построенные нами приспособления для пассажиров.

como em “Шумно, весело шло дело.” (lido como “Chúmno, viessiélo, chtó diélo.” e que em português conseguiu manter a ideia do original de forma bem menos poética “O trabalho foi alegre e barulhento.”). Ainda assim, acredita-se aqui ter cumprido a tarefa tradutória de aproximar o leitor brasileiro atual de um tempo tão distante e diferente do nosso, contribuindo, desse modo, para a continuidade de estudos culturais russos, cada vez mais numerosos no Brasil.

Referências

BULGAKOV, V. **O Tolstom, Druzia i Blizkie**. (Sobre Tolstói, Amigos e Próximos.) Disponível em: <http://az.lib.ru/b/>. Acesso em: 19 fev. 2019.

FIGUEIREDO, R. Apresentação. In: TOLSTÓI, L. **Ressurreição**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

MERINO, D. S. T. **Sulerjítski. Mestre de Teatro, Mestre de Vida. Sua busca artística e pedagógica**. São Paulo: Perspectiva, 2019.

NORD, C. **Text analysis in translation. Theory, methodology, and didactic application of model for translation-oriented text analysis**. Second edition. New York: Brill Rodopi, 2005.

POLIAKOVA, E.I. **Teatr Sulerjítskovo: Etica, Estetica, Rejissero. (O Teatro de Sulerjítski: Ética, Estética, Direção).** Moscou: Agraf, 2006. Disponível em: http://teatr-lib.ru/Library/Polyakova/suler/. Acesso em: 25 jul. 2020.

_____. Jizn i tvortchestvo L.A. Sulerjítskogo. In: SULERJÍTSKI, L.A. **Povesti i Rasskazi: Stati i Zametki o Teatre. Perepiska. Vspominania o L.A. Sulerjítskom.** Moscou: Iskusstvo, 1970. Disponível em: http://teatr-lib.ru/Library/Sulerzhitsky/Suler/. Acesso em: 13 jul. 2020.

SULERJÍTSKI, L.A. **Povesti i Rasskazi: Stati i Zametki o Teatre. Perepiska. Vspominania o L.A. Sulerjítskom**. **(Novelas e Contos. Artigos e Observações Sobre Teatro. Correspondência. Recordações de L.A. Sulerjítski.)** Moscou: Iskusstvo, 1970. Disponível em: http://teatr-lib.ru/Library/Sulerzhitsky/Suler/. Acesso em: 07 ago. 2020.

TOLSTÓI, L. N. **Ressurreição**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

_____. **Os Últimos Dias**. Organização de Elena Vássina. Tradução de Anastassia Bytsenko et al. São Paulo: Penguin/Companhia das Letras, 2011.

Passe livre, de Marina Tsvetáieva

Free pass, by Marina Tsvetaeva

André Nogueira[1]

Resumo: Tradução de *Passe livre* [Вольный проезд], de Marina Tsvetáieva, do russo acompanhada de apresentação e notas. Com base em seus diários de setembro de 1918, Tsvetáieva narra em *Passe livre* sua viagem à província de Tambóv em busca de conseguir alimento trocando bens com os camponeses locais, sua estadia no ponto de requisição e convivência com fiscais e soldados do destacamento alimentar, os abusos de que eram vítimas os camponeses, a desconfiança deles para com a gente da cidade e revolta contra as ações do Exército no confisco de seus bens. Tsvetáieva testemunhou o comércio ilegal no meio de trabalhadores rurais e dos caixeiros-viajantes, que faziam a ponte entre campo e cidade, o caos das multidões e mercadorias nas linhas de trem, e sobretudo a ilegalidade e corrupção dentro da própria estrutura estatal-militar responsável por organizar a recolha e distribuição de alimentos no tempo da fome durante a Guerra Civil. Experimentou humilhações, mas também paixões, nesta sua aventura na província, de que deixou um vivo relato, único na literatura russa do período, aqui pela primeira vez apresentado em português.

Palavras-chave: Marina Tsvetáieva; Diários; Revolução Russa; Questão camponesa; Tambov.

Abstract: Translation of *Free Pass* [Вольный проезд], by Marina Tsvetaeva, accompanied by presentation and notes. Based on her September 1918 diaries, Tsvetaeva narrates in *Free Pass* her trip to the province of Tambov aiming to obtain food by exchanging goods with the local peasants, her stay at the requisition point and living with inspectors and soldiers of the army's food units, the abuses the peasants were victims of, their distrust of urban people and revolt against the army's confiscation of their property. Tsvetaeva witnessed the illegal trade among rural workers and traveling salesmen who bridged the gap between countryside and the city, the chaos of the crowds and goods on the train lines, and above all the illegality and corruption within the state-military structure responsible for organizing the collection and distribution of food during the Civil War famine. She experienced humiliations, but also passions in her adventure in the province, of which she left a lively account, unique in Russian literature of the period, here presented for the first time in Portuguese.

Keywords: Marina Tsvetaeva; Diary; Russian revolution; Peasant issue; Tambov.

[1] André Bacciotti Nogueira, formado bacharel em Filosofia pelo Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas e mestre em Letras pelo Programa de Pós-graduação em Literatura e Cultura Russa, no Departamento de Letras Orientais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. E-mail: andresala40@gmail.com https://orcid.org/0000-0002-2105-1216

1. Apresentação

1.1 Marina Tsvetáieva: uma mestra da prosa. (Os diários da Revolução).

Embora haja muito o que traduzir, até que nos seja conhecida sua real envergadura, Marina Tsvetáieva já se tornou, para nós, uma poeta de muitas dimensões. As primeiras traduções de seus versos no Brasil apareceram nos anos 60, o trabalho primoroso de Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Boris Schnaiderman (1968). Logo vieram outras, como as de Aurora F. Bernardini e as de Décio Pignatari. A prosa de Tsvetáieva precisou esperar mais tempo: publicou-se em 2008 o primeiro livro dedicado a ela, a substancial coletânea, de cartas e seus diários íntimos, *Vivendo sob o fogo*, organizada por Tsvetán Todorov e traduzida por Bernardini; e a mesma tradutora nos trouxe, mais recentemente, os primeiros artigos teóricos de Tsvetáieva em tradução para o português, *O poeta e o tempo* (2017). E o trabalho segue: há as importantes contribuições de Paula Vaz de Almeida, na tradução de *Meu Púchkin* (2008), e de Cecília Rosas, das cartas trocadas entre Tsvetáieva e Boris Pasternak (2018). E há por traduzir ainda todo um oceano, de vagalhões revoltos, cuja profundidade é insondável, por enquanto, para o leitor e a leitora de língua portuguesa. Há de se sondar, de se conhecer o que fez Tsvetáieva, nesta arte de que a literatura russa teve tantos mestres, a ponto de podermos também chamá-la: uma mestra da prosa.

A prosa de Marina Tsvetáieva (1892-1941) abarca vários gêneros, de memórias a diários e epistolários, mas a todos eles, até mesmo aos escritos de caráter teórico, é comum um forte traço confessional, por assim dizer "íntimo", peculiar de sua personalidade poética. Em todo o volume de sua prosa, tão imenso quanto de sua obra em verso, não se encontra espaço para a narrativa ficcional, tal como entendida nos gêneros romance ou conto; ela está inteiramente voltada ao relato do vivo ou do vivido. Mas há, é claro, graus relativos de ficcionalização, ou melhor seria dizer, de literatização. Dizemos "diários íntimos", por exemplo, sobre os que Todorov coletou para *Vivendo sob o fogo*, porque ele reuniu textos não publicados em vida da autora; ele supõe que Tsvetáieva teria feito desses textos um livro, se o destino o tivesse permitido, e que tal livro seria "a culminação de sua paixão... a realização de seus desígnios... sua obra mais acabada: esta vida-escritura — uma bio-grafia em sentido estrito — tão ambiciosa quanto sua prosa, quanto seus poemas, e ainda mais tocante do que eles" (TSVETÁIEVA, 2008, p.12). Contudo, há certo exagero nesta sua formulação, com o que pretende justificar seu empreendimento editorial; pois se Tsvetáieva teria publicado mais de sua prosa íntima, não é certo que a publicaria tal como tomada inicialmente nos diários. E temos indícios para o crer, uma vez que nestes *outros* diários, ou seja, estes escolhidos por ela para publicação e efetivamente publicados por ela em vida, nota-se uma considerável dose de

elaboração poética com este fim. Isto se pode saber pela comparação dos "Cadernos de notas" [*Zapísnie kníjniki*], reunião póstuma de sua prosa não publicada, contendo todos os rascunhos e manuscritos que se preservaram dos cadernos pessoais da autora, com as versões publicadas por ela de seus diários e cuja fonte principal são esses mesmos cadernos.

Da prosa que Tsvetáieva desenvolveu na emigração, onde viveu de 1922 a 1939, em particular no tocante aos anos 30, quando se dedicou ao gênero mais sistematicamente (inclusive, nesses anos, o fluxo da criação em verso diminuiu, cedendo lugar à prosa), podemos destacar dois grupos principais, geralmente assim divididos nas edições de sua obra:[2] as memórias autobiográficas — *O diabo*, *Minha mãe e a música*, *A casa do Velho Pímen*, *O noivo*, etc. —, em sua grande maioria construídas em torno de recordações sobre o período da infância e primeira juventude, e as memórias sobre contemporâneos — *Um espírito prisioneiro*, *Relatos de Sónietchka*, *Algo vivo sobre alguém vivo*, *Uma noite de outro mundo*, etc. —, onde as recordações são mobilizadas como maneira de homenagear personalidades a quem a autora admirava ou com quem teve encontros e vivências para compartilhar. Aqui nos atemos só aos textos propriamente narrativos: há também os artigos, as cartas. Em alguns casos essas linhas se misturam, como em *Natália Gontcharova*, *Meu Púchkin* e *Púchkin e Pugatchióv*; outras vezes esta memória-homenagem aparece em forma de epistolário, como em *Algumas cartas para Rainer Maria Rilke*. Há, portanto, um fluxo constante de uma escrita íntima, tomada de cartas e diários, para as prosas maiores, que Tsvetáieva organizava para publicação. Mas de modo geral estes campos parecem definidos o bastante para inferirmos que Tsvetáieva os foi especializando ao longo do tempo. Antes, isto é, nos anos anteriores de sua carreira (e isto quer dizer, a primeira metade de sua vida, que Marina Tsvetáieva viveu na Rússia), suas primeiras prosas estavam mais mergulhadas nessa intimidade e inteiramente ligadas aos cadernos de notas e diários, os quais manteve desde a primeira mocidade. Daí que o ramo de sua obra que comumente se chama "Prosa de diários" [*Dnevníkovaia proza*] abrange, essencialmente, a prosa que ela escreveu de 1917 a 1920. E são precisamente estes os primeiros experimentos de Tsvetáieva com a prosa narrativa (há uma tradução que ela fez em 1916 de *La Nouvelle Espérance*, romance de Anna de Noailles). Foi sem dúvida o acontecimento da Revolução o que levou Tsvetáieva a se aprofundar na escrita da prosa, reflexo do momento histórico único, o qual ela sentiu necessidade de anotar numa linguagem apropriada, que permitisse fazer um registro vivo da experiência. É claro que o caráter de testemunho é sempre subjugado pela força plástica do texto e as observações de sua autora, como é próprio de Tsvetáieva, mas é verdadeiro que o momento despertou nela uma

[2] Importante lembrar que estas edições são fruto de uma organização póstuma, com base nas características dos textos, sem que esta necessariamente reflita o que Tsvetáieva desejaria ter feito.

nova consciência de historicidade. Vale dizer que até março de 1917 os acontecimentos históricos de seu tempo, até mesmo a I Guerra, quase não aparecem nos textos de Tsvetáieva. Este empurrão lhe veio através de privações difíceis, mas resultou num crescimento decisivo em termos de literatura.

A prosa, portanto, que mais tarde, nos anos de 1930, será de rememoração, surgiu no período revolucionário como escrita viva no calor dos acontecimentos, e isto significa, no caso de Tsvetáieva: escrita de diários. Algumas de suas anotações de diário tomadas nesse período Tsvetáieva organizou por títulos conforme temas do momento: *Outubro num vagão*, de outubro-novembro de 1917, narra sua separação do marido no início da Guerra Civil e a viagem da Criméia[3] para a Moscou revolucionária, as conversas dos soldados a bordo do trem, etc.; em *Passe livre*, de setembro de 1918, Tsvetáieva narra sua viagem à província de Tambóv na tentativa de comprar alimento com os camponeses locais e sua estadia perigosa num posto de requisição do Exército Vermelho; em *Meus empregos*, de 1918-1919, sua malfadada tentativa de se adaptar ao trabalho de escritório no Comissariado Popular para os Assuntos das Nacionalidades; já em *Diários do sótão*[4] Tsvetáieva escreve sobre o gélido inverno de 1919-1920, que passou com as filhas no sótão de sua residência em Moscou, cortando com o machado pedaços de móveis ou madeiras do telhado na tentativa de se aquecer e percorrendo os centros de distribuição com cartões de racionamento emprestados para conseguir alimento. Há também outros tantos relatos, reunidos em *Dos diários* e *A morte de Stakhovitch*, e ainda escritos de caráter reflexivo ou filosófico: *Do amor*, *Da gratidão*, *Da Alemanha* e *Fragmentos de "Indícios terrestres"*, todos eles constituídos de excertos dos diários tomados nos anos da Revolução. Importante dizer que Tsvetáieva apenas os publicou entre os anos de 1924-1927, isto é, precisamente ao emigrar da Rússia para a Europa; isso significa não só que estes diários receberam novas camadas de elaboração, mas também que na emigração Tsvetáieva se sentiu à vontade para carregar estas camadas de provocações impensáveis de serem publicadas na Rússia de então. Como Simon Karlinsky (1985, p. 114) observou, nenhum escritor russo que viveu e escreveu sob a Revolução foi tão abertamente contra-revolucionário como Tsvetáieva; não é preciso dizer que, com tal irreverência, ela terá sido revolucionária à sua maneira. A maioria destes textos precisou aguardar o fim da União Soviética para ser lida pelos russos; até o final dos anos 80, depois de um longo e tortuoso processo de liberação, quando começaram a sair edições mais "completas" de Tsvetáieva em seu país natal, o volume de sua prosa lá consistia quase que exclusivamente das memórias de

[3] O texto se apresenta em sua grafia original pré-acordo ortográfico a pedido do autor.
[4] Nossa tradução de *Diários do sótão* pode ser lida na revista *Pontes Outras*, nas publicações de 29 de outubro de 2019 (Parte 1) e 5 de novembro de 2019 (Parte 2). Cf. URLs no campo Referências.

infância e sobre contemporâneos.

1.2 Sobre "Passe livre"

Publicado pela primeira vez na *Sovremennie Sapiski* (Escritos contemporâneos) n. 21, revista dos emigrados russos em Paris, no ano de 1924, *Passe livre* consiste em anotações de diário tomadas em setembro de 1918, as quais Tsvetáieva selecionou e combinou, com adição de novas camadas textuais que dão corpo narrativo ao conjunto. O que temos nos *Cadernos de notas*, ou seja, a versão não publicada do diário, é algo mais reduzido e fragmentário.

"Passe livre" é tradução de Вольный проезд [*Volniy proezd*]; assim se chamava, naquele tempo do comunismo de guerra, a licença, concedida pelo Estado, para transporte de determinada quantidade de mercadoria. Tsvetáieva conseguiu este passe com uma autorização para viajar à província de Tambóv sob o pretexto de "estudar bordados artesanais". Mas sua intenção com a viagem era inteiramente outra: barganhar alimento em troca de bens com os camponeses locais. Ela se valeu de conhecidos que prometeram boas oportunidades de conseguir comida na região, e com eles se hospedou na casa de bolcheviques responsáveis pela requisição, isto é, os confiscos da produção agrícola realizados por destacamentos do Exército Vermelho nas aldeias. Inteirou-se de como os camponeses eram saqueados por uma elite do Partido que operava no ponto de requisição uma espécie de mercado clandestino. Tsvetáieva narra suas negociações frustradas com a gente do campo, seu ódio pelos fiscais corruptos da requisição, o terror das buscas operadas pelos soldados, a hipocrisia dos que lucravam com a fome alheia, as injustiças a que era submetido o povo simples. E o ambíguo de estar ali, tratada por todos com desprezo, trabalhando de graça para os donos da casa no serviço doméstico, e por outro lado, no fim das contas, recorrendo àquele comércio ilegal, protegida pelos mesmos soldados contra os mujiques enfurecidos. Certo que não faltaram ocasiões para a poeta desferir seu humor cortante no inimigo político: "Eu sou uma fonte inesgotável de heresias", escreveu certa vez Tsvetáieva; e isso vale para *Passe livre*, onde ela se compraz em espetar e de todas as formas profanar o senso cívico do bolchevismo. Algumas passagens ela acrescentou ao texto unicamente para esse fim, como a rusga com Levit sobre Deus; por inverossímeis que pareçam as provocações contra o chefe da requisição, resultam no seu puro riso de zombaria. Outras vezes, no entanto, o texto é inundado de lirismo, como ao descrever a autora sua atração por um jovem soldado do Exército Vermelho com quem fez amizade no posto. Ora simplesmente registra uma frase ouvida no trem, ora as sensações, de espanto e repulsa, mas também aqui de certa atração, que a afetaram durante o trato com a gente da aldeia, etc.; assim escreve Tsvetáieva, modulando linguagens e estilo para combinar

neste relato de viagem sua experiência vivida com o complexo quadro do momento histórico.

Para se compreender este quadro é preciso ter em conta o imenso abismo social, que havia na Rússia de então, entre campo e cidade, e como estas esferas se chocaram naquele momento da Guerra Civil. O nervo da ferida era precisamente a política de requisição, por meio da qual o Estado se permitia usar a força armada contra trabalhadores rurais a fim de confiscar sua produção. Essa operação foi necessária para o abastecimento das cidades, onde já grassava a fome; mas a violência com que se a conduziu ampliou ressentimentos e gerou revolta em meio ao campesinato. Durante este período, de 1918 a 1921, proibiu-se o comércio de grãos e alimentos, que no entanto permaneceu por vias ilegais, seja de camponeses que por astúcia conseguiam ocultar as mercadorias para vendê-las à gente da cidade, ou seja porque as mercadorias confiscadas pelos destacamentos de requisição eram muitas vezes desviadas para outras formas de comércio ilegal. Esta situação se somou às tensões já existentes e que tinham raízes mais antigas na história social do campo na Rússia, onde a servidão teve um papel tão opressor e as lutas por emancipação e auto-organização do campesinato tanto modelaram sua visão de mundo, sempre incompreendida pelos habitantes citadinos. Exemplo disso vemos em *Sobre os camponeses russos*, de Maksim Górki; ao analisar o artigo do escritor bolchevique e as palavras de escárnio empregadas por ele contra a gente do campo, Robert Linhart considera que as circunstâncias adversas apenas exacerbaram um sentimento de ódio ao camponês, não raro de se encontrar em meio à *intelligentsia* russa (e, por extensão, no quadro das direções partidárias). Diz ele:

> O campo, nestes tempos de fome, toma consciência de que são as cidades que dependem dele e não o contrário... Górki vê nisso algo de exclusivamente negativo...
> Ele descreve os "tormentos" infligidos pelos camponeses aos habitantes das cidades e, particularmente, aos intelectuais, que, impelidos pela fome, vêm negociar nos vilarejos a compra de um saco de batatas: "Em sua maioria, os camponeses, que ganhavam sempre com a troca, esforçavam-se para dar (e o conseguiam) à troca o caráter humilhante de uma esmola concedida de má vontade ao 'senhor' arruinado pela revolução. (LINHART, 1983, p. 57)

Daí as investidas de Górki, como de muitos intelectuais da cidade, contra a "barbárie" do mujique russo, o que continha também, repara Linhart, um elemento de desilusão, refluxo na corrente populista, que por muito tempo idealizou o campo e sua gente. Estes intelectuais, diz ele, "foram pregar o socialismo nas regiões rurais mais longínquas e, sendo mal recebidos, voltaram cheios de amargura ao mundo camponês" (LINHART, 1983, p. 59). Sem viver tais ilusões, a atitude de Tsvetáieva para com estes mujiques, e sua reação ao se deparar com essas mesmas humilhações, é inteiramente outra, mais ambivalente; de raiva, sim, ao ser tratada por eles com extrema grosseria; às vezes de admiração, por exemplo, pelas mulheres da aldeia, ao

observá-las no mercado, e até mesmo de atração física por uma delas, de quem comprou uma gargantilha de âmbar. O uso de âmbar, a propósito, na indumentária feminina daquela época, caracterizava precisamente a mulher camponesa, tanto é que as garotas da cidade, ao verem Tsvetáieva com a gargantilha na estação, gritam: "A moça pôs âmbar! Que vergonha!" E, no entanto, perante as esposas de oficiais bolcheviques, afeitas às jóias de ouro, Tsvetáieva veste seu âmbar como uma espécie de amuleto, e conclui, na sua solidão inconformada, que só com aquelas *babas* é possível algum tipo de identificação naquele lugar: "Compartilho [com elas] a mesma paixão pelo âmbar, pelas saias multicores, e como de berço uma mesma bondade", escreve.

1.3 Revolta de Tambóv. (Algo mais sobre o contexto histórico)

Estima-se que a fome russa de 1920-1922 vitimou 5 milhões de pessoas nesse período de sua maior calamidade. O problema já apertava desde a má colheita de 1917, quando muitos camponeses lutavam na frente da I Guerra Mundial, esta que devastou grandes extensões de campos aráveis. Em março de 1918 o governo bolchevique se viu obrigado a ceder o domínio sobre os territórios da Ucrânia, o maior celeiro de grãos que abastecia o país, como condição para a saída russa da I Guerra, expressa pelo tratado de Brest-Litovski. Logo se impuseram os desastres da Guerra Civil; as tropas do Exército Branco, apoiadas por potências estrangeiras, atacavam em diferentes flancos, o que levou uma nação já extenuada pela guerra a concentrar todas as forças na expulsão do inimigo. Adicione-se a este caldeirão um levante camponês generalizado, que estourou ao mesmo tempo nas diversas províncias: a Revolta de Tambóv, que se estendeu a Pienza, Saratov e Voroniej; mais a oeste em Oriol a Rebelião de Lívni; a leste de Samara a Simbirsk a Guerra dos Tchapáns; de Ufá a Kazán a Rebelião dos Forcados; e a Rebelião da Sibéria Ocidental, que abrangeu Tiumên, Tomsk, Tcheliábinsk, Ekaterinburg, Omsk, etc. Estas revoltas todas estavam relacionadas à política de requisição, que se mostrou o aspecto mais opressivo da questão agrária durante o comunismo de guerra. Como resultado, a fome se generalizou nas localidades rurais. As ações para o abastecimento foram pensadas como a urgência de se abastecer as cidades e o exército; os camponeses já eram, supunha-se, abastecidos pela terra; o alimento, de que eles eram os produtores, tinha de ser tomado para a distribuição. E no entanto a grande maioria de mortos pela fome foi de camponeses arruinados nesse processo.

Os ideólogos do bolchevismo sempre relegaram a um segundo plano o campesinato no processo revolucionário, que por suas próprias forças jamais conseguiria ele realizar uma revolução, a não ser que sob a direção do operariado urbano (TRÓTSKI, 2017, p. 77). De fato, o bolchevismo surgiu nas grandes cidades em meio a esse operariado, que organizou as greves

e conduziu esse acontecimento único na história da humanidade. E isso se deu em um país com um longo histórico de rebeliões camponesas fracassadas. Não obstante, o persistente desprezo por aquelas "massas ignorantes, oriundas dos campos, que desagregam as fileiras operárias" (TRÓTSKI, 2017, p. 64) pressupõe um conflito entre estes dois mundos, o qual esteve posto desde os primeiros dias da Revolução, e que significou na realidade não só divergências teóricas, mas violência de fato. A história possivelmente não teria se desenrolado com sucesso para os bolcheviques não fosse a ação das massas de trabalhadores rurais, que em setembro- outubro de 1917, nas mais diferentes regiões da Rússia, iniciaram um movimento geral de expropriação e repartição das terras senhoriais. Isto aconteceu então porque aproximava-se o tempo da colheita e os camponeses não podiam mais esperar as protelações da Assembléia Constituinte para decidir sobre a direção dos trabalhos nas terras cultivadas. Como Linhart observou, esse movimento espontâneo do campesinato obedecia à temporalidade dos ciclos naturais que ditavam o ritmo do trabalho agrário: "Se Outubro ocorreu em outubro", diz ele, "foi porque os camponeses russos, passando à ação na época dos trabalhos de plantio, puseram em cheque todas as forças políticas, obrigando-as a se definir em relação à questão do poder das massas" (LINHART, 1983, p. 26-27). Como ele explica, no momento em que o Partido Socialista Revolucionário recuava em seu programa agrário ora posto — ao defender a repartição de terras, mas dentro da legalidade e sob direção do governo, que se pretendia dar indenizações aos proprietários —, Lênin e os bolcheviques, antes hesitantes em relação ao papel do campesinato na Revolução, foram os únicos que apoiaram em seus discursos a ação direta e independente executada pelo campesinato. Após Outubro, porém, com a dissolução do governo provisório e estabelecimento dos bolcheviques, a política do Partido para com os camponeses consistiu no exercício de um poder absoluto do governo sobre seu trabalho e produção. Essa reviravolta foi ocasionada pela Guerra Civil e a emergência alimentar. Uma vez que o Exército Vermelho era criado para defender a Revolução contra os Brancos, e ao passo que a economia do Estado se via colapsada, as medidas do chamado "comunismo de guerra" visavam dispor de todas as forças produtivas a serviço da guerra. Entre tais medidas a requisição de grãos se colocou como uma exigência fundamental. A requisição consistia no confisco da produção agrícola, exceto uma taxa correspondente ao consumo das famílias, para assim organizar o abastecimento das cidades e do exército famintos com o excedente de grãos e outros produtos. O método eleito para tanto foi a força armada, por meio de destacamentos do exército responsáveis por recolher a produção nas aldeias e inspecionar as propriedades. Contudo, a fome era não só um problema de distribuição, mas também de produção. Quando o recolhimento se verificou aquém do esperado, Lênin suspeitou que especuladores e *kulaks*, camponeses ricos das aldeias, estariam escondendo enormes reservas de grãos nos celeiros ou embaixo da terra, e instituiu um

imposto mais severo, a *prodrazviórstka*, a ser recolhido com base em cotas específicas. Com isso as buscas se tornaram mais violentas, recolheram-se bens que os camponeses tentavam reter para si, seja para comercializar por conta própria, ou seja porque o que lhes sobrava não era suficiente para a subsistência. O uso de pelotões armados para esse fim ocasionou abusos e engendrou a corrupção na estrutura militar. A este respeito, Orlando Figes comentou:

> [...] as autoridades das províncias, relacionadas com o abastecimento, constantemente se queixavam de que as brigadas eram 'de pobre qualidade e indisciplinadas', realizavam 'seu trabalho sem a menor planificação', usavam 'freqüentemente a coação contra o campesinato', e levavam consigo não só o grão excedente, mas quantidades vitais de sementes, e objetos privados, fuzis e vodca.
> Nas palavras de um comissário da província, seu trabalho era um pouco menos que um 'roubo organizado aos camponeses'. 'Às vezes', escreveu Tsiurupa, comissário do povo para as provisões, 'as brigadas de alimentos imitam os métodos da polícia tsarista'. Acontecia de ocuparem uma aldeia e torturarem os camponeses de forma brutal até que lhes entregassem a quantidade exigida de alimentos e propriedades. 'Essas medidas lembram a inquisição medieval', informou um funcionário de Ieliéts; 'obrigam os camponeses a ficar nus e se ajoelhar no chão e os flagelam ou golpeiam, às vezes até a morte'.[...] No distrito de Borissogliébski, na província de Tambóv (futuro bastião da revolta de Antónov), existiu um bárbaro dirigente de brigadas, chamado Margolin, que roubava indiscriminadamente os camponeses e violava as mulheres ou levava os cavalos dos que não podiam pagar o imposto. Outro tirano local, um chefe de brigada chamado Tcheremukhin, converteu as aldeias sulistas de Balachov, justo detrás da frente vermelha contra Denikin, em seu corrupto feudo privado. As posses dos camponeses eram requisitadas com força bruta, amiúde os deixando sem nada que comer ou trocar, e as camponesas eram violadas rotineiramente. (FIGES, 2010, p. 844-845)

As primeiras ações camponesas contra a requisição parecem ter sido espontâneas, sem uma direção determinada, conquanto a propaganda oficial as incriminasse de vandalismo ou "maligna sabotagem". Tampouco as executavam *kulaks* e capitalistas rurais, que não tinham o mesmo domínio depois da repartição de terras levada a cabo pelos mesmos camponeses. Estes não eram "obtusos e ignorantes", e sim bastante conscientes de sua força política no processo revolucionário e, como haviam feito com os senhores de terra pouco antes, não hesitaram em espetar comunistas nos forcados. De grande violência foram os conflitos em Tambóv, onde a pressão do Estado parece ter sido especialmente pesada. A província de Tambóv era uma das principais regiões agrícolas do país, o solo de terra negra, o mais fértil de todo o território. Nela, o campesinato esteve muito engajado no decurso dos acontecimentos revolucionários: algumas das expropriações de terra mais violentas ocorreram ali, como na fazenda do príncipe Viázemski, precisamente na aldeia de Úsman, onde esteve Tsvetáieva. Entre os anos de 1918 e 1920 houve em Tambóv centenas de ações armadas de camponeses contra os destacamentos da requisição, seus fiscais e carrascos vermelhos; organizada por meio de um sindicato rural, a União dos Camponeses Trabalhadores, formou-se uma guerrilha armada sob o comando de

Aleksandr Antónov.[5] Mas foi depois da vitória na Guerra Civil em 1921, com os soldados liberados do *front* ingressando para a guerrilha, que tais levantes se unificaram numa rebelião permanente. Como resumiu Linhart, durante a guerra "o campesinato lutou em duas frentes: contra os Brancos para conservar a terra, contra os bolcheviques para manter o grão".

> É o perigo principal que determina a contradição principal: até 1921, o risco de uma restauração do antigo regime com o retorno dos proprietários de terra. Seja qual for, então, a violência das batalhas em torno da colheita que, em todos os anos perto da primavera, exacerba o enfrentamento sobre as questões rurais, o campesinato permanece numa posição de aliança limitada com o poder soviético. Sua participação na guerra civil é um fator importante da vitória. Mas os êxitos militares e o fim da ameaça externa em 1921 transformaram a ordem das prioridades, principalmente porque a contradição em torno da colheita é exacerbada pela fome que grassa novamente. Assiste-se então a verdadeiras sublevações da massa do campesinato, particularmente na província da Tambóv. (LINHART, 1983, p. 70-71)

De outro lado, o exército também se viu liberado para resolver à sua maneira a questão camponesa que se agravava nas mais diversas regiões do país. Esta era uma tarefa urgente na província de Tambóv, onde os rebeldes tomaram extensas áreas sob seu controle, ameaçando de fato a estabilidade do governo. Para os bolcheviques também era hora de romper alianças temporárias, com o campesinato, assim como com os anarquistas, que os ajudaram a expulsar os Brancos. Logo, quando Lênin estabeleceu uma comissão para a "liqüidação do banditismo na província de Tambóv", designou para tanto Mikhail Tukhatchévski, o mesmo comandante que acabara de esmagar os marinheiros de Kronstadt. Tukhatchévski para suprimir o levante em Tambóv usou de um enorme contingente militar e empregou meios bastante contestáveis, como armas químicas, lançadas nos bosques onde se escondiam os revoltosos, a tomada e fuzilamento de reféns civis, e a criação de campos de concentração, nos quais se internaram aldeias inteiras, com mulheres e crianças. A repressão em Tambóv levou cerca de um ano (até 24 de junho de 1922, com a morte de Aleksandr e Dmitri Antónov) e deixou uma conta de 100 mil pessoas encarceradas e 15 mil fuziladas na província.

No tempo em que Tsvetáieva esteve em Tambóv, é verdade, segundo a datação de seu relato, setembro de 1918, as revoltas apenas começavam a efervescer. Coincidiu no entanto com o auge do Terror Vermelho, em decorrência dos atentados de 30 de agosto[6], momento especialmente perigoso para uma intelectual "burguesa" se envolver em tal aventura. Marina

[5] Ficou também conhecida como a revolta de Antónov, porém a liderança do movimento não era exatamente centralizada. Destacaram-se também seu irmão Dmitri Antónov e Piótr Tokmakov na direção militar.
[6] Cf. nota 40 deste documento.

Tsvetáieva registrou em *Passe livre* uma vívida impressão sobre os conflitos de classe que se desenrolavam em Tambóv naquele tempo. Ao conviver com os fiscais no ponto de requisição, observou a corrupção moral que imperava ali, se inteirou das injustiças e abusos perpetrados contra os camponeses, às custas de quem aqueles enriqueciam, num momento em que farinha valia mais do que ouro em pó. Ela soube de como roubavam deles não só os grãos e outros alimentos, mas também dinheiro, animais e todo tipo de bens. Observou o mercado ilegal em funcionamento não só no meio dos camponeses, como acusava o Estado, mas também por dentro das estruturas estatal-militares. Sentiu na pele a desconfiança e por vezes o ódio da gente do campo pela cidade e os que vinham às aldeias comercializar. Experimentou a opressão e o terror de estar num lugar onde governa a lei da metralhadora e percebeu muito bem em que direção as coisas se encaminhavam. Em resposta a isso Tsvetáieva converteu seu próprio ódio em humor, o tão peculiar humor, algo satírico e maldoso, de seus diários. Não por acaso a força deste relato está em não ser um livro de denúncia propriamente dito, mas um diário pessoal da autora, único lugar onde ela pôde expressar seu real pensamento sobre o tempo revolucionário e seus agentes políticos; por isso, paradoxalmente, por encontrar nessa intimidade seu reduto de liberdade, registrou nestas páginas a denúncia mais contundente. O fato é que nesta "guerra pelo grão" os protagonistas são camponeses, soldados, membros do partido bolchevique, etc., mas sobretudo e dilaceradamente ela, Tsvetáieva: uma mulher sozinha numa Rússia em chamas, atrás de um punhado de farinha para alimentar as filhas. Por outro lado, estes conflitos são para a narrativa não o pano de fundo, sobre o qual se desenrola a aventura da autora, e sim, podemos dizer, o nervo principal, o calo que ela quer apertar no passo autoritário da Revolução. Ela talvez não gostaria de admitir, mas há em seu *Passe livre* mais luta de classes que em qualquer Górki. E isso faz deste um texto único na literatura russa do período, que os russos vieram a conhecer tardiamente e que hoje nós, no Brasil, podemos conhecer também.

1.4 Poeta sob sacos. (A situação de Marina Tsvetáieva durante a Guerra Civil)

Marina Tsvetáieva no ano de 1917 vivia em Moscou com as duas filhas pequenas, a primogênita Ariadna e a mais nova Irina, nascida havia pouco, em 13 de abril do mesmo ano. O marido, Serguei Efron, terminava a escola militar; ele servia no 56º regimento de cadetes, que defendeu o Krêmlin contra as tropas bolcheviques durante a Revolução de Outubro. O casal se despediu em novembro, quando Efron entrou para os Voluntários que reuniam na Criméia as primeiras formações do Exército Branco. A poeta se viu sozinha com as meninas na Moscou revolucionária. Ela tinha então 24 anos de idade, órfã de pai e mãe. O conforto

material, que recebeu deles por herança, arruinou-se após a Revolução. A casa de seu pai na travessa Triokhprudni, palco de sua alegre infância, acabou demolida e virou lenha no inverno de 1919; já o seu próprio apartamento na travessa Borissogliébski foi ocupado por estranhos, inquilinos alocados ali pelo programa de reassentamento. Tsvetáieva e suas filhas passaram a habitar o sótão, sob as goteiras do telhado, presas de fome e de frio. Ela, que nunca antes precisou se preocupar em ganhar o pão, viu-se sem ter de que sobreviver: o dinheiro, sem valor, evaporou-se, e seus recursos e bens, os que não tinham sido roubados pelos inquilinos, rapidamente se esgotaram em troca de alimentação. Tsvetáieva logo passou a depender dos cartões de racionamento que as vizinhas do prédio emprestavam para a retirada de escassas provisões nos armazéns do Estado. Esta sua aventura no posto de requisição não foi a única humilhação, registrada por Tsvetáieva em seus diários, por que teve de passar em busca de comida. É assim que a vemos frequentemente, carregando bidões e cestas pelos centros de distribuição, arrastando sacos de batata podre nas ruas nevadas de Moscou, sendo literalmente chutada nas filas dos armazéns. Esse período de sua vida foi marcado pela separação de Irina, que morreu de fome num abrigo para crianças no distrito de Kúntsevo, próximo a Moscou, ao qual a poeta recorreu, levando para lá as filhas no inverno de 1919-1920, quando seu sustento ficou impossível. Acreditou que ali seriam melhor alimentadas.

Isso significou para Tsvetáieva uma experiência muito torturante dos acontecimentos históricos. E o triunfo da Revolução a torturava também porque, ao saber sobre as derrotas do Exército Branco no Don, ela só podia imaginar o destino do marido, de quem ficou sem notícias por vários anos. Deste ponto de vista é que podemos compreender a essência de seus posicionamentos, da pessoa que arrastou aqueles sacos de batata e carregou aquela cruz, que só ela conheceu, mas explicou nestes diários e nos poemas. As provocações aos bolcheviques, e mesmo certa idealização da Guarda Branca, a maneira como a poeta se situou nesse embate expressa antes seu sentimento pelas pessoas ligadas à sua história de vida do que uma posição propriamente ideológica. Não sem considerar, é claro, que tudo é ideológico, o meio social no qual ela se criou, mas com um olhar atento para sua literatura, vemos estas pessoas apreciadas pelas ações cotidianas, que souberam dar elas o melhor de si, apesar das agruras e contra toda a brutalidade reinante, sem olhos para diferenças políticas. Exemplo disso vemos na amizade de Tsvetáieva com um dos inquilinos, Henrik Zaks, que morou na sua casa em 1918. Zaks, "o melhor dos comunistas", como ela o apelidou, era funcionário da Lubianka, sede da temida polícia política, a Tcheká. Tsvetáieva não escondeu o que pensava dos bolcheviques nem sua esperança pela vitória dos Brancos; teve ocasião de ler seus poemas para ele, que os apreciava e sempre a ajudou com rações de alimento. Assim foi com outras personalidades bolcheviques por quem demonstrou apreço, como Piotr Kogan, Anatoli Lunatcharski e Boris Bessarabov; e podemos incluir aqui o soldado Rázin, não nomeado em *Passe livre*, com quem Tsvetáieva se

amistou nesta passagem por Tambóv. Outra importante amizade foi com o poeta Konstantin Balmont em 1919; ao encontrá-lo, um homem já de idade, em condições piores ainda que as suas, Tsvetáieva passou a dividir com ele o pouco que tinha, ajudando com tarefas domésticas e cuidados necessários. Em *Onde está minha casa?*, suas memórias sobre Marina Tsvetáieva, Balmont mais tarde escreveu: "Nos anos da fome Marina, se tinha seis batatas, me trazia três. E quando fiquei gravemente doente, a ponto de não conseguir descalçar o sapato, ela arrumou, sabe-se lá onde, um punhado de autêntico chá" (BALMONT *apud* TSVETÁIEVA, 1994, T. 1, p. 614). Ela mesma contou, por sua vez, com a caridade de amigos, alguns deles bolcheviques, a maioria mulheres, vizinhas e até desconhecidas que a ajudaram nos momentos mais difíceis. É sobretudo esta a política de Tsvetáieva, que ela registra em seus diários, particularmente em *Da gratidão* e *Fragmentos de "Indícios terrestres"*: na realidade uma micropolítica, onde o centro da observação recai nos exemplos concretos de humanidade, que resistiam ao contexto atribulado da guerra.

Sobre a situação alimentar na Moscou daqueles tempos, Tsvetáieva resumiu em seus *Indícios terrestres*: "No Smólensk o pão custa agora 60 rublos a libra, e dão só duas libras. Quem por astúcia compra mais é agredido" (TSVETÁEIVA, 1994, T. 4, p. 530). Smólensk era um dos mercados onde se praticava então o comércio ilegal, como em Sukhárieva e outras praças moscovitas. Apesar das restrições impostas ao livre comércio de alimentos, lá trocava-se de tudo como numa feira a céu aberto. As incursões da Tcheká não eram suficientes para conter o fluxo de mercadorias, abastecidas diariamente por caixeiros-viajantes ou "homens do saco". Edward Carr escreveu a propósito que:

> [...] comerciantes, suficientemente numerosos para serem apelidados 'caixeiros-viajantes', percorriam o país levando bens de consumo simples, que trocavam com os camponeses por alimentos a serem vendidos por preços exorbitantes nas cidades. Os 'caixeiros-viajantes' eram denunciados pelas autoridades e ameaçados de prisão e fuzilamento, mas continuavam a prosperar. (CARR, 1981, p. 31)

E sobre os tais "homens do saco", como dizia a expressão de então, comentou Figes que eles "deixavam as cidades com sacos de roupas ou objetos familiares para os vender ou trocar nos mercados rurais, e voltar com sacos de comida".

> As ferrovias ficaram paralisadas por hordas de homens do saco. A estação de Oriol, um nó importante de linhas que ligavam ao sul, contava com três mil homens do saco que a atravessavam todos os dias. Muitos deles viajavam em brigadas armadas e trens roubados, que deixavam inermes as autoridades locais. Os destinos mais populares (Tambóv, Kursk, Kazán, Simbirsk e Saratov) eram invadidos por uns cem mil homens do saco a cada mês. Para as cidades famintas do norte esse comércio primitivo foi um meio generalizado de ganhar a vida. Quase todos se viram obrigados a virar comerciantes em tempo parcial,

> operários, funcionários, mesmo os comunistas. Era uma resposta espontânea à crise econômica e ao colapso do comércio da cidade com o campo. (FIGES, 2010, p. 834-835)

Tsvetáieva presenciou em Tambóv esse caos ferroviário das multidões com sacos nas costas que tentavam embarcar para Moscou. Os "homens do saco", ela observou, eram em sua maioria mulheres: "o cotidiano da Revolução, como qualquer, pesa sobre as mulheres: outrora — gavelas, hoje — sacos". Tsvetáieva precisou andar por esses mercados e comerciar com essa gente para sobrevivência sua e das filhas. Até que, naquele fim de verão de 1918, tendo esgotado no Smólensk quase tudo o que possuía para trocar, pegou seu próprio saco e tomou essa mesma rota. Talvez sua última cartada, por sugestão de conhecidos mais experimentados no assunto, que prometiam montanhas de farinha. Mas trocar foi um fardo pesado para o qual Tsvetáieva mostrou total inabilidade. Depois de fracassar rotundamente nas negociações com a gente da aldeia, exposta aos ânimos mais violentos, acabou no entanto seduzida por uma camponesa no mercado, de quem comprou três bonecas de madeira e uma peça de âmbar, isto é, tudo o que *não* precisava; e no ponto de requisição, gamando-se num soldado rapagão, deu a ele de presente um anel de prata e um livro; e ao dar, assim resumiu, sugestivamente, como sua moral: "A troco de quê? De nada — nunca — em troca". Em diversos momentos nos seus diários a vemos nessa situação, de regalar suas coisas a amigos, visitas ou pessoas com quem simpatiza à primeira vista, ou de confiar objetos a estranhos que prometem vendê-los e no fim os roubam. É que de Tsvetáieva, maior que o saco era o coração.

1.5 Características do texto e desafios da tradução:

Tal como sua poesia, a prosa de Tsvetáieva é dotada de uma profunda musicalidade, cuja principal marca é o ritmo. Os sinais de travessão, que na língua russa possuem a função gramatical específica de substituir o verbo em certas ocasiões, extrapolam-na inteiramente nos textos de Tsvetáieva, convertidos em recurso rítmico. E se associam, ao mesmo tempo, com o plano semântico, seja para separar um elemento, fazendo recair sobre ele uma ênfase, ou seja para traçar paralelismos e outros jogos da linguagem. Na construção da prosódia tsvetaievana seu efeito resulta percussivo: os travessões são as baquetas no tambor discursivo, uma marcha contada não só em passos; tem um "esquerda — direita — volver!", algo de bélico e sempre cortante na sua escrita. Outras vezes, no entanto, há lirismo, nas passagens em que o discurso amoroso intervém, e sobressai a melodia, angulosa, de um timbre agudo. Mais do que na sua poesia, inovadora mas irremediavelmente lírica, Tsvetáieva na sua prosa parece ter se liberado para experimentos mais radicais no campo da linguagem; a reivindicação futurista, de que a linguagem das ruas tomasse de assalto a literatura, se satisfaz plenamente neste e noutros seus

diários do período. O texto possui características de prosa poética, no que tange ao ritmo, mas é profundamente concreto no que diz respeito ao conteúdo vocabular: coloquialismos, é claro, palavras vulgares em boca de soldados, mas não só: há os "sovietismos", expressões da moda revolucionária que inundaram a língua russa de então, e outras que, ao contrário, a revolução baniu, porque politicamente incorretas, e todavia aparecem, elas também, na boca de soldados bolcheviques. Assim, Tsvetáieva colhe estes vocabulários e suas incongruências, construindo com isso um tipo muito específico de ironia. Com estas percepções ela cria registros variados para acomodar as idiossincrasias das línguas faladas por soldados, camponeses, etc. Traduzir estes registros implica encontrar não só termos apropriados a eles, mas uma cadência que seja convincente para cada caso. Outras dificuldades, próprias da tradução poética, se percebem nessa prosa: assonâncias radicais, de palavras que às vezes Tsvetáieva quebra ou junta, ou faz saltar de uma para outra, até quase explodir o domínio do sentido: certas passagens "zaum",[7] por exemplo, no discurso sobre Rázin novamente aproximam Tsvetáieva de um procedimento futurista. Já na história da cidade submersa em prata, narrada pelo soldado, influi a linguagem do conto maravilhoso e até rimas surgem, resquícios de um tom proverbial. Muitas das frases prescindem de verbos (Tsvetáieva é uma mestra em os evitar). Captar quais as engrenagens e as rupturas do ritmo, encontrar o jeito de bater estas baquetas de Tsvetáieva em nossa língua; projetar a ordem das palavras na frase para fazer cair a ênfase no lugar preciso (disto a ironia depende inteiramente); criar marcas de vocabulário condizentes e procurar o quanto possível modular os registros; são alguns dos desafios que moveram esta tradução. Contribuíram muito para este trabalho as correções que a professora Ekaterina Vólkova Américo gentilmente nos concedeu, as recomendações bibliográficas de Thyago Marão Villela, bem como a revisão da revista *Cadernos de Tradução*; a todos meu especial agradecimento.

À seguinte tradução de *Passe livre* acrescentei algumas notas de rodapé para os pontos específicos que requeiram explicação. Para certos jogos de palavras, seja porque não puderam ser traduzidos enquanto tais, ou porque foi preciso transcriá-los, o texto em russo é citado em nota. Também citadas em rodapé, há notas (três ou quatro) de Tsvetáieva, acrescentadas por ela à publicação do texto em 1924, e um escrito à margem datado de 1938. Para uma melhor acomodação gráfica, as URLs das fontes são citadas nas referências bibliográficas ao final. O

[7] A idéia de língua transmental [*zaúmni iazík*], criada pelos futuristas russos na dácada de 1910 como base para seus experimentos fonéticos. Não por acaso Anna Akhmátova, mais tarde, em 1940, no encontro que teve com Tsvetáieva em Moscou, ao ouvi-la recitando seus poemas, criticamente anotou: "Marina caiu no *zaum*. Para ela ficaram estreitos os limites da Poesia. Ela é *dolphinlike* — como diz a Cleópatra de Shakespeare sobre Antônio. Para ela não havia só um elemento [стихии], e ela se retirou para outro ou para outros" (AKHMÁTOVA, 2006, p. 685-686). Esta observação de Akhmátova expressa as diferenças de concepção estética entre as duas poetas; no caso de Tsvetáieva isto significou um salto em relação à poesia anterior, de inspiração simbolista, como a que dedicou a Akhmátova em 1916 — salto que ela deu, a partir da Revolução e, depois, na emigração, em direção à modernidade.

original de *Passe livre*, na sua versão integral em russo, pode ser consultado após a tradução neste mesmo documento; nas referências bibliográficas encontra-se o URL de onde o texto foi retirado, mas para alguns detalhes, no conferimento de certas palavras grafadas em itálico no original, ou no tocante à disposição gráfica dos parágrafos, foi consultada a edição das *Obras Reunidas* de Marina Tsvetáieva, organizada por Anna Saakiánts e Liév Mnukhin, e publicada em 1994 pela Editora Ellis Lak, Moscou: *Sobranie Sotchinieni v siemi tomakh*. Tomo 4, p. 427-450.

2. Passe livre

Pretchístienka,[8] Instituto da Dama Cavaleira Tchertova, atualmente Departamento de Belas-Artes.

Juro por Estige que, vivesse cento e cinquenta anos atrás, sem dúvida eu seria uma Dama Cavaleira![9] (Vim aqui por um salvo-conduto à província de Tambóv "para o estudo de bordados artesanais" — atrás de painço. Passe livre (para o transporte) de 1 ½ *pud*. [10]).

==========

Viagem à estação de Úsman,[11] província de Tambóv.

Embarque em Moscou. Quando no último minuto — o próprio inferno irrompeu: rangido, ganido. Eu: "O que é isso?" Um mujique, grosseiro: "Quieta! Quieta! Ainda não saiu do lugar!" Uma *baba:*[12] "Senhor, piedade!" Terror, como diante dos *oprítchniki*,[13] o vagão todo um só ataúde. E, de fato, um minuto depois a nós todos, sem olhar bilhetes e permissões, nos sacam para fora. Descobre-se, precisam do vagão os soldados do Exército Vermelho.

[8] Rua moscovita.

[9] Chamavam-se assim as mulheres condecoradas com a Ordem de Santa Catarina da Pequena Cruz. Instituto da Dama Cavaleira Tchertova: trata-se do Instituto Aleksandro-Marinski, fundado por Varvara Tchertova em 1857 como um abrigo para educação de meninas órfãs. Em 1899 o Instituto, agora sob administração dos militares, no qual passaram a estudar as filhas dos oficiais, foi rebatizado com o nome e insígnia de sua fundadora. A escola foi dissolvida em 1917.

[10] *Pud*, antiga medida de peso russa equivalente a 16,38 Kg.

[11] O povoado de Úsman, na província de Tambóv, cerca de 500 quilômetros ao sul de Moscou.

[12] *Baba*, a mulher camponesa, assim como *mujique*, o homem camponês russo.

[13] Refere-se à força policial criada por Ivan IV, o Terrível, em 1565. Vestidos de preto, em túnicas semelhantes a um hábito religioso, os *oprítchniki* levavam, pendurada à sela dos cavalos, uma cabeça de cachorro decepada "para farejar a traição" e uma vassoura "para varrer os inimigos do tsar". Eles eram encarregados da perseguição, tortura e excecução de boiardos e outros supostos conspiradores; praticaram também o terror contra a população civil, cujo episódio mais sangrento foi o massacre de Nóvgorod de janeiro de 1570. *Oprítchnik* na posteridade se tornou sinônimo de tirania e terror, expressão que aparece na fala ordinária do povo russo. Um exemplo vemos em relato citado por Figes, ao tratar justamente dos destacamentos alimentares durante a Guerra Civil Russa:

No último segundo N,[14] seu amigo, a sogra e eu, graças às minhas credenciais, apesar de tudo conseguimos embarcar.

==========

Tragicamente começo a me dar conta de que vamos a um posto de requisição e... quase no papel de requisitores. A sogra tem um filho do Exército Vermelho na unidade de confisco. Lá prometem todo tipo de bonança (até banha de porco inclusive). E asseveram todo tipo de desgraça (até morte matada inclusive). Os mujiques furiosos chegam a incendiar vagões. A sogra conforta:

— Três vezes já fui, — Deus teve piedade. E há *puds* e mais *puds* de farinha branca! Que os mujiques se enfureçam — dá para entender... Quem em sã consciência iria contra os próprios bens? A eles pilham, pilham simplesmente! Inclusive já disse a meu Kolka:[15] Tema a Deus! Você mesmo, não sendo de família nobre, mas teve sempre abundância, e respeito. Como — deixar a pessoa assim na miséria? Você hoje tem poder — não digo nada — desfrute, e seja feliz! Essa é sua estrela da fortuna. Afinal, senhorita, cada um tem seu destino. Ah, e não é senhorita?[16] Bem, lá se foi meu negócio! Pois arranjo também casamentos. E que noivo lhe arranjaria! Mas o marido onde está? Sem notícias? E duas crianças?[17] Mal, mal!

"Que se aproximasse uma brigada de alimentos era suficiente para que os camponeses fugissem presas de pânico. Um sobrecarregado comissário da província de Ufá informou do seguinte incidente: havia entrado na cabana de uma camponesa que, pelo visto, não pôde fugir quando seu pequeno pelotão, que ela confundiu com uma brigada de alimentos, havia chegado na aldeia; ela começou a gritar e agarrou seu filhinho: 'Me cortem em pedaços e me matem, mas não levem meu filho!' O comissário a tentou acalmar, dizendo que estava a salvo, mas a camponesa disse: 'Pensei que iam me matar. Não sabia que tinham bolcheviques que não assassinam os camponeses. Todos que temos visto são *oprítchniki*'" (FIGES, 2010, p. 845).

[14] Abreviatura pela inicial. Não é possível saber quem teria sido N neste escrito de Tsvetáieva. Outros nomes nos seus diários são abreviados de maneira diferente, o que nas edições permite assinalar com "< >" o conteúdo completado, igualmente em nomes de ruas e outras designações. (Nestes casos, quando há no original, mantenho os colchetes apenas para nomes de pessoas). Outras personagens há que são nomeadas não pelos nomes próprios, por razões óbvias, mas por apelidos, como em *Passe livre* o soldado Rázin, a "casamenteira", etc.

[15] Diminutivo afetuoso do nome Nikolai.

[16] Comentamos na seção 5 da Apresentação sobre o jogo irônico que Tsvetáieva faz ao misturar vocabulários em contextos diversos, particularmente palavras que se estigmatizaram após a Revolução por um conteúdo incorreto politicamente, ou porque denunciassem suas antigas origens de classe. É este o caso de *bárichnia*, por que é aqui tratada Tsvetáieva pela sogra, e o será também adiante pelo soldado bolchevique Rázin. Traduzida geralmente por "senhorita", sendo uma forma particularmente respeitosa de designar uma garota ainda não casada, a palavra, sempre presente na linguagem ordinária dos russos até a Revolução, possui uma marcação precisa de classe, já que se referia necessariamente a filhas de famílias nobres ou "burguesas". Neste relato de Tsvetáieva a palavra *bárichnia* marca a todo tempo as relações travadas consigo por camponeses ou soldados do Exército Vermelho.

[17] Refere-se ao marido ausente, na frente da Guerra Civil Russa, e as filhas pequenas de Tsvetáieva (cf. seção 4 da Apresentação).

Assim eu digo ao filho: — Pega pela metade de preço, não seria deplorável para ti, e nem o outro ficaria depenado. Afinal o que é isso, algum assalto à mão armada numa beira de estrada. Re-al-mente! Isso, senhorita, se compreende... (e essa agora que só digo "senhorita", — seu estado é de pior que uma viúva! Nem mulher de seu marido, nem princesa de um amigo!)... isso, senhorinha, se compreende: é um jovem rapaz, na flor da idade, quando vai se divertir, senão agora? Só não sabe que ao outro depenar — é a si mesmo arruinar. Pois até para tirar leite da vaca — é preciso ter juízo. Espreme, porém não como muita sede. Sim, sim...

Mas e como me respeitam lá no posto! — falo sério, como se eu fosse junto dele uma viúva Imperatriz. Um me traz isso, outro aquilo. O meu Kolka tem lá boas relações com o chefe da unidade, que estudou na mesma classe, os dois saíram do liceu na quarta série: Kolka ao escritório, e o outro simplesmente vadiar. Camaradas, quer dizer. E de repente essa mudança, do fundo brotou, a bolhazinha veio à tona. E a meu Kolka ele chamou. Açúcar! Banha! Ovos! No leite — só falta nadarem! É a quarta vez que vou.

==========

Das conversas no vagão:

— E assim é que vai ser, se não parar: Marido — de mil, e Mulher — de um sem fim.

==========

Mas em Moscou, camaradas, lá existe uma igreja — do "Anjo do Grande Soviete".

==========

À noite se discute sobre Deus. Ódio dos soldados aos ícones e amor a Deus, — "Para quê beijar uma tábua? Quer rezar, reza só!"

Um soldado — a um oficial (um tipo de ex-liceísta, cabelo bem dividido, língua presa): "Mas qual, camarada, é a fé do senhor?"

Das sombras — a resposta: "Espiritista do partido socialista".

==========

Estação do Úsman. Às 12 da noite.

Chegada. Uma casa de chá. Mesas fartas. Revólveres, cintas de metralhadora, arreios de couro por todos os lados. Animados, oferecem de beber. Nós, os festejados, sem botas — caminhando da estação quase afundamos. Para a sogra, no entanto, arranjaram-se botinas das patroas.

As patroas: duas velhas assustadas e sardônicas. Servilismo e ódio. Uma delas — para mim: “E você o que é — conhecida deles?” (Piscando ao filho da sogra). O filho: uma cara de Tchítchikov,[18] o corte porcino dos olhos azuis. Sob os cabelos percebes a pele de um vivo rosado. Uma mistura de queijo holandês e presunto. Com a mãe é descarado-cerimonioso: “Mamacha”... “A senhora” — e: “A senhora que vá ao...!”

Eu, graças a Deus, não sou notada. A sogra a mim me apresentou de modo vago e equivocado: “Com os parentes dela nos velhos tempos eu mantive relações”... (Ocorre que ela há 15 anos costurou para a mulher do meu tio. “Eu tinha a minha própria tecelagem... Quatro tecelãs qualificadas trabalhavam para mim... Tudo assim como se deve... E eis — me deixou na furada o marido: morreu!”). Numa palavra, de mim nada, — eu: um anexo...

Satisfeitos de comer e beber, nossos dois companheiros de viagem, com os outros, se retiram ao vagão para dormir. Eu e a sogra (ela é sogra de um amigo de N, precisamente quem me fez cair nessa roubada) — eu e a sogra deitamos no chão: ela nos colchões e almofadas das patroas, e eu simplesmente.

==========

Desperto com uma forte pancada. A voz da casamenteira: “O que é isso?” — Uma segunda botinada. — Levanto de um salto. Completa escuridão. Cada vez com mais força os pés pisoteiam, gargalhadas, palavrões. Das trevas a voz estrondosa: “Não se preocupe, mamacha, é a unidade de requisição que chegou para uma busca!”

Risca-se um fósforo.

==========

Gritos, lamento, tinido de ouro, as duas velhas de cabeça descoberta, os colchões estripados, baionetas... Vasculham por tudo.

— Olhem bem atrás dos ícones! Dos santos! Os deuses também amam o ouro!

— Mas nós... Mas não temos nada... Filhinho! Meu pai! Valei-me, meu pai!

— Cala-te, velha caduca!

— Dança o toco de uma vela. E imensas — na parede — as sombras dos soldados vermelhos.

==========

[18] Protagonista de *Almas Mortas*, de Nikolai Gógol. A menção aqui não é por acaso, uma vez que Tchítchikov no livro é justamente o senhor de terras que conta sua riqueza em número de almas, ou seja, de camponeses servos, incluindo os mortos.

(As donas da casa, verifica-se, há tempos estavam na mira. O filho só esperava a chegada da mãe: algo como as manobras da frota ou o desfile do exército em honra da Viúva Imperatriz.)

==========

A busca se prolonga até o dia clarear: a cada vez que me desperto — a mesma coisa. De manhã, estando à mesa para o chá, um pensamento razoável: "Podem bem envenenar. É muito simples. Põem no chá alguma coisa, e assunto encerrado. O que elas têm a perder? Foram tomados os "tsárskie"[19] — tudo está perdido. E se fuzilam — dá no mesmo: morreremos!"

E, vez por todas convencida, bebo.

==========

Na mesma manhã nos mudamos de casa. Essa ideia ocorreu não só a mim.

==========

Os *oprítchniki*: um judeu com lingote de ouro ao pescoço, judeu — pai de família ("Se existe Deus, não me perturba, e se não — me perturba tampouco"), e um "georgiano" saído da praça Triumfálnaia, [20] numa vermelha *tcherkeska*, [21] por dez copeques degolaria a mãe.

==========

Meus dois companheiros de viagem saíram para a antiga propriedade do príncipe Viázemski: lagos, jardins... (Famosa pela atroz carnificina).[22]

[19] *Tsárskie*, ou seja, moedas do tsar, rublo imperial, unidade monetária corrente nas últimas décadas do Império Russo. Chamado rublo de ouro, pois as moedas tinham lastro do metal precioso (por extensão, às vezes no texto, quando alguém se refere simplesmente a ouro, trata-se de moedas de ouro.) São igualmente moedas de ouro os *nikoláievski*, referidos mais adiante, de valor equivalente a 10 rublos.

[20] Localizada no distrito de Tviérskaia em Moscou, a praça Triunfálnaia foi local de agitações políticas em 1905. A repressão a um comício de trabalhadores grevistas na Triunfálnaia levou à Revolta de Dezembro de 1905 e os embates sangrentos que se seguiram entre as tropas do governo e guerrilhas operárias.

[21] Casaco tradicional caucasiano. Roupa de combate usada por cossacos e diversos povos guerreiros do Cáucaso, caracteriza-se pelo corte largo, as fivelas de couro, geralmente adornadas com sabres e revólveres, e pares de estojos no peito para armazenar balas ou pólvora.

[22] Durante a tomada das terras senhoriais pelos camponeses em setembro de 1917 (cf. seção 3 da Apresentação), precisamente em Úsman transcorreu um dos mais violentos episódios. Boris Viázemski, nobre proprietário de extensa fazenda na região, foi visitado por cerca de 5 mil camponeses revoltos em 24 de agosto (6 de setembro, pelo nosso calendário). Feito ele prisioneiro, na sua propriedade montou-se um tribunal popular, o príncipe foi condenado a ir-se dali para o *front* no comboio de alistamento que passava pelas aldeias. Entretanto, na estação de trem os soldados o hostilizaram e Viázemski acabou morto a pauladas pela multidão. A fazenda foi destruída e a mansão consumida pelo fogo, como outras centenas em Tambóv e nas províncias vizinhas.

Saíram — a nós não levaram. Fico sozinha com a sogra e minha própria alma. Não ajudarão nem uma, nem outra. A primeira esfriou-se comigo, a segunda (em mim) já começa a ferver.

==========

Com a chaleira vou atrás de água quente na estação. De quinze anos de idade o "ajudante de ordens" de um dos oficiais da requisição. Redondo rosto, olhos azuis e atrevidos, nos brancos, como pêlos de carneiro, caracóis — o quepe posto com desleixo. Uma mistura de cupido e brutamontes.

A patroa (mulher do *oprítchnik* aquele com lingote) — uma pequena (sanguessuga!) judia queimada de sol, que "adora" objetos de ouro e tecidos de seda.

— Isso aí são anéis de platina?

— Não, são de prata.

— Então por que usa?

— Eu gosto.

— E de ouro não tem?

— Tenho sim, mas não gosto de ouro: é tosco, óbvio...

— Ah, o que está dizendo! O ouro é o metal mais nobre. Todas as guerras, Ióssia[23] me disse, são travadas por ouro.

(Eu, em pensamento: "Como todas as revoluções!")

— E permita perguntar, suas coisas de ouro não trouxe? Talvez queira passar algo? Oh, não se preocupe, não direi nada a Ióssia, vai ser um pequeno negócio entre nós, de mulher para mulher! Um pequeno segredo só nosso! (Risinho lascivo). — Podíamos fazer algum tipo de Austausch.[24] (Baixando a voz): — Pois eu tenho lá boas reservas... A Ióssia nem sempre eu o digo!.. Se banha de porco, por exemplo, você quer — arranjamos banha de porco, se farinha branquinha — arranjamos farinha branquinha.

Eu, com timidez:

— Mas não tenho comigo. Só duas cestas vazias para o painço... E dez archins[25] de chita rosa...

Ela, quase insolente:

— E onde é que deixou suas coisas de ouro? Acaso é possível as coisas de ouro deixar, e vir sem nada?

[23] Diminutivo afetuoso do nome habrico Iósef, em russo Ióssif.
[24] *Austausch*, em alemão: intercâmbio.
[25] *Archin*, antiga medida russa equivalente a 0,71 metros.

Eu, com clareza:

— Não só as coisas de ouro, eu deixei — as crianças!

Ela, soltando um riso:

— Ah! ??! ??! Engraçadinha você! E por acaso as crianças são algum tipo de mercadoria? Todos hoje deixam as crianças, dá-se um jeito. Que crianças, quando falta o que comer? (Sentenciosamente): — Para as crianças existem os abrigos. As crianças são propriedade da nossa Comuna socialista.

(Eu, em pensamento: "Como nossos anéis de ouro"...)

==========

Convencida da minha insolvência em ouro, engasgando, ela conta. Antes fora proprietária de uma loja de costura em "Petrogrado".

— Ah, nós tínhamos um apartamentozinho! Um brinco, não um apartamento! Três quartos e cozinha, e ainda uma dispensa da empregada. Eu nunca aceitei a criada dormir na cozinha — não é higiênico, podem cair cabelos na comida. Um dos quartos era de dormir, o outro de jantar, e o terceiro, cor celeste — a sala de recepção. Pois eu tinha fregueses bastante importantes, com meus casaquinhos eu vestia a fina flor de Petrogrado. Oh, nós ganhávamos bem, muito bem, cada domingo recebíamos visitas: e vinho, os melhores produtos, e flores... Ióssia tinha todo um quite de fumar: uma mesinha trabalhada em filigranas, do Cáucaso, com tudo que é tipo de cachimbo, apetrechos, cinzeiros, caixinhas de fósforo... Tivemos a ocasião de comprar do fabricante... E em casa jogava-se cartas, e se apostava, lhe asseguro, não qualquer bagatela.

E tudo isso nós tivemos de deixar: a mobília vendemos, algo sim nós escondemos... Claro, Ióssia tem razão, o povo está cansado de sofrer com os grilhões da burguesia, mesmo assim, com um apartamento desse...

==========

— Mas e você aqui o que faz, quando chove, quando todos os seus estão na requisição? Lê?

— Sim...

— E o que está lendo?

— "O Capital" de Marx, o marido não me dá romances.

==========

Estação de Úsman, província de Tambóv, onde nunca estive antes e não voltarei a estar. Trinta verstas[26] a pé pelo campo segado para trocar a chita (rosa) por grãos.

[26] *Versta*, antiga medida russa equivalente a 1.067 metros.

==========

Os camponeses.

Sessenta isbás — uma clareira: "Não, não temos nada, e vender — não vendemos, trocar — não trocamos. O que tinha — os camaradas tomaram. Deus queira que ao menos restemos com vida".

— Mas não vou levar de graça e não pago com moeda soviética. Tenho fósforos, sabão, chita...

Chita! Palavra mágica! A primeira (a serpente depois!) paixão da antepassada Eva! Olhos inflamados, testas desanuviadas, braços atraídos. Nem sequer as bisavós ficam atrás, respingam bocas desdentadas: "uma chitazinha hã? para o sudário!"

E aqui estou eu, num círculo sufocante: de avós, bisavós, namoradinhas, noivas, moçoilas, netinhas de joelhos em redor da minha cesta — eu remexo. A cesta é pequena — estou toda em evidência.

— E o sabão é perfumado? E simples não tem? E os fósforos, quanto? Essa chita é de boa qualidade? Manka, mas Manka, iria bem numa blusinha! Mas quantos archins você diz? De-e-ez! Não chega a oito!

Apalpam, farejam, esticam, alisam, e fique de olho — ou elas provam com os dentes. Então de repente uma delas irrompe:

— Essa cor! Essa cor! Igualzinha a que Kátia pegou para a saia semana passada. Também uma de Moscou a vendia. É cendal — mas como seda! As mesmas franjinhas e pregas... Mamanka, mamanka, pegamos? Quanto pede, vendedora, pelo archin?

— Por dinheiro eu não vendo.

— Não ve-ende? Como isso que não vende?

— Bem, vocês sabem que o dinheiro não está valendo nada.

— E o que é que nós sabemos? Nossa vida é de ignorância. Também uma de Moscou disse que as coisas vão até que muito bem para vocês.

— Venham — e verão.

(Silêncio. Olhares de soslaio para a chita. Suspiros).

— De que é que precisa?

— Painço, banha.

— Ba-anha? Não, banha não temos. E que banha? Se nós mesmas só comemos tudo a seco.[27] Mas e mel você não quer?

[27] Além do uso como óleo de cozinha, com a banha de porco se produzia uma pasta igual manteiga, para passar no pão (já a manteiga de leite, como a conhecemos, era então artigo de luxo).

(Instantânea visão de mim própria coberta de mel derramado, e por essa visão — quase raiva!)

— Não, quero banha — ou painço.

— E quanto, se painço, pela chita? (A propósito, não é chita em absoluto, mas um raro e puro cendal rosa, que peguei dos cartõezinhos).[28]

Eu, de repente intimidada: ½ *pud* (me recomendaram — três!)

— Me-eio *pud*? E isso lá é preço. Sua chita é de seda por acaso? De bonito só a cor. E, capaz, na primeira lavagem desbota.

— E quanto é que vocês dão?

— Teu produto — teu preço.

— Eu já disse: meio *pud*.

Uma trégua. Cochichos...

Observo a isbá: toda marrom, como de bronze: teto, chão, bancos, panelas e mesas. Nada além do necessário, tudo eterno. Os bancos como que penetram com raízes nas paredes, ou melhor, — como se delas tivessem brotado. E nos rostos o tom é o mesmo: marrom! Tom do âmbar nos pescoços! Dos próprios pescoços! E sobre toda a marronzice — o último azul do último veranico. (Palavra cruel!)

==========

Os cochichos se delongam, paciência fica curta — e arrebenta. Levanto — e, secamente:

— Então, vão pegar ou não vão?

— Olha, se fosse em dinheiro — quem sabe. O que pensa você, que nós temos de sobra?

Junto o que é meu (a cartela de fósforos, três nacos de sabão, dez archins de cetineta), fecho com a vara a cestinha. À porta: "Boa sorte!"

Vinte passos. Pés descalços ao encalço.

— Vendedora, hei vendedora!

Sem me deter:

— Quê?

— Que tal sete libras?

— Não.

[28] Quando fala de cartõezinhos, Tsvetáieva se refere aos cartões de racionamento, que permitiam retirar produtos nos centros de distribuição estatais. Por não ter um emprego regular, não tendo acesso a eles, usou geralmente de cartões que as vizinhas ou amigos emprestavam (cf. seção 4 da Apresentação).

E mais longe, eu de raiva salto à frente cinco isbás — até a sexta.

==========

Acontece de maneira diferente: entendemo-nos bem, tudo está posto, separado — então no último segundo: "Sabe Deus de onde vem e que desgraças traz consigo. E o cabelo tosquiado... Vá embora por bem... De sua chita nós aqui não precisamos"...

Ou acontece ainda assim:

— Para você, viu, moscovita, nossa vida é incompreensível. Pensa que as coisas nos chegam de graça? E esse painço que aí está — caiu do céu? Vem viver na roça, trabalhar nosso trabalho, e vai saber. Vocês, os moscovitas, têm mais sorte, tudo lhes chega das autoridades. Essa chita, olhe lá, se ela também não foi de graça...

...Nos dê a caixinha de fósforos, para termos com que lembrar de você, forasteira.

==========

E eu dou, é claro. Por orgulho, por repulsa, assim como Cristo não manda que dê: assegurando minha ida ao inferno — eu dou!

==========

Pelo grito: "galinha não voa!" estou pronta a estrangular não só as galinhas delas, mas as próprias — todas! — até a décima geração. (Não ouço outra resposta).

==========

A feira. Saias — porquinhos — abóboras — galos. Reconciliadora e encantadora beleza nos rostos das mulheres. Todas de olhos negros, todas com colares.

Compro um jogo com três *babas* de madeira, e agarro-me a certa *baba* viva, negocio com ela uma argola de âmbar escuro, de usar no pescoço, e com ela saio da feira — sem nada do que eu precisava. No caminho me inteiro de que ela "na festa de Kazán[29] passeou com um soldado" — e aí está... De esperanças, é claro. Como toda a Rússia, por certo.

De volta à casa. A patroa indignada pelo âmbar. Solidão. Eu chego em busca de água quente na estação, e as garotas — "A moça pôs âmbar! Que vergonha! Vergonha!"

==========

Lavo o chão da casca-grossa.

— E também enxague as poças! Pendure o chapéu! Mas não assim! Precisa ser tábua por tábua! Vocês em Moscou será que fazem diferente? Eu, sabe como é, não posso lavar o chão, — me dói a lombar! Mas você desde a infância deve estar acostumada!

Calada eu engulo as lágrimas.

[29] Isto é, a festa da Virgem de Kazán, celebrada no dia 8 de julho, em honra do ícone milagrosamente aparecido na cidade de Kazán no século XVI.

==========

À noite puxam de baixo de mim a cadeira, janto os *meus* dois ovos sem pão (no posto de requisição, na província de Tambóv!)

Escrevo à luz da lua (a sombra negra da mão e do lápis). Em volta da lua um círculo enorme. Bufa uma locomotiva. Ramagens. Vento.

==========

Senhores! Meus amigos de Moscou e de todas as partes! Pensam demais nas próprias vidas, não têm tempo para pensar na minha — e valeria a pena.[30]

==========

A sogra: ex-costureira, loquaz fanfarrã casamenteira de Zamoskvoriétchie[31] ("me deixou numa furada o marido: morreu!"). Um grosseirão, comunista com lingote de ouro ao pescoço; a judia-interesseira, ex-proprietária de uma loja de costura; uma quadrilha de ladrões em *tcherkeskas*; os mujiques carrancudos e desconfiados, o pão *alheio* (vender por dinheiro, aqui, não é suficiente até para a consciência comunista!)

Por todos os meios eu sou uma pária: para a casca-grossa — "pobre" (com meias baratas nos pés, sem brilhantes), para o grosseirão — "burguesa", para a sogra — "gente do passado", para os soldados do Exército Vermelho — uma arrogante senhorita[32] de cabelo curto. Mais próximo de mim (a 1.000 verstas de distância!) estão as *babas*, com quem compartilho uma mesma paixão pelo âmbar, pelas saias multicores, — e como de berço uma mesma bondade.

==========

"Senhor! Esfola de morte — quem tem banha e açúcar!" (Provérbio local).

==========

"Não tinha mais tranquila que a nossa cidade!" (Relato de um mujique a caminho de Úsman. — E o mesmo não dirá de toda a Rússia?)

==========

Hoje os *oprítchniki* partiram um poste telegráfico para a lenha.

==========

A patroa se inclina atrás de algo. Do seio lhe escapa um punhado de ouro, as moedas com ruído saem rolando pelo cômodo.

---

[30] Uma posterior anotação à margem: "Posso dizer o mesmo — palavra por palavra — *vingt ans apres** em abril de 1938 — em Paris. M. Ts." (Nota da edição russa.) (TSVETÁIEVA, 1994, T. 4, p. 664). *Em francês, "vinte anos depois".

[31] Bairro de comerciantes prósperos em Moscou.

[32] *Bárichnia* (cf. nota 15).

Os presentes, a princípio — abaixam, logo desviam — os olhos.

==========

Desde a manhã — ao assalto. — "Tu, mulher, fica em casa, prepara a *kacha*,[33] que a manteiga eu vou trazer!.." — Como num conto de fadas. — Pelas quatro se reúnem. Nossos Kapláns têm algo como uma sala de jantar. (A patroa: "Para eles é cômodo, para Ióssia e eu é proveitoso". Os "produtos" — vêm de graça, os almoços — são pagos.) Vinho não se vê. Banha, ouro, feltro, feltro, banha, ouro. Chegam cansados: vermelhos, pálidos, suados, zangados. Eu e a patroa num relance corremos pôr a mesa. Sopa com galo, *kacha*, *blinis*,[34] ovos fritos. Comem a princípio calados. Sob a carícia da banha e da manteiga logo as testas desenrugam, os olhos umedecem. Depois da pilhagem — a partilha: de impressões. (A partilha de bens é feita no local.) Comerciantes, popes, *kulaks*[35] da aldeia... Para aquele um tanto de linho... Para este um barril de banha líquida... Para outro mil *tsárskie*... E por vezes — simplesmente só um galo...

Ruzman (pai de família) é cheio de bondade. Encontrando algum fruto proibido (escondido), como um saco de farinha, é o primeiro a se compadecer:

— Ai-ai-ai! E a família é grande! De fato não se pode alimentar os sete filhos, a mulher, a vovó e o vovô somente com ar!

Há nele também um perito: assim, o astuciosamente-ocultado e longamente-defendido provoca sua admiração.

— Que espertinho esse Mikichkin, que espertinho! Poderia gerenciar a liquidação dos bancos! E onde, vocês acham, ele terá embalsamado seus *nikoláievski*?

Aos poucos (oito dias!) eu adentro, me habituo, compartilho já (liricamente!) seus triunfos e desgraças, a patroa, preocupada com a longa ausência do marido, — para mim: "Mas será que nosso Ióssia está nos traindo?"

Eu me sinto no meio de um conto de fadas, *mitten drinnen*.[36] O ladrão, a mulher do ladrão — e eu, da mulher do ladrão — a criada. É claro, sempre se pode — puxar o machado... Mais provável é que, com êxito espalhando minhas 18 libras de painço pelos 80

[33] *Kacha*, mingau russo feito de cereais ou farinha.
[34] *Blinis*, tradicionais panquecas da cozinha russa.
[35] *Kulaks*, camponeses ricos das aldeias. Sua riqueza não era nada que se comparasse à dos antigos latifundiários da nobreza. Capazes de empregar mão-de-obra de camponeses mais pobres, os *kulaks* (palavra que em russo significa "punhos") eram vistos pelo governo soviético como bastiões do capitalismo nas aldeias. Os *kulaks* não eram tão numerosos quanto pregava a propaganda, e os que existiam acabaram por ser literalmente "eliminados" nos anos de 1929-31 durante a coletivização forçada do campo.
[36] Em alemão: por dentro.

postos de controle, alegre eu irrompa na minha cozinha da Borissogliébski, [37] e ali mesmo — sem recobrar o fôlego — expire num verso!

==========

Chamam para a requisição. (Assim os duques, nos tempos passados, convidavam para a caça!)

— Deixe seus fósforos!.. (Quantas caixinhas sobraram? Como — deu três de presente? Ah, ah, ah, nada prática você! Venha com a gente, e vai sem fósforos trazer todo um vagão de farinha. Não precisa fazer nada com as mãos — dou minha palavra de honra de comunista: você não moverá nem o menor dos seus dedinhos!

E a patroa, com ciúme (não por mim, é claro, mas pelos imagináveis "produtos").

— Ah, Ióssia, mas como isso é possível! Quem amanhã me lavará a louça quando eu for à feira atrás de fermento?

(O único "produto" que se compra nessa família).

==========

Louças aos montões relavadas e o chão já duas vezes esfregado! O sentimento de estar indiscutivelmente reduzida à condição de escravatura. A imprestável sogra, no tom da patroa, me maltrata. Dos meus traidores Teseus (bela — Naxos!)[38] já pela segunda semana — nem sinal de vida.

Tenho por ora: 18 libras de painço, 10 libras de farinha, 3 libras de banha de porco, uma peça de âmbar e três bonecas para Ália.[39] Ameaçam com os postos de controle.

==========

Explodo de riso e raiva. A noite transcorria como as outras. Entravam, saíam, troçavam, fumavam, planejavam as incursões do dia seguinte, faziam o balanço das atuais. Numa palavra: a paz. E de repente: um estrondo: Deus! Quem começou — não me lembro. Lembro só da minha voz:

— Senhores, se ele não existe — por que o odeiam tanto?

— E quem lhe disse que odiamos ao Senhor Deus?

— Ou o amam além da conta: pois não cansam de falar nele.

— Falamos porque muitos ainda creem nessas tolices.

— Eu a primeira! Tola eu nasci, e serei tola até a morte. (Agora foi a sogra que estourou).

[37] Travessa Borissobliébski n.6, endereço de Marina Tsvetáieva em Moscou.
[38] O mito de Ariadne, a quem Teseu abandonou, partindo secretamente da ilha de Naxos enquanto ela dormia.
[39] Ália, nome carinhoso pelo qual Tsvetáieva chamava sua filha, Ariadna Efron (1912-1975).

Levit, com indulgência:

— A senhora, madame, é um fenômeno completamente compreensível, todas nossas mamachas e nossos papachas acreditam, mas aqui (um espasmo de ombros na minha direção)... a camarada numa idade tão jovem, podendo desfrutar de todos os bens culturais da capital...

A sogra:

— Bem, e daí que é da capital? Vocês acham que em Moscou somos todos ateus ou o quê? Mas nós em Moscou temos só de igrejas quarenta vezes quarenta,[40] e monastérios, e...

Levit:

— São resquícios da ordem burguesa. Com seus sinos fundiremos monumentos.

Eu: — Para Marx.

Olhar penetrante: — Exato.

Eu: — E para o assassinado Urítski.[41] Eu, a propósito, conheci o assassino.

(Um salto, — Eu alongo a pausa).

... Pois claro, — brincávamos juntos nas mesmas areias: Kanneguisser Leonid.

— Parabenizo você, camarada, por essas brincadeiras!

Eu, terminando a história: — Hebreu.

Levit, encolerizando-se: — Bem, isso nada tem a ver com o assunto!

A sogra, sem entender: — Quem os judengos[42] mataram?

---

[40] Segundo o dito popular, Moscou tinha "quarenta vezes quarenta" igrejas. A expressão (*sórok sorokóv*) serviu posteriormente para designar uma grande quantidade de qualquer coisa.

[41] Moissei Urítski, revolucionário do Partido Bolchevique, chefe da Tcheká de Petrogrado. Tcheká, abreviação de *Tchrezvicháinaia Komíssia* (Comissão Extraordinária), era a polícia política do governo soviético durante o comunismo de guerra. Urítski foi morto num atentado a tiros em 30 de agosto de 1918. O autor do crime, o poeta Leonid Kanneguisser, um cadete militar do Partido Socialista-Revolucionário, admitiu ter agido para se vingar do amigo, o oficial Vladímir Pereltsweig, fuzilado pela Tcheká em 21 de agosto do mesmo ano. Naquele mesmo dia 30 de agosto, entretanto, foram efetuados disparos contra Lênin em Moscou; a autora deste atentado era também uma socialista-revolucionária, Fanni Kaplán. A coordenação destes eventos pareceu evidente. Em resposta a Tcheká declarou o "Terror Vermelho", como se chamou a onda de repressões e execuções perpetradas pela Tcheká nos meses seguintes. Como confessa a seguir, Tsvetáieva conheceu Kanneguisser, porém não na infância, e sim no inverno de 1915-1916, quando esteve de viagem a Petrogrado. Lá, participou de um sarau literário na casa de Akim Kanneguisser, na época um ponto de encontro muito frequentado pelos poetas da cidade. O sarau em questão foi descrito por Tsvetáieva mais tarde em *Uma noite de outro mundo*. Àquela noite ela conheceu Mikhail Kuzmin, encontrou Óssip Mandelstam, que também lá estava, e Serguei Iessiênin; Iessiênin era particularmente próximo de Leonid Kanneguisser, já Tsvetáieva travou amizade com o filho mais velho de Akim, Serguei. Esta passagem de *Passe livre* não consta nos diários de Tsvetáieva de 1918; em vez disso, há somente uma nota de sua surpresa ao receber a notícia: "Leonid K<anneguisser>! Um menino mimado efeminado de 19 anos — um esteta, poeta, puchkiniano, de poses sérias, olhos amendoados <escrito sobre a linha: unhas>. Assim era você em janeiro de 1916 (minha primeira ida a Petersburgo!)". (TSVETÁIEVA, 2001, p. 272)

[42] *Jid*, palavra usada pela sogra para se referir aos judeus nesta conversação, na língua russa tem uma conotação particularmente pejorativa. Já no século XIX ela não circulava em documentos de Estado ou na imprensa oficial, mas na fala coloquial seu uso permaneceu. Depois de 1917 o governo bolchevique promulgou decretos que previam penas duras ao crime de antissemitismo, e porquanto não houvesse uma lei proibindo especificamente o uso da palavra *jid*, evitá-la passou a ser mais que uma questão de decoro. Houve o caso, em 1923, dos poetas Serguei Iessiênin, Piotr Oriéchin, Serguei Klitchkóv e Aleksei Gánin, obrigados a se retratar publicamente, após uma denúncia, que acabou na delegacia, de antissemitismo porque usaram a palavra *jid* numa conversa de bar.

Eu: — Urítski, chefe da Extraordinária de Petersburgo.

A sogra: — Viche. Mas como, ele também era dos judengos?

Eu: — Hebreu. E de boa família.

A sogra: — Bem, quer dizer que brigaram entre si. Aliás, é coisa rara entre os judengos, entre eles, ao contrário, um encobre o outro, o padrinho se queima — o genro assopra, juro por Deus!

Levit, para mim: — Bem, e então, camarada, o que acontece depois?

Eu: — Depois o atentado contra Lênin. Também uma hebreia (dirigindo-me ao patrão, suavemente), de seu mesmo sobrenome: Kaplán.

Levit, adiantando-se à resposta de Kaplán: — E o que você quer demonstrar com isso?

Eu: — Que hebreus, como os russos, tem de todo tipo.

Levit, saltando: — Eu, camarada, não compreendo: ou não estou ouvindo bem, ou sua língua é que está muito comprida. Você se encontra agora num posto de requisição, estação de Úsman, na casa de um membro efetivo do P.C.R., camarada Kaplán.

Eu: — Sob um retrato de Marx...

Levit: — E no entanto você...

Eu: — E no entanto eu. Por que não trocar opiniões?

Alguém dentre os soldados: — E nisso a camarada tem razão. Que liberdade de expressão, se não se atreve a dar por si mesmo um soluço! E afinal a camarada não falou nada demais: só que um judengo empacotou outro judengo, e isso a gente já sabia.

Levit: — Camarada Kuznetsóv, peço a você que retire sua ofensa!

Kuznetsóv: — E que ofensa?

Levit: — Você achou por bem se expressar sobre uma vítima ideológica por — judengo?!

Kuznetsóv: — Mas você, camarada, fique tranquilo, eu mesmo sou membro do Partido Comunista, e se disse judengo — é meu costume dizer assim!

A sogra — para Levit: — Mas você, pombinho, por que se zanga? Pense só — "judengo". Como nós toda Moscou diz judengo, — e de nada adiantam seus decretos de proibição! Por isso é judengo, porque a Cristo crucificou!

— Criss — to — o?!!

Aqui Tsvetáieva corrige a sogra, quando esta pergunta se "ele também era dos *jid*" (referindo-se ao fato de serem judeus o assassino Kanneguisser como o assassinado Urítski), ao que ela responde: "*Evrei*", isto é, hebreu. Para traduzir *jid*, visto que não temos na língua portuguesa uma palavra de calão equivalente, usei a variante, pouco comum e de pronúncia distinta, "judengo", que em si mesma não tem nenhuma acepção pejorativa dicionarizada, mas a intenção é que no contexto cause o estranhamento de um palavrão.

Foi como se estralasse um chicote. Como se estralassem nele um chicote. Como se nele estralassem mil chicotes. De um salto levantou. Do nariz encurvado as narinas dançavam.

— Então são essas suas convicções, madame? Eis por quais produtos percorre a senhora as províncias — Isso também se refere a você, camarada! — Levar propaganda? Armar pogroms? Abalar o poder soviético? Olhe que eu... Olhe que eu num segundo lhe...

— E não me assusta! E eu tenho um filho para quê? Ele mesmo é mais bolchevique do que você nunca será. Veja só — como se exalta! E ainda silva como uma cobra! Cinquenta anos nas costas, — para ver essa desonra...

A patroa: — Madame! Madame! Acalme-se! O camarada Levit estava brincando, o camarada sempre brinca assim! Mas julgue a senhora mesma...

A casamenteira, sem dar atenção: — Não quero julgar, nem quero brincar. Cansei de sua vida nova! Com Nikolacha[43] nós tínhamos pão e *kacha*, [44] e agora por essa mesma *kacha* — Deus que me perdoe! — corremos como cães com a língua de fora 30 verstas pela lama...

Alguém dentre os soldados: — Nikolacha e a *kasha*? Eh tu, mamacha!.. E não é hora da gente ir para casa, rapazes? Amanhã ao raiar do dia partimos para Ipátovka.

==========

Voltam N e o genro. Contentes, trouxeram farinha. E para mim uma porção de meio *pud*. Amanhã nós partimos. Partimos, se conseguirmos subir no trem.

==========

Stenka Rázin.[45] Dois São Jorge.[46] Rosto redondo, brejeiro, sardento: Iessiênin, só que sem a pequenez. Agora mesmo, junto a outros rapagões, voltou da requisição. Vejo-o pela primeira vez.

---

[43] Diminutivo afetuoso de Nikolai, isto é, referindo-se aqui ao último imperador da Rússia, Nicolau II, fuzilado naquele ano de 1918, a 17 de julho.

[44] "Chegaram os bolcheviques — nem cisco de pão ou farinha", — provérbio moscovita de 1918. (Nota de Marina Tsvetáieva).

[45] Líder da grande Rebelião Cossaca de 1670, sublevou cossacos e camponeses contra os nobres e a autoridade do tsar e tomou cidade após cidade ao longo do rio Volga com seu exército, proclamando o fim da servidão e sob o lema da igualdade entre todas as castas. Depois de sua captura e execução pública na Praça Vermelha, Stepan (Stenka, no diminutivo) Rázin entrou para o folclore nacional como herói da rebelião. Naturalmente, voltou a ser lembrado no tempo da Revolução. Os poetas Velímir Khliébnikov, Vassíli Kamienski e Maksimilián Volóchin, entre outros, escreveram versos sobre Rázin; Tsvetáieva inspirou-se nele para o ciclo de poemas homônimo em 1917. É interessante que seu amigo bolchevique tenha tal apelido; no mês seguinte Tsvetáieva escreverá o poema *Tsar e Deus!* (cf. ao final nas referências), o qual datou do primeiro aniversário da Revolução de Outubro, cujo refrão: "Perdoai Stenka Rázin!" encontra eco nas notícias de que o Exército Branco, numa investida do general Mámontov pela frente sul, aproximava-se perigosamente de Moscou; ela imagina então um cenário em que a contra-revolução se saísse vitoriosa e o próprio tsar voltasse dos mortos para julgar o inimigo e, não obstante, suplica: "Perdoai Stenka Rázin!"

[46] Distintivo de honra concedido aos heróis militares do exército russo e consagrado a São Jorge (em russo, Gueorgui), o Vitorioso, santo padroeiro de Moscou e cuja imagem estampa o brasão de armas da cidade.

— Rázin! — Não sou eu quem o diz: o coração é quem repica! (O coração — é todo um sino! Mas aqui não há sineiros!)

Já aviso: *meu* Rázin (das canções) tem cabelo fios de oiro, — um ruivo loiro. (Aliás, que de algumas cabeleiras o loiro é de oiro, e nesse ouro como há louros!)[47] Pugatchióv[48] é negro, Rázin é loiro. E a própria palavra: Stepan! Esteira, sapé e estepe. Acaso um negro Stepan é possível? E: Rá — zin! Raio e zina, e quase ravina, — Rázin![49] Amplidão não tem negrura. A negrura — é mata fechada.

Esta medalha, naturalmente, foi extinta depois da Revolução; portanto o salvamento do estandarte, a que se refere Tsvetáieva mais adiante, que valeu ao soldado a condecoração, terá sido na I Guerra, o estandarte imperial.

[47] Jogo com a palavra *bielokur*, forma breve do adjetivo *bielokúri*, que em russo significa "loiro". *Bielokur* contém o radical *biél*, que significa "branco", isto é, no caso o claro do cabelo. Na observação entre parênteses sobre esta д: белокудр, белые кудри: и буйно и бело. А белокур — что? Белые куры? Какое-то бесхвостое слово!)". Para se resolver o problema da tradução, uma vez que o jogo de palavras em si não é traduzível, tampouco é possível uma tradução literal que não soe *nonsense*, e menos ainda se pode suprimir o parêntese da autora, resta somente o recurso da transcriação poética; foi o que tentei ao criar outro jogo de palavras paralelo. As palavras que encontrei na língua portuguesa que melhor permitem recriar o sistema foram *loiro* e *oiro* (como se no loiro estivesse o claro do oiro pelo mesmo processo de fusão) e *ouro e louro* (identidade de oiro com ouro, e uma dissociação relativa entre loiro e louro; ao mesmo tempo *louro* invoca afinal o caráter impetuoso do personagem: [laureado por] Dois São Jorge. Destaco aqui este trecho, e explanação de um procedimento que, mais ou menos evidente ou "concreto", é recorrente na prosa tsvetaievana, e do qual só a tradução poética é capaz de dar conta. Outros dois casos que destaquei em nota são associações de palavras por assonância.

[48] Iemelián Pugatchióv, outro rebelde cossaco, liderou a guerra camponesa de 1773-1775. Assim como Stenka Rázin, foi cantado pelos poetas, sendo seu lugar consagrado na literatura russa por Aleksandr Púchkin. Púchkin pesquisou sobre Pugatchióv nos arquivos do Estado e em 1833 percorreu as cidades de Kazán e Orenburgo, onde entrevistou testemunhas sobreviventes da rebelião, para redigir sua *História da rebelião de Pugatchióv*. O texto, de caráter historiográfico, forneceu material para a redação, no ano seguinte, de *A filha do capitão*, uma das mais famosas novelas puchkinianas. Sua influência ecoou por todo o século XIX e parte do XX, incluso em diversos poemas, no tempo revolucionário, que recuperavam a imagem do famoso rebelde. Particularmente significativo foi o poema dramático *Pugatchióv*, de Serguei Iessiênin. A propósito observou Omar Lobos, tradutor deste poema de Iessiênin para o espanhol, que o poeta trabalhou nele entre fins de 1920 e junho de 1921, momento em que a Revolta de Tambóv sofria o auge da repressão: "os amigos de Iessiênin creram ver uma alusão a ela nos versos: 'Que a esta lua de noite,/ como uma lâmpada de querosene,/ o faroleiro de Tambóv a acenda', no capítulo de 'Pugatchióv' em que os rebeldes são esmagados", diz Lobos. Comenta ainda que a associação de Pugatchióv com Aleksandr Antónov, líder da Revolta de Tambóv, foi assim aludida pelo jornalista e crítico Gueorgui Ustínov em 1923: "O 'Pugatchióv' de Iessiênin não é o Pugatchióv histórico... e sim o Pugatchióv-Antónov de palavra, Tsvetáieva joga com ainda outras duas: *kúdri*, em russo "cachos", e *kúri*, "galinhas". Ela diz assim (nos colchetes nossa tradução-explicação): "Estúpida supressão da letra *d*: *bielokúdr* [palavra inventada por Tsvetáieva, fundindo-se *biél* e *kúdri*], *biélie kúdri* [claros cachos]: impetuoso e claro [*biélo*]. Mas *bielokúr* [loiro, de claros...] — o que é? *Biélie kúri*? [Claras galinhas?] Palavra de rabo decepado!" No original em russo: "Оговорюсь: *мой* Разин (песенный) белокур, — с рыжевцой белокур. (Кстати, глупое упразднение буквы Тамбóв, o canto de cisne da caótica Rus iessieniniana". (LOBOS, 2020) Isso faz sentido porque Iessiênin era um poeta muito ligado a suas raízes camponesas e seu desgosto pelos rumos da Revolução esteve relacionado ao destino trágico do campesinato nesse processo. Faz sentido também que Tsvetáieva em seus diários de 1918 tenha figurado seu "herói" como Stenka Rázin (a propósito, aproximando-o em aparência a Iessiênin), ao presenciar a situação dos camponeses na província de Tambóv, ao passo que a revolta apenas começava a efervescer. Rázin e Pugatchióv na literatura nunca são personagens históricos enquanto tais, mas sempre encarnações da rebelião, como Tsvetáieva mesma notou, ao comparar os dois Pugatchióv de Púchkin: do Púchkin poeta em *A filha do capitão*, e do Púchkin historiógrafo em *A história da rebelião de Pugatchióv*. Tsvetáieva lembrou-se, em *Púchkin e Pugatchióv* (1937), de como aos sete anos de idade, por meio de Púchkin, sentiu, pela figura de Pugatchióv, "encantamento — pelos seus olhos negros e sua barba negra", ou seria dizer, prefigurada em sua consciência infantil: "a paixão de todo poeta pela rebelião. Pela rebelião personificada em um. Pela rebelião que tem uma cabeça e dois olhos. Pelo um contra todos — e sem todos. Pelo transgressor. Aquele que não sente paixão pelo transgressor — não é poeta. (Que essa paixão pelo transgressor em um regime revolucionário resulte para o poeta numa contra-revolução — é natural, já que os rebeldes se tornaram — o poder)". (TSVETÁIEVA, 1994, T. 5, p.509-510)

[49] Em russo: "Да и слово само: Степан! Сено, солома, степь. Разве черные Степаны бывают? А: Ра — зин! Заря, разлив, — рази, Разин!"

Rázin — ainda imberbe, e já com mil princesas persas![50] E dispara já na minha direção:[51]

— De Moscou, camarada? Como não, como não, Moscou eu conheço! Das sete colinas[52] Moscou avistei! Era ainda pequenino, esses versos aprendi sobre Moscou:

Gloriosa cidade, antiga cidade,
Os confins de seu abraço
Têm aldeias e arrabaldes,
Têm castelos e palácios... [53]

Moscou — é a mãe das cidades. Em Moscou foi que o reinado começou.

Eu: — E em Moscou acabou.

Ele riu, dando por si: — Muito bem observado.

Eh, Moscou, Moscou, Moscou
A cabeça dourada mostrou
Pela úl — ti — ma — vez! [54]

Em Moscou passei a Páscoa. Começou a repicar o Sino de Ivan o Grande[55] — e respondendo — cada um com sua voz — em separado, tudo junto, à frente e atrás, — até que eu mesmo não sabia: se o ferro repicava ou se era eu. Quase me explode a cabeça — por Deus! Disso eu jamais vou esquecer.

---

[50] Antes de declarar a rebelião cossaca, Rázin navegou com seus homens pelo mar Cáspio, realizando uma série de saques na costa da Pérsia e vivendo, essencialmente, de banditismo. A famosa canção popular *Volga, Volga, mãe querida* narra seu retorno à terra russa, a bordo com uma princesa persa a quem, para agradar a seus piratas, Rázin teria lançado nas águas do rio dizendo: "Para que a discórdia/ A livre gente não impeça/ Volga, volga, mãe querida/ Tome a princesinha persa" [Чтобы не было раздора/ Между вольными людьми,/ Волга, Волга, мать родная,/На, красавицу возьми!]

[51] Todo o encontro, a não ser as primeiras palavras, foi a sós. (Nota de Marina Tsvetáieva).

[52] Mais um epíteto lendário de Moscou, a cidade que está assentada sobre "sete colinas". Esta construção da fala popular, como também a das "quarenta vezes quarenta" igrejas moscovitas, tem relação com o mito de Moscou como Terceira Roma (tanto de Jerusalém como de Roma dizia-se estarem fundadas sobre sete colinas), herança ortodoxa de Bizâncio, que alimentou o imaginário sobre a Rússia como um destino espiritual. Tsvetáieva lançou mão desta simbologia, como da atmosfera religiosa de Moscou, com suas igrejas de cúpulas douradas repicando sinos, no ciclo poético *Versos sobre Moscou*, de 1916. Assim ela escreveu num poema dirigido à filha Ariadna, em nossa tradução poética:

[...]	[...]
Jejua, vigia — não penses	Ты постом говей,
Em pintar as sobrancelhas —,	Не сурьми бровей
Às quarenta igrejas tu —	И все сорок — чти́ —
Vezes quarenta — te inclina.	Сороков церквей.
E sai por elas a correr com esta bênção —	Исходи пешком — молодым шажком! —
Para sempre te pertençam	Всё привольное
As sete colinas!	Семихолмие.

(TSVETÁIEVA, 1994, T. 1, p. 268)

[53] Citação aproximada do poema *Moscou*, de Fiódor Glinka (1786-1880).

[54] Baseado no provérbio popular: *mátuchka-Moskvá, zolotáia golová*: "mãezinha-Moscou, de cabeça dourada", referindo-se às cúpulas bulbosas de cor dourada das catedrais moscovitas.

[55] Campanário de Ivan o Grande, a mais alta torre do Krêmlin em Moscou. Aos pés dessa torre jaz *Tsar-Kólokol*, o maior sino já fundido no mundo (em 1737), pesando mais de 200 toneladas, e que nunca tocou em virtude de uma rachadura provocada pelo incêndio que consumiu Moscou naquele mesmo ano. Esse gigantismo é prova da importância que os russos depositavam nesse instrumento, o único permitido, além da voz, na liturgia ortodoxa, e de que cada uma das "quarenta vezes quarenta" igrejas estava bem munida. Da perspectiva de um estrangeiro,

Falamos de não sei que monastérios e igrejas.

— Você, camarada, se ofende quando ralham com os popes, a vida monástica louva. Nada digo contra isso: quem não pode com as gentes — se retire para o bosque. No mundo não vai sua alma salvar, e quarenta vezes quarenta as dos outros vai perder. Mas, francamente, é por isso, você acha, que existem os popes e monges? Para a pança eles existem, isso sim: a vida boa. Como nós, por exemplo, na requisição — por Deus! E o que tem Deus com isso?

— Deus tem nojo de ver essa santidade. Acabaria com seu mundo, se pudesse! Não, você com Deus não me amanse! Deus — é luz: dispensa toda sua treva. Nem por sua causa ele se nubla, nem você por causa dele se clareia. E não é que contra Deus eu me revolto, mas contra seus servos: as mãos infiéis! Quantos de Deus não se afastaram pela obra dessas mãos! E por acaso têm juízo? Olha, meu pai, por exemplo, — ele quando começou a repressão já percebeu: estão lançando a culpa sobre as costas do inocente. O pope, esse rabo de rato, apronta das suas, — e Deus é quem levam à forca. Deus nada tem com o papo do pope. Vocês, vão dizer, é que são os culpados: se ao pope não respeitam, a si mesmo ele não pode respeitar. E que respeito? Esteja certa, senhorita, eu valho mais. Quem é o primeiro ladrão? — É o pope. Comilão? — É o pope. Fanfarrão? — É o pope. Quando então dá de beber — é que você é senhorita, seria indecente explicar...

— Bem, mas e os monges, eremitas?

— Sobre os monges não há que comentar, você mesma já sabe. Têm palavras de jejum, mas com a língua lambem dos lábios pensamentos gordurosos. Quebre dele o craniozinho: não há nada, só presuntos defumados e salgados, raparigas, e licores-frutuosos que vou te contar. E esta é a fé! A vida monástica! Os salvadores de almas!

---

o escritor inglês William John Birkbeck, que presenciou a festa de Páscoa em Moscou na década de 1880, anotou que "o bramido dos sinos sobre nossas cabeças, respondido pelos 1.600 sinos dos campanários iluminados de todas as igrejas de Moscou, canhões trovejando das colinas do Krêmlin sobre o rio, procissões de deslumbrantes vestimentas em ouro e cruzes, ícones e estandartes, saindo entre nuvens de incenso de todas as catedrais do Krêmlin e abrindo caminho devagar através da multidão, tudo se junta para produzir um efeito inesquecível para qualquer que haja presenciado." (BIRKBECK *apud* MCVEY, 2009, p. 36) Usavam-se sinos também para o toque de alarme (*nabát*, como aparece adiante na passagem sobre a cidade submersa); nos momentos de pior crise eles soaram, anunciando incêndios, ataques, incitando rebeliões; mas em tempos de guerra os sinos eram enterrados, para que não caíssem em mãos inimigas e se fundissem em canhões e armamento. Não se pôde evitar esse destino depois de 1917. Certa manhã de 1918, ao entrar na igreja Boris e Gliéb, Tsvetáieva testemunhou o pároco anunciar aos fiéis: "Pois bem, irmãos, se essas terríveis notícias se confirmarem, tão logo eu souber, apenas mandarei que dobrem o sino e corram de casa em casa enviados-mensageiros, que informarão a todos vocês sobre o inaudito crime. Estejam prontos, irmãos! O inimigo vigia, vigiem também! Com o primeiro toque do sino, a qualquer hora do dia ou da noite — todos, todos para a igreja! De pé, irmãos, e peito erguido, para proteger o santuário![...]" (TSVETÁIEVA, 1994, T. 4, p. 495) Não terá sido por acaso, portanto, que durante a Guerra Civil o governo soviético se valeu de uma série de resoluções anti-sinos, para regular o uso da "ferramenta contra-revolucionária"; mas foi principalmente na década de 1930 que se proibiu efetivamente o dobre de sinos nas principais cidades russas. A maioria deles acabou confiscada para a indústria metalúrgica. A ameaça de Levit, na discussão sobre Deus, de fundir monumentos com os sinos das igrejas, reflete uma situação real e que diz muito sobre o valor atribuído por Tsvetáieva a esse símbolo então; por exemplo, mais adiante em *Passe livre*, na história da cidade submersa em prata, ou nos seus *Versos sobre Moscou*, que ecoam nesse diálogo com o soldado-Rázin.

— Mas e na Bíblia, lembra? Por um único justo salvarei Sodoma?[56] Ou não leu?

— Eu mesmo, confesso, não li — eu de menino preferia caçar pombos, aprontar com a molecada. Mas meu pai — ele é um grande eclesiástico. (Animando-se): Abra-lhe essa mesma Bíblia — e dez páginas seguidas de olhos fechados ele dispara...

Mas você, camarada, quero ainda acabar o assunto dos monges. Veja as monjas, por exemplo. Por que é que as monjas todas me devoram com os olhos?

Eu, em pensamento: "Mas, pombinho, como não..."

Ele, inflamando-se:

— Se amarrotam, se contorcem, os olhos uns poços sem fundo. Mas de onde é que saem olhos assim? E depois disso vai virar religiosa? Se o sangue ferve — fique longe do convento, mas se entra para lá — os olhos baixe e tome tento!

Eu, involuntariamente baixando os olhos: "Um Rázin moralizador". (Em voz alta):

— Melhor você me falar de seu pai.

Meu pai! Aí está um grande homem! Desses — que nos livros se escrevem: Marx, por exemplo, e os irmãos Graco. E quem é que já viu eles? Vai saber são estrangeiros eles todos: com nomes que travam a língua, e patronímico não têm. Três mil anos atrás — e depois de sete mares — por terras mais vinte — mais trinta confins — tão longe não é complicado ser grande. Mas quem sabe sejam só invencionices? Esse aí (um movimento para o Marx na parede)... o da juba desgrenhada — existiu realmente?

Eu, sem pestanejar: — Inventaram. Os próprios bolcheviques o inventaram. No regresso de Berlim[57] — sabe? O tiraram do cérebro, vestiram num casaco, a barba — a juba desgrenharam, e por todas as paredes o pregaram.

— Mas você, senhorita, é ousada.

— Como você.

(Ri).

... Mas você não queria contar de seu pai?

— Meu pai. Meu pai foi inspetor distrital da época tsarista (Eu, em pensamento: Como se à época tsarista inspecionasse!)... Um grande homem, repito. Corresse atrás dele com a pena dia e noite e a tudo anotasse. Não palavras ele solta: pedras-pesadas! Tudo: as tábuas da lei, os brasões reais e as estrelas da manhã... Ah é de dar arrepio, por Deus! À noite acende para si o samovar, coloca o óculos de chifre, o livrinho revira — e com as folhas vendavais e tempestades se levantam! (Baixa a voz)... Conhece todos os destinos. E todos os prazos. O que

[56] Cf. Gêneses 18. Deus anuncia a Abraão sua intenção de destruir a cidade pecadora de Sodoma, mas está disposto a poupá-la pelos poucos justos que nela habitarem.

é dado a cada um, e tudo a quem é reservado, de ninguém tem piedade. A derrocada do tsar ele previu. E se bem que o venerasse como a Deus. Agora diz: "Podem me cortar em pedaços, me comer vivo, este poder não fica em pé mais sete anos. Ele — é a serpente, e como a pele da serpente — cairá"... Está escrevendo um livro: "As lágrimas da Rússia". Oito cadernos de papel quadriculado bem miúdo já encheu. Não mostra a ninguém, nem a mim. Só isso é que sei: "As lágrimas". Trabalha cada noite até o canto dos galos.

==========

Dois São Jorge, resgatou o estandarte.

— O que você sentiu, ao resgatar o estandarte?

— Não senti coisa nenhuma. Se tem estandarte, — tem regimento; não tem estandarte, — não tem regimento!

Comprou num leilão uma casa em Klimatchi por 400 rublos. Roubou um banco em Odessa, — "os bolsos cheios de ouro!" Serviu no regimento do Príncipe Herdeiro.

— Ele sai do vagão: bonitinho, magrinho, e com aquela voz queixosa: "E para onde vou poder ir agora?" — "O automóvel nos espera, sua Alteza". Muitos soldados choraram.

==========

Recito para ele meus poemas: 'Ao Tsar na Páscoa', 'Cavalos puro-sangue'[58]...

— E quem foi que escreveu isso? Não alguém da gente simples, hã? Mas que estrondo! Rolando que nem um trovão! — ... Beberagem — estábulos...[59] Que relho deve ter descido nele por estábulos assim! E, penso eu, — não foi por bem que escreveu, né? Mataram pai, mataram mãe, a seus irmãos, suas irmãs também mataram, e então — aí está, anotou! Vida boa não faz escrever desse jeito! Poderia, senhorita, copiar num papel estes versos sobre estábulos para eu guardar?

---

[57] O controverso retorno de Lênin, junto com outros proeminentes ideólogos bolcheviques, do exílio na Suíça para a Rússia, em abril de 1917, a bordo de um trem blindado alemão, no qual cruzaram o território inimigo sob escolta rumo à Petrogrado revolucionária.

[58] Poemas do livro (só publicado postumamente) *Acampamento de cisnes*. "Ao Tsar — na Páscoa" pode ser lido, em nossa tradução, na publicação da revista *Ponto Virgulina* de 16 de maio de 2017 e, com outros traduzidos do mesmo livro, na revista *Cadernos de Literatura Em Tradução*.

[59] *Poila — Stoila*: rimas do poema "Cavalos puro-sangue", mencionado acima. Aqui Tsvetáieva ironiza o fato de que, nos dias da Revolução, as catedrais em Moscou viraram estábulos para cavalos, objetos de profanação ou depredação das mais variadas formas. O poema começa assim, em nossa tradução:

* * *	* * *
Atrelem os cavalos puro-sangue a carroças!	Кровных коней запрягайте в дровни!
Os vinhos dos príncipes sorvam das poças!	Графские вина пейте из луж!
Das baionetas são senhores e das almas!	Единодержцы штыков и душ!
Ora vendam — pelo peso — as capelas,	Распродавайте — на вес — часовни,
Monastérios — sob golpes — de martelos.	Монастыри — с молотка — на слом.
Irrompam a galope nos altares do abadágio!	Рвитесь на лошади в Божий дом!
Embebedam-se em sangrenta beberagem!	Перепивайтесь кровавым пойлом!
De estábulos — a catedrais! De catedrais — a estábulos!	Стойла — в соборы! Соборы — в стойла!
Reduz-se o calendário a uma dúzia dos diabos!*	В чёртову дюжину — календарь!
Por assim dizer "tsar": vamos à tábua! [...]	Нас под рогожу за слово: царь! [...]

(TSVETÁIEVA, 1994, T.1, p. 390)

— Você seria pego.

— Eu?!! — De inspirada a cara fez-se rapineira. — Pego — eu? Está para nascer quem me pegue e me possa prender! E nascer ele ouse! Sim, eu tenho, senhorita, quatro relógios de ouro (Mãos nos bolsos!). Se quiser — pode conferir! E cada um marca uma hora diferente: um de Moscou, outro de Píter,[60] o terceiro — Riazán, e este aqui (com o punho bate sobre o coração) — marca a hora de Rázin!

— Quer que lhe diga uns versos sobre Stenka Rázin? Foi a mesma pessoa que escreveu. Escute:

> *Do crepúsculo dourado o vento arreda,*
> *Já a noite se aproxima — montanha de pedra,*
> *E com sua princesa...*[61]

Recito como alguém que se afoga — ou melhor, como um peixe que em seu próprio mar engasga (um peixe falante... Hum... Aliás, nos contos existem).

Após sogras e casamenteiras, e painços e baldes de lixo, revólveres, Marxes, — esse raio (a voz) de encontro ao azul (de seus olhos). Uma vez que eu recito é para eles, — como fitam esses olhos! Por eles se vai aos azuis — do celeste.

Stenka Rázin!

==========

Stenka Rázin, não sou princesinha persa, em mim esta dupla perfídia não há: nem a Pérsia, nem deixar de te amar. Mas nem russa eu sou, Rázin, pré-russa, pré-tártara sou — a Rus que precede qualquer tempo — a teu encontro! Trigueiro Stepan, me escute, estepe: havia carroças e tendas, havia fogueiras e céus estrelados. Da carroça — você quer? — pelos furos da lona espiar — a maior das estrelas...

Mas:

— Senhorita, mais graúdas, se puder: eu em letra de mão não sei ler.

Infantil alegria de ver como surgem as letras (escrevo, é claro, em letra de forma).

— Dê... ême... Ah esse aqui é o *iát*,[62] — que nem uma igrejinha com a cúpula em cima.

---

* Dúzia do diabo (em português diz-se *dúzia de frade*), isto é, a dúzia de treze dias que deviam se contados para corrigir as datas de acordo com o novo calendário gregoriano, adotado na Rússia em 1918.

[60] Ou seja, Petersburgo, na fala popular.

[61] Os primeiros versos do poema em três partes *Stenka Rázin*, de março de 1917.

[62] A reforma ortográfica russa de 1918 eliminou, entre outras, a letra *iát* (Ѣ), predileta de Marina Tsvetáieva. Ela, talvez por não reconhecer a legitimidade do governo, negou-se terminantemente a suprimir a letra *iat* de sua escrita (e, ademais, da própria assinatura, posto que a grafia original de seu sobrenome é "Цвѣтаева"). Agiu de igual maneira com as datas na transposição dos calendários. No curto período em que trabalhou no escritório da *Narkomnats*, o Comissariado popular para os assuntos das nacionalidades, em fins de 1918, quiseram convencê-la, mas Tsvetáieva anotou: "Preencho o papel cinza burocrático com as pérolas da minha caligrafia e as víboras do meu coração. Só o *iát* s alta à vista, contra-revolucionário, igual uma igrejinha com a sua cúpula: — *Iát*!!!"

— E você é campesino?

— Sub-urbano!

==========

E agora, senhorita, para você, por tudo o que fez, vou contar uma história — sobre uma cidade embaixo d'água.[63] Era ainda pequenino, nem oito anos eu tinha — e meu pai já me contava.

Nalgum lugar da terra russa, é o que dizem, tem um lago, e no fundo do lago — uma cidade embaixo d'água: com igrejas e com torres, — com mercados e celeiros (uma súbita risada). Só a torre de bombeiros — serviria para nada: quem afunda — não queima! Dizem que a cidade afundou por um caso notável. Os tártaros domavam nossa terra, cobravam impostos: ouro puro das cruzes, prata pura dos sinos, sangue honesto e os dotes da carne. E, cidade após cidade, como espiga após espiga, se dobravam — com as chaves tilintando, para os tártaros as davam — os russos. Mas um príncipe houve que não se dobrou: "Não darei meu santuário! — Melhor, me condenem à morte! Não darei o que me é caro! — Braços e pernas me cortem!" Ele escuta: os exércitos vêm vindo, num grande tropel. Chama todos os sineiros da cidade, ordena que toquem com o máximo de força: para a desonra dos tártaros, para a glória de Deus. E como se esforçaram os sineiros! Pena que eu, tão jovem que sou, não estava... Como eles tocavam! Como os sinos repicaram! O ventre da terra — tremeu!

E jorraram dos repiques como rios de pura prata: e tanto mais prata jorrava quanto mais eles tocavam! Mas a terra não bebia, não podia tanta prata receber. E pela cidade — impossível andar, as casinhas com a água pelo teto, só o palácio do príncipe à tona. E em resposta às badaladas — outras tantas badaladas se seguiram: o exército infiel já cercava a cidade, agitando curvos sabres. O príncipe à torre mais alta trepou do palácio — a água batendo no peito — de cabeça descoberta, a prata dos sinos escorrendo dos cabelos. Ele vê: sob os portões a multidão! E esgoela, numa voz assustadora:

— Ei, senhores-sineiros!

Só que aquilo o que gritou ninguém ouviu! Nunca mais a cidade se viu!

Os tártaros romperam os portões — tudo quieto. Só uns poucos remoinhos soluçaram...

E assim foi que, em seu próprio repique, — a cidade foi a pique.

==========

(TSVETÁEIVA, 1994, T. 4, p. 462). Já na imprensa dos emigrados, onde por vários anos a reforma não teve aceitação, Tsvetáieva publicou, sem maiores pressões, seu nome com a igrejinha-*iát*. Mas nas edições posteriores de sua obra, como na que usamos para base destas traduções, o padrão ortográfico foi atualizado.

[63] Trata-se de uma adaptação da história sobre a lendária cidade de Kítej, que teria afundado no lago Svetloiar (na província de Níjni Nóvgorod) durante a conquista mongol (ou *tártara*) sobre os russos no século XIII, e cujos sinos ainda se ouviriam soar de sob as águas.

Stenka Rázin, não sou princesinha persa, mas darei a você uma peça — de prata — uma lembrança: meu anel.

Veja: a águia bicéfala, asas abertas, simplesmente: uma moeda do tsar — de dez copeques — num engaste prateado. Servirá na sua mão? Servirá. Pois eu não tenho mãos de dama. Mas você, Stepan, não sabe das mãos: nem a forma, nem as unhas, tampouco a estirpe. Das mãos você sabe: da palma (o calor) e dos dedos (o agarro). O aperto de mãos saberá entender.

Pegue o anel sem pensar: eram dez — restaram nove! A troco de quê? De nada — nunca — em troca.

Do meu anelar — ao mindinho de Rázin.

Mas a você não darei como dou para os outros, — menino travesso! Dê-me você uma "lembrança da época tsarista". Tendas e fogueiras eu as tenho.

==========

— E tenho ainda comigo um livrinho sobre Moscou, pegue também. Não repare que é fininho — nele estão todos os sinos repicantes moscovitas!

("Moscou", edição da Biblioteca universal. Cronistas, estrangeiros, escritores e poetas sobre Moscou. Livro que dou de presente já pela quarta vez. — Um tesouro!)[64]

==========

— Bem, quando for a Moscou — posso te visitar? Não perguntei nem o seu nome-patronímico.

Eu, em pensamento: "Para quê?!" (Em voz alta): — Me dê o livrinho, eu anoto.[65]

==========

Depois no alpendre o acompanho, — até que os olhos, até que as almas...

==========

Amanhã nós partimos. Partimos, se conseguirmos subir no trem. Ameaçam com os postos de controle. E contudo, Kaplán (por consideração à sogra) promete fazer que viajem conosco os *nossos*.

==========

Visita de N pela manhã (pernoitou no vagão).

— Marina Ivánovna, enrole suas coisas — e vamos! Que foi que você com a sogra aprontaram? Aquele, da *tcherkeska* vermelha, está babando de raiva! Até meia-noite me ocupei dele. Menti que você está com Lênin e com Trótski, que enganou a todo mundo, que foi enviada numa missão secreta, o diabo sabe o que inventei! De outro modo não a teria salvado! É a contra-revolução, ele grita, a judeofobia, não pára de gritar, num mesmo berço se criou que os assassinos de Urítski! Foi a sogra, digo eu, que se criou (à sogra Kolka salvará!).

As duas, as duas, ele grita, — dois frutos de um mesmo balaio! Depois que falei sobre Trótski e Lênin acalmou-se um pouco até. Mas Kaplán para mim avisou — sem qualquer cerimônia:

— "Deem o fora daqui hoje mesmo, os nossos farão que embarquem. Para o dia de amanhã eu não garanto". — E assim estão as coisas!

E fique sabendo, mais essa delícia: pela noite despertei — uma conversa. Aquele diabo — com outro. Os camponeses querem explodir o trem, está havendo uma vigília... Exatamente três aldeias... Olha só em que vespeiro nos metemos, Marina Ivánovna! Caímos na Khitrovka![66] Eu mesmo arranco meus cabelos que deixei você sozinha aqui com eles! E sequer você compreende o que se passa: vão ser todos fuzilados!

Eu: — Enforcados. Inclusive eu escrevi no meu caderno.

Ele: — Não enforcados, mas fuzilados. Pelos mesmos soviéticos. Esperam aqui uma inspeção. Levit denunciou Kaplán, e Kaplán — a Levit. Agora é ver quem dá cabo de quem. E vai ser aquela limpa! Pois aqui é o principal ponto de armazenamento — compreende?

— Nem uma palavra. Mas temos que ir, isso é claro. E o filho da sogra?

— Vai com a gente, — como para se despedir da mãe. Não voltará. Bem, Marina Ivánovna, mãos à obra: juntar as coisas!

... E, pelo amor de Deus, nem mais uma palavra além da conta! Eu e Kolka fizemos a sogra passar por demente. Não vamos pôr tudo a perder à toa!

==========

Eu enrolo minhas coisas. Duas cestas: uma mole, redonda, outra quadrada, maligna, com ângulos de ferro e um feixe pesado por cima. Na primeira — a banha, o painço, as bonecas (já o âmbar eu, do jeito que vesti, não tirei mais), e na quadrada — o meio *pud* de N e minhas 10 libras. Nelas juntas, algo próximo a 2 *pud*. Pegue a peso, — se puder!

A patroa, ao saber que já vou, se apega; eu, de saber que já vou, me descaro.

— Todos somos camarada, camarada, mas a gente cada um tem o seu nome. E você não me dirá como se chama?

— Tsiperovitch, Malvina Ivánovna.

(De toda a trindade se salvou só o Ivan, mas o Iván não trairá!)

— Imagine só, de modo algum não podia esperar. Muito, muito prazer.

— É o sobrenome do meu cônjuge, ele é ator em todos os teatros moscovitas.

---

[64] A edição "Moscou na história e na literatura", organizada por Mikhail Kovalienski em 1916 (e com a qual ela presenteará, novamente, Emeli Mindlin em 1921).

[65] Nunca mais voltei a vê-lo. (Nota de Marina Tsvetáieva).

[66] Khitróvka, bairro barra-pesada de Moscou, cujo nome se tornou sinônimo de enrascada. Precisamente para a praça Khitróvka afluíram, na segunda metade do século XIX, massas de camponeses recém-libertos da servidão, que iam procurar trabalho nas cidades.

— Ah, na ópera também?

— Sim, como não: pois é baixo. O primeiro depois de Chaliápin. (Refletindo):

... Mas também como tenor pode cantar.

— Ah, não me diga! De modo que, se eu e Ióssia vamos a Moscou...

— Ah, por favor, — para todos os teatros! Os bilhetes que quiserem! E canta no Krêmlin também.

— No Krêm...?!

— Sim, sim, em todas as festas do Krêmlin. (Com um ar de "intimidade"): Porque, você sabe, gente é gente em toda parte. A gente quer se distrair depois de um dia de trabalho. Todas essas execuções e fuzilamentos...

Ela: — Ah, mas é claro! De quem é a culpa? A pessoa não é vítima, tem que pensar em si mesma... E me diga, seu marido ganha muito?

Eu: — Em dinheiro — não, em mercadoria — sim. Pois no Krêmlin há depósitos. Na Catedral da Dormição — seda, na do Arcanjo[67] (inspirando-me): peles e brilhantes...

— A-ah! (Subitamente duvidando): — Mas então por que você, camarada, e com uma aparência assim, veio parar numa província tão inculta? E sai, com os próprios pés na lama, por aí a distribuir 10 caixinhas de fósforos?

Eu, disparando no ouvido como um tiro de canhão: — Missão secreta! (Um salto. Engole a seco e, recompondo-se):

— Então quer dizer que, pequena tratante, você afinal tem alguma coisinha, hã? Aquela tal reservazinha, hã?

Eu, com indulgência:

— Venha a Moscou, e cuidaremos do assunto. Impossível aqui, no ponto de requisição, onde todos vivem para os outros...

Ela:

— Oh, tem toda razão! — E arriscando-se: — E você não me deixaria seu endereço de lembrança, hã? Eu e Ióssia iremos sem falta, o quanto antes for possível...

Eu, com um ar protetor:

— Mas só ande depressa, essa mercadoria não está sobrando. Não que eu não tenha um montão, e no entanto...

Ela, afobada:

— E me fará por um precinho especial? Eu, majestosa: — Pelo meu.

(Com as tenazes mãozinhas aperta-me as mãos):

[67] A Catedral do Arcanjo Miguel em Moscou. Como a Catedral da Dormição, situa-se no Krêmlin, na Praça das Catedrais.

— Escreveria para mim seu endereçozinho?

Eu, ditando: — Moscou, largo da Forca, — é a praça onde se executam os tsares — rua Brutus, travessa Trótski.

— Ah, quer dizer que já existe?

Eu: — É nova, acabaram de abrir. (Com um certo acanhamento): Só o prédio que não é lá muito bom: № 13, e o apartamento — imagine — também 13! Alguns inclusive o evitam.

Ela: — Ah, eu e Ióssia estamos acima dos preconceitos. E diga, é longe do centro?

— No próprio Centro: mais três passos — lá está o Soviete.

— Ah, que agradável...

A chegada da sogra põe fim às nossas gentilezas. Último segundo. Despedimo-nos.

— Se Ióssia soubesse! Ele vai ficar surpreso! Ele mesmo acompanharia a senhora. Imagine, conhecermos gente assim!

— Nos veremos, nos veremos.

— E eu mesma, Malvina Ivánovna, com todo prazer a acompanharia até a estação, mas para o jantar esperamos visitas, russos, — é preciso preparar *blinis* para sete pessoas. Ah, você não pode imaginar como estou farta de interesses tão mesquinhos.

Pronuncio palavras de agradecimento, respeitosamente, e aperto-lhe a mão, com um matiz de galanteio.

— Muito bem, e não esqueça, minha humilde residência, como eu mesma e meu marido, — estaremos sempre a seu dispor. Somente lembre de avisar, para esperarmos por vocês na estação.

Ela: — Oh, Ióssia mandará um telegrama de serviço.

==========

A sogra, ao ar livre:

— Marina Ivánovna, o que houve que você e ela assim se engraçaram? Não me diga que passou seu endereço para essa miserável!

— Como não! Praça do Diabo. Travessa dos Cornudos, busque o vento pelos campos! (Rimos)

==========

O caminho.

Rimos, mas não muito. A estação dista três verstas. A cesta quadrada golpeia nas pernas, sinto as mãos quase alcançarem os joelhos. Recuso a ajuda de N, — a pessoa sob os sacos mal se vê! Um camelo, três corcovas.

Vou — rangendo os dentes. Range o cesto igualmente — o da direita: odioso, a cada passo, seu rangido. Pesa cerca de 1 *pud*. Contanto que a alça não desprenda! (Oh, idiotismo: ir

atrás de farinha — com cestos! Farinha que rima somente com: sacos! Eis, nestes cestos, — toda a *intelligentsia* russa!). É preciso pensar em qualquer outra coisa, compreender que tudo isso — é um sonho. E como no sonho é tudo ao contrário, quer dizer que... Sim, mas o sonho tem suas surpresas: pode a alça desprender... junto com ela desprender a mão do braço.[68] Ou: no cesto em vez de farinha se descobrirá... não, pior que areia: as obras completas reunidas de Steklóv! E sequer direito tem de indignar-se: é um sonho. (Não será por isso que me indigno tão pouco com a Revolução?)

— Esperem, escutem! Meu saco rasgou!

Cestos em terra. Acorro ao chamado. E, no meio do caminho, sobre o saco, como sobre um cadáver, a casamenteira. Ergue o vermelho, terrível, como que esfolado rosto.

— Um alfinete, nem que seja pequenino, — você tem? Quantas agulhas já não quebrei, costurando para sua tia!

Pego-o, dou: um graúdo, viril, resistente. O saco escorre, socarrão, mas conseguimos estancar, quanto possível. A sogra suspira:

— E a agulha já estava com o fio, como a tivesse preparado de propósito! Meu coração o pressentia! (Para o saco): — Ah tu, patife, patife infiel! Ia me despedindo da ordinária, peguei sem olhar, distraída. Melhor que àquela ordinária eu tivesse, com essa mesma agulha, — arrancado seus olhos!

— Amanhã, amanhã, mamacha! — apressa Kolka — Agora é preciso pegarmos o trem!

Carregamos, partimos.

==========

...Existe um livro de criança: "No sonho tudo é possível", e também Calderón disse: "A vida é um sonho". E certo inglês encantador, não Beardsley, mas outro do tipo, teria uma máxima assim: "Eu me deito dormir tão somente à espera do sonho". Isso é sobre aqueles sonhos que se quer, aqueles sonhos que se pede para ver. Portanto, sonho, me apareça! Me apareça, sonho, assim: aqueles postes telegráficos são guardas da *okhrana*,[69] — pela estrada nos escoltam. No cesto não tenho farinha, mas ouro (roubei-o *desses*). Levo-o para *aqueles*. Embaixo do ouro, no fundo do cesto, o plano com a posição de todas as tropas vermelhas. Há

[68] Jogo de palavras, já que em russo a palavra usada para designar alça, maçaneta, manivela, entre outros objetos de puxar, é *rútchka*, que ao pé da letra significa "mãozinha".

[69] Palavra russa que significa segurança, guarda, defesa, chamava-se *okhrana*, por abreviação, o *Departamento de segurança* (*Okhránoie otdeliénie*), polícia secreta do regime tsarista. Criada no governo de Alexandre III com a finalidade de proteger a família imperial, a atuação da *okhrana* consistiu principalmente na espionagem e perseguição das organizações revolucionárias capazes de ameaçar a autocracia. A *okhrana* infiltrava nelas seus agentes para as desestabilizar e prender seus integrantes. Aqui o "sonho" de Tsvetáieva traz esse desejo, de ser ela mesma uma infiltrada no terreno inimigo, o qual conheceu tão de perto neste episódio em Tambóv. Na região do Don, ao sul, para onde ela imagina caminhar, está a principal falange do Exército Branco, em que combatia Serguei Efron, seu marido.

dez dias eu caminho, já estou perto do Don. Os postes telegráficos escoltam. Os postes telegráficos me levam para —

— Vamos, Marina Ivánovna, coragem! Falta só mais meia versta!

==========

Mas as mãos, realmente, alcançam os joelhos, a direita sobretudo. O suor jorra, faz as têmporas coçarem. O cabelo dos dois lados ensopado. Não enxugo: a mão, o ferrinho da cesta, contra a perna a pancada intermitente — tudo é uma coisa só. Destrance isso — é o fim. Mas pelo menos, uma vez que a dor não cessa, — outra vez não recomeça do começo.

==========

De um modo ou de outro — a estação.

==========

A estação.

A estação. Cinza e vagalhão. A terra como o céu nos quadros de batalha. Ao ver de longe me apavoro, me agarro ao companheiro pelo braço.

— O que é isso?!

N, com um riso: — É o povo, Marina Ivánovna, esperando pelo embarque.

Chegamos mais perto: colinas e vagas de sacos, nas lacunas há suspiros, xales, costas. Homens quase não se vê: o cotidiano da Revolução, como qualquer, pesa sobre as mulheres: outrora — gavelas, hoje — sacos. (O cotidiano é esse saco: furado. E mesmo assim nós carregamos).

Rotação desconfiada das cabeças para a nossa direção.

— As senhorias!

— Devoraram Moscou, agora vêm devorar a aldeia!

— Olhe, os bens dos camponeses saquearam! Eu — para N: — É melhor nos afastarmos!

Ele diz, com um risinho: — Deixa para lá, Marina Ivánovna, eles que falem! Eu congelo ao perceber: eles estão com a razão, a desrazão é toda minha.

==========

A plataforma está pulsando. Pisar — não há onde. A toda hora vão chegando mais e mais: um como o outro, uma como a outra: não gentes com sacos, — mas sacos nas gentes. (Eu penso, com raiva: aí está ele, o pão!) E como os mujiques distinguem as *babas*? Jaquetões, casacões... Rugas, peles de ovelha... Nem mujiques, nem babas: ursos; nem estes,

nem estas: *isto*.[70]

==========

— Os últimos a chegar, os primeiros a subir.

— As senhorias até mesmo ao paraíso vão primeiro...

— Olhe, vão subir, e nós ficamos para trás...

— Há duas semanas passamos a noite ao relento esperando... U-u-u...

==========

O embarque.

O trem. — Ao mesmo tempo, como da terra brotassem, vêm os doze com fuzis.[71] Os *nossos*! No último segundo eles chegaram a embarcar. O coração desaba: Rázin!

— O que foi, camarada, vá dizer que teve medo? Não é nada! Ao — em — barque!

Desesperançosamente, sequer eu me mexo. Não vagões — vagalhões. Ao encontro destas vagas, de humanos e de cargas, — urrando, gritando, implorando, xingando, — o vagalhão da plataforma.

— Esmagaram uma criança! A cri — ança! A cri...

O vagalhão ora deitado — se levanta. Horizontal pronto virou — impetuosa, enlouquecida vertical. Eles escalam. Ao encontro se arrastam, são jogados e se jogam para dentro.

— Eu — através de toda gente — para Rázin:

— E agora? E agora?

— Vai dar tempo, senhorita! Não se preo — cupe! Vamos dar um jeito neles!

Em resposta o rugir da multidão, um estralo no ar, a pancada nas costas, não sei onde nem o quê, os olhos saltam dos buracos, o impulso...

— E isso o que é, hã? Que chapim será isso? Baio — netas? Os bens dos camponeses saquearam e agora neles vivos vão pisa — ar?

— Para baixo, pessoal, e fim de papo! Vão respirar um ar livre!

Compreendo que embarquei e que o trem está em marcha. (E será todos? Olhar ao redor não se pode.) Pouco a pouco a consciência: eu de pé, e só há uma perna. A outra, "evidentemente", também há, mas onde — não sei. Depois a encontro.

[70] Nesta construção, Tsvetáieva usa do gênero neutro *onó*, que responde ao pronome demonstrativo *eto*, em português, *isto*. Exprime assim a sensação de objetificação, ao ver as pessoas reduzidas a cargas, sacos, etc. Construção semelhante ela usa novamente a seguir, para descrever esta sensação, agora sobre si mesma, como a perda do corpo no trem abarrotado, ao dizer: "Eu sou só isto [*eto*] que se move. O corpo, em paralisia — é *isto* [*onó*]."

[71] Evoca o poema *Os Doze*, de Aleksandr Blok.

Mas a tormenta de vozes aumenta.

— Não tem muito o que pensar. A baioneta os fez subir, e aos mujiques fez baixar! E veja só, se não estão de brincadeira, nós, faz dezessete dias que esperamos essa máquina como ao Reino Celeste... E esses!..

Consola-me só uma coisa: deste bolo se sacar uma pessoa é igual de uma garrafa a uma rolha se sacar sem saca-rolhas: impensável. Para me lançarem fora — algum outro terá de sair. E se alguém mais sair — todo vagão vai pelos ares. A exata sensação do limite de capacidade: mais além — não tem pra onde, e mais alguém é impossível.

Eu de pé, sob o balanço gradual da comprimida, conjunta respiração humana, para lá e para cá, como a vaga. Com o peito, com os lados, com os ombros, joelhos colados, — respiro de acordo. E da total fusão dos corpos — a completa sensação de que meu corpo se perdeu. Eu sou só isto que se move. O corpo, paralisado — é *isto*. E o vagão:[72] paralisia compulsória.

— Senho — o — o — re — e — ess... U — u — u...

Mas... a perna: não a encontrei ainda! Inquietude (exasperada) pela perna, que absorve o pensamento. Uma perna — que havia... Basta apenas que a encontre... E, oh alegria: aparece! Algo dói nalgum lugar. Presto atenção. É ela, ela mesma: caríssima! Longe-longe, num profundo indefinido... A dor espeta, já não posso suportar, concentro um último esforço...

Um urro: — Que é que me estão metendo a bota na fuça?!

E o carvalho se arrancou pelas raízes: junto a mim, como coluna de fumaça (nem a meia, nem sapato não se vê) — a minha indispensável e irreprochável segunda perna.

==========

E — bruscamente a onda quebra na lembrança: algo escuro para o alto! e brilha! Ah, o braço erguido num adeus, com meu anel! Da estação de Úsman, na província de Tambóv, — a última saudação!

Moscou, setembro 1918

[72] Aqui em vez de *vagón* Tsvetáieva emprega a palavra *teplúchka*, que vem de *tiepló*, "quente": chamavam-se assim vagões de carga com aquecimento, adaptados para o transporte de pessoas.

Вольный проезд

Пречистенка, Институт Кавалерственной Дамы Чертóвой, ныне Отдел Изобразительных Искусств.

Клянусь Стиксом, что живи я полтораста лет назад, я непременно была бы Кавалерственной Дамой! (Нахожусь здесь за пропуском в Тамбовскую губ<ернию> “для изучения кустарных вышивок” — за пшеном. Вольный проезд (провоз) в 1 1/2 пуда.)

_____

Дорога на ст<анцию> Усмань, Тамбовской губ<ернии>.

Посадка в Москве. В последнюю минуту — точно ад разверзся: лязг, визг. Я: “Что это?” Мужик, грубо: “Молчите! Молчите! Видно, еще не ездили!” Баба: “Помилуй нас. Господи!” Страх, как перед опричниками, весь вагон — как гроб. И, действительно, минуту спустя нас всех, несмотря на билеты и разрешения, выбрасывают. Оказывается, вагон понадобился красноармейцам.

В последнюю секунду N, его друг, теща и я, благодаря моей командировке, все-таки попадаем обратно.

_____

Трагически начинаю уяснять себе, что едем мы на реквизиционный пункт и… почти что в роли реквизирующих. У тещи сын-красноармеец в реквизиционном отряде. Сулят всякие блага (до свиного сала включительно). Грозят всякими бедами (до смертоубийства включительно). Мужики озлоблены, бывает, что поджигают вагоны. Теща утешает:

— Уж. три раза ездила, — Бог миловал. И белой пуда-ами! А что мужики злобятся — понятное дело… Кто же своему добру враг? Ведь грабят, грабят вчистую! Я и то уж своему Кольке говорю: “Да побойся ты Бога! Ты сам-то, хотя и не из дворянской семьи, а все ж и достаток был, и почтенность. Как же это так — человека по миру пускать? Ну, захватил такую великую власть — ничего не говорю — пользуйся, владей на здоровье! Такая уж твоя звезда счастливая. Потому что, барышня, у каждого своя планида. Ах, Вы и не барышня? Ну, пропало мое дело! Я ведь и сватовством промышляю. Такого бы женишка просватала! А муж-то где? Без вести? И детей двое? Плохо, плохо!

Так я сыну-то: “Бери за полцены, чтоб и тебе не досадно, и ему не обидно. А то что ж это, вроде разбоя на большой дороге. Пра-аво! Оно, барышня, понятно… (что это я все “барышня”, — положение-то ваше хуже вдовьего! Ни мужу не жена, ни другу не княжна!)… оно, барынька, понятно: парень молодой, время малиновое, когда и тешиться, коли не сейчас? Не возьмет он этого в толк, что в лоск обирать — себя разорять! И корову доить — разум надо. Жми да не выжимай. Да-а…

А уж почет-то мне там у него на пункте — ей-Богу, что вдовствующей Императрице какой! Один того несет, другой того гребет. Колька-то мой с начальником отряда хорош, одноклассники, оба из реалки из четвертого классу вышли: Колька — в контору, а тот просто загулял. Товарищи, значит. А вот перемена-то эта сделалась, со дна всплыл, пузырек вверх пошел. И Кольку моего к себе вытребовал. Сахару-то! Сала-то! Яиц! В молоке — только что не купаются! Четвертый раз езжу".

_____

Из вагонных разговоров:

— И будет это так идти, пока не останется: из тысячи — Муж, из тьмы — Жена.

_____

А есть, товарищи, в Москве церковь — "Великаго Совета Ангел".

_____

Ночной спор о Боге. Ненависть солдат к иконам и любовь к Богу, — "Зачем доску целовать? Коли хочешь молиться, молись один!"

Солдат — офицеру (типа бывшего лицеиста, пробор, картавит): "А Вы, товарищ, какой веры придерживаетесь?"

Из темноты — ответ: "Я спирит социалистической партии".

_____

Станция Усмань. 12-й час ночи.

Приезд. Чайная. Ломящиеся столы. Наганы, пулеметные ленты, сплошная кожаная упряжь. Веселы, угощают. Мы, чествуемые, все без сапог, — идя со станции чуть не потонули. Для тещи, впрочем, нашлись хозяйкины полусапожки.

Хозяйки: две ехидных перепуганных старухи. Раболепство и ненависть. Одна из них — мне: "Вы что же — ихняя знакомка будете?" (Подмигивая на тещина сына). Сын: чичиковское лицо, васильковые свиные прорези глаз. Кожу под волосами чувствуешь ярко-розовой. Смесь голландского сыра и ветчины. С матерью нагло-церемонен: "Мамаша"… "Вы" — и: "Ну вас совсем — ко всем!"…

Я, слава Богу, незаметна. Теща, представляя, смутно оговорилась: "с их родными еще в прежние времена знакомство водила"… (Оказывается, она лет пятнадцать назад шила на жену моего дяди. "Собственная мастерская была… Четырех мастериц держала… Все честь честью… Да вот — муж подкузьмил: умер!"). Словом, меня нет, — я: *при*…

Напившись-наевшись, наши два спутника, вместе с другими, уходят спать в вагон. Мы с тещей (тещей она приходится приятелю N, собственно и сбившего меня на эту поездку) — мы с тещей укладываемся на полу: она на хозяйкиных подушках и перинах, я просто.

_____

Просыпаюсь от сильного удара. Голос свахи: “Что такое?” — Второй сапог. — Вскакиваю. Полная тьма. Все усиливающийся топот ног, хохот, ругань. Звонкий голос из темноты: “Не беспокойтесь, мамаша, это реквизиционный отряд с обыском пришел!”

Чирканье спички.

_____

Крики, плач, звон золота, простоволосые старухи, вспоротые перины, штыки… Рыщут всюду.

— Да за иконами-то хорошенько! За святыми-то! Боги золото тоже любят-то!

— Да мы… Да нешто у нас… Сынок! Отец! Отцом будь!

— Молчать, старая стерва!

Пляшет огарок. Огромные — на стене — тени красноармейцев.

_____

(Оказывается, хозяйки чайной давно были на примете. Сын только ждал приезда матери: нечто вроде маневров флота или парада войск в честь Вдовствующей Императрицы.)

_____

Обыск длится до свету: который раз ни просыпаюсь — все то же. Утром, садясь за чай, трезвая мысль: “А могут отравить. Очень просто. Подсыплют чего-нибудь в чай, и дело с концом. Что им терять? “Царские” взяты — все потеряно. А расстреляют — все равно помирать!”

И, окончательно убедившись, пью.

_____

В то же утро съезжаем. Мысль эта пришла не мне одной.

_____

Опричники: еврей со слитком золота на шее, еврей — семьянин (“если есть Бог, он мне не мешает, если нет — тоже не мешает”), “грузин” с Триумфальной площади, в красной черкеске, за гривенник зарежет мать.

_____

Мои два спутника уехали в бывшее имение кн. Вяземского: пруды, сады… (Знаменитая, по зверскости, расправа).

Уехали — не взяли. Остаюсь одна с тещей и с собственной душой. Не помогут ни та, ни другая. Первая уже остывает ко мне, вторая (во мне) уже закипает.

_____

С чайником за кипятком на станцию. Двенадцатилетний, одного из реквизирующих офицеров, “адъютант”. Круглое лицо, голубые дерзкие глаза, на белых, бараном, кудрях — лихо заломленная фуражка. Смесь амура и хама.

Хозяйка (жена того опричника со слитком) — маленькая (мизгирь!) наичернющая евреечка, “обожающая” золотые вещи и шелковые материи.

— Это у вас платиновые кольца?

— Нет, серебряные.

— Так зачем же вы носите?

— Люблю.

— А золотых у вас нет?

— Нет, есть, но я вообще не люблю золота: грубо, явно…

Ах, что вы говорите! Золото, это ведь самый благородный металл. Всякая война, мне Иося говорил, ведется из-за золота.

(Я, мысленно: “Как и всякая революция!”)

— А позвольте узнать, ваши золотые вещи с вами? Может быть, уступите что-нибудь? О, вы не волнуйтесь, я Иосе не передам, это будет маленькое женское дело между нами! Наш маленький секрет! (Блудливо хихикает). — Мы могли бы устроить в некотором роде Austausch [Обмен (нем.).]. (Понижая голос): — Ведь у меня хорошенькие запасы… Я Иосе тоже не всегда говорю!.. Если вам нужно свиное сало, например, — можно свиное сало, если совсем белую муку — можно совсем белую муку.

Я, робко:

— Но у меня ничего с собой нет. Две пустых корзинки для пшена… И десять аршин розового ситцу…

Она, почти дерзко:

— А где же вы свои золотые вещи оставили? Разве можно золотые вещи оставлять, а самой уезжать?..

Я, раздельно:

— Я не только золотые вещи оставила, но… *детей!*

Она, рассмешенная:

— Ах! ??! ??! Какая вы забавная! Да разве дети, это такой товар? Все теперь своих детей оставляют, пристраивают. Какие же дети, когда кушать нечего? (Сентенциозно): — Для детей есть приюты. Дети, это собственность нашей социалистической Коммуны…

(Я, мысленно: “Как и наши золотые кольца”…)

_____

Убедившись в моей золотой несостоятельности, захлебываясь, рассказывает. Раньше — владелица трикотажной мастерской в “Петрограде”.

— Ах, у нас была квартирка! Конфетка, а не квартирка! Три комнаты и кухня, и еще чуланчик для прислуги. Я никогда не позволяла служанке спать в кухне, — это нечистоплотно, могут волосы упасть в кастрюлю. Одна комнатка была спальня, другая столовая, а третья, небесного цвета — приемная. У меня ведь были очень важные заказчицы, я весь лучший Петроград своими жакетками одевала… О, мы очень хорошо зарабатывали, каждое воскресенье принимали гостей: и вино, и лучшие продукты, и цветы… У Иоси был целый

курильный прибор: такой столик филигранной работы, кавказский, со всякими трубками, и штучками, и пепельницами, и спичечницами… По случаю у одного фабриканта купили… И в карты у нас играли, уверяю вас, на совсем не шуточные суммы…

И все это пришлось оставить: обстановку мы распродали, кое-что припрятали… Конечно, Иося прав, народ не может больше томиться в оковах буржуазии, но все-таки, имев такую квартиру…

_____

— Но что же вы здесь делаете, когда дождь, когда все ваши на реквизиции? Читаете?

— Да-а…

— А что вы читаете?

— “Капитал” Маркса, мне муж романов не дает.

_____

С<танция> Усмань Тамбовской губ<ернии>, где я никогда не была и не буду. Тридцать верст пешком по стриженому полю, чтобы выменять ситец (розовый) на крупу.

_____

Крестьяне.

Шестьдесят изб — одна порубка: “Нет, нет, ничего нету, и продавать — не продаем и менять — не меняем. Что было — то товарищи отобрали. Дай Бог самим живу остаться”.

— Да я же не даром беру и не советскими платить буду. У меня спички, мыло, ситец…

Ситец! Магическое слово! Первая (после змея!) страсть праматери Евы! Загорание глаз, прояснение лбов, тяготение рук. Даже прабабки не отстают, брызги беззубых уст: “ситчику бы! на саван!”

И вот я, в удушающем кольце: бабок, прабабок, девок, молодок, подружек, внучек, на коленях перед корзинкой — роюсь. Корзинка крохотная, — я вся налицо.

— А мыло духовитое? А простого не будет? А спички почем? А ситец-то ноский будет? Манька, а Манька, тебе бы на кофту! А сколько аршин говоришь? Де-сять! И восьми-то нету!

Щупанье, нюханье, дерганье, глаженье, того и гляди — на зуб возьмут.

И вдруг, одна прорывается:

— Цвет-то! Цвет-то! Аккурат как Катька на прошлой неделе на юбку брала. Тоже одна из Москвы продавала. Ластик — а как шелк! Таковыми сборочками складными… Маманька, а маманька, взять, что ль? Почем, купчиха, за аршин кладешь?

— Я на деньги не продаю.

— Не продае-ешь? Как ж эт так — не продаешь?

— А так, вы же сами знаете, что деньги ничего не стоют.

— Да рази мы знаем? Наша жизнь темная. Вот тоже одна приезжая рассказывала: будто в Москве-то у вас даже очень хорошо идут.

— Поезжайте — увидите.

(Молчание. Косвенные взгляды на ситец. Вздохи).

— Чего ж тебе надо-то?

— Пшена, сала.

— Са-ала? Нет, сала у нас не будет. Какое у нас сало! Сами все всухомятку жрем. Вот медку не хочешь ли?

(Молниеносное видение себя, залитой протекшим медом, и от этого видения — почти гнев!)

— Нет, я хочу сала — или пшена.

— А почем, коли пшеном, за ситец кладешь-то? (Кстати, вовсе не ситец, а кровный редкостный карточный розовый ластик).

Я, сразу робея: 1/2 пуда (Учили — три!)

— Пол-пу-уда? Такой и цены нет. Что ж ситец-то у тебя шелковый, что ли? Только и красоты, что цвет. Посмотри, как выстирается, весь водой сойдет.

— Сколько же *вы* даете?

— Твой товар — твоя цена.

— Я же сказала: полпуда.

Отлив. Шепота…

Разглядываю избу: все коричневое, точно бронзовое: потолки, полы, лавки, котлы, столы. Ничего лишнего, все вечное. Скамьи точно в стену вросли, вернее — точно из них выросли. А ведь и лица в лад: коричневые! И янтарь нашейный! И сами шеи! И на всей этой коричневизне — последняя синь позднего бабьего лета. (Жестокое слово!)

_____

Шепота затягиваются, терпение натягивается — и лопается. Встаю — и, сухо:

— Что ж, берете или не берете?

— Вот, коли деньгами бы — тогда б еще можно. А то сама посуди, какой наш достаток?

Сгребаю свой (три куска мыла, пачка спичек, десять аршин сатину), затыкаю палочкой корзинку.

В дверях: “Счастливо!”

Двадцать шагов. Босые ноги вдогон.

— Купчиха, а купчиха?

Не останавливаясь:

— Ну?

— Хочешь семь хвунтов?

— Нет.

И дальше, пропустив от ярости пять изб, — в шестую.

_____

Бывает и по-другому: сговорились, отсыпано, выложено и — в последнюю секунду: “А Бог тебя знает, откудова ты. Еще беды с тобой наживешь! И волоса стриженые… Иди себе подобру да поздорову… И ситца твоего не нужно”…

А бывает и так еще:

— Ты, вишь, московка, невнятная тебе наша жизнь. Думаешь, нам все даром дается? Да вот это-то пшано, что оно на нас — дождем с неба падает? Поживи в деревне, поработай нашу работу, тогда узнаешь. Вы, москвичи, счастливее, вам все от начальства идет. Ситец-то, чай, тоже даровой?

…Подари-ка нам коробок спиц, чтобы чем тебя, пришлую, помянуть было.

_____

И даю, конечно. Из высокомерия, из брезгливости, так, как Христос не велел давать: прямой дорогой в ад — даю!

_____

За возглас: “курочки ня нясутся!” готова передушить не только всех их кур, но их самих — всех! — до десятого колена. (Другого ответа не слышу).

_____

Базар. Юбки — поросята — тыквы — петухи. Примиряющая и очаровывающая красота женских лиц. Все черноглазы и все в ожерельях.

Покупаю три деревянных игрушечных бабы, вцепляюсь в какую-то живую бабу, торгую у нее нашейный темный, колесами, янтарь, и ухожу с ней с базару — ни с чем. Дорогой узнаю, что она “на Казанской погуляла с солдатом” — и вот… Ждет, конечно. Как вся Россия, впрочем.

Дома. Возмущение хозяйки янтарем. Мое одиночество. На станцию за кипятком, девки:
— “Барышня янтарь надела! Страм-то! Страм!”

_____

Мытье пола у хамки.

— Еще лужу подотрите! Повесьте шляпку! Да вы не так! По половицам надо! Разве в Москве у вас другая манера? А я, знаете, совсем не могу мыть пола, — знаете: поясница болит! Вы наверное с детства привыкли?

Молча глотаю слезы.

_____

Вечером из-под меня выдергивают стул, ем *свои* два яйца без хлеба (на реквизиционном пункте, в Тамбовской губ<ернии>!)

Пишу при луне (черная тень от карандаша и руки). Вокруг луны *огромный* круг. Пыхтит паровоз. Ветви. Ветер.

_____

Господа! Все мои друзья в Москве и везде! Вы слишком думаете о своей жизни! У вас нет времени подумать о моей, — а стоило бы.

_____

Теща: бывшая портниха, разудалая речистая замоскворецкая сваха (“муж подкузьмил — умер!”). Хам, коммунист с золотым слитком на шее; мещанка-евреечка, бывшая владелица трикотажной мастерской; шайка воров в черкесках; подозрительные угрюмые мужики, *чужой* хлеб (продавать *здесь* на деньги — не хватит и коммунистической совести!)

Всячески пария: для хамки — “бедная” (грошовые чулки, нет бриллиантов), для хама — “буржуйка”, для тещи — “бывшие люди”, для красноармейцев — гордая стриженая барышня. Годнее всех (на 1000 верст отдаления!) бабы, с которыми у меня одинаковое пристрастье к янтарю и пестрым юбкам — и одинаковая доброта: как колыбель.

_____

“Господи! Убить того до смерти — у кого есть сахар и сало!” (Местная поговорка).

_____

“Не было смирнее нашего города!” (Рассказ мужика по дороге в Усмань. — Не о всей ли России?)

_____

Сегодня опричники для топки сломали телеграфный столб.

_____

Хозяйка за чем-то наклоняется. Из-за пазухи выпадает стопка золота, золотые со звоном раскатываются по комнате.

Присутствующие, было — опустив, быстро отводят глаза.

_____

С утра — на разбой. — “Ты, жена, сиди дома, вари кашу, а я к ней маслица привезу!..” — Как в сказке. — Часа в четыре сходятся. У наших Капланов нечто вроде столовой. (Хозяйка: “И им удобно, и нам с Иосей полезно”. “Продукты” — вольные, обеды — платные.) Вина что-то незаметно. Сало, золото, сукно, сукно, сало, золото. Приходят усталые: красные, бледные, потные, злые. Мы с хозяйкой мигом бросаемся накрывать. Суп с петухом, каша, блины, яичница. Едят сначала молча. Под лаской сала и масла лбы разглаживаются, глаза увлажняются. После грабежа — дележ: впечатлениями. (Вещественный дележ производится на месте.) Купцы, попы, деревенские кулаки… У того столько-то холста… У того кадушка топленого… У того царскими тысячу… А иной раз — просто петуха…

Рузман (семьянин) добродушен. Обнаруживая какой-нибудь запретный (запрятанный) плод, вроде куля муки, сам первый сочувствует:

— Ай-ай-ай! И семейство большое! Нельзя же, в самом деле, семь собственных детей, жену, бабушку и дедушку одним чистым воздухом питать!

Есть в нем и ценитель: так, хитро-скрытое и долго-сопротивлявшееся вызывает в нем любование.

— Такой плут этот Микишкин, такой плут! Ему бы только ликвидацией банков заведовать! И куда он это, вы думаете, он свои николаевские забальзамировал?!

Полегонечку (восьмой день!) вхожу, вживаюсь, уже делю (лирически!) триумфы и беды, уже хозяйка, обеспокоенная долгим отсутствием мужа — мне: “Что же это наш Иося нам изменяет?”

Я по самой середине сказки, mitten drinnen [Изнутри (нем.).]. Разбойник, разбойникова жена — и я, разбойниковой жены — служанка. Конечно, может статься — выхвачу топор… А скорей всего, благополучно растряся свои 18 ф<унтов> пшена по 80-ти заградительным отрядам, весело ворвусь в свою борисоглебскую кухню и тут же — без отдыши — выдышусь стихом!

_____

Зовут на реквизицию. (Так герцоги, в былые времена, приглашали на охоту!)

— Бросьте вы свои спички!.. (Сколько у вас осталось коробочек? Как — целых три даром отдали? Ах, ах, ах, какая непрактичная!) Едемте с нами, без спичек целый вагон муки привезете. Вам своими руками ничего делать не придется — даю вам честное слово коммуниста: даже самым маленьким пальчиком не пошевельнете!

И хозяйка, ревниво (не ко мне, конечно, а к мыслимым “продуктам”).

— Ах, Иося, разве это возможно! Кто же мне завтра посуду будет мыть, когда я на базар пойду за дрожжами!

(Единственный, в этой семье, покупной “продукт”).

_____

Сколько перемытой посуды и уже дважды вымытый пол! Чувство, что я определенно обращена в рабство. Негодная теща, в тон хозяйке, третирует. От моих вероломных Тезеев (хорош — Наксос!) вот уже вторая неделя — ни слуху, ни духу.

У меня пока: 18 ф<унтов> пшена, 10 ф<унтов> муки, 3 ф<унта> свиного сала, янтарь и три куклы для Али. Грозят заградительными отрядами.

_____

Разрываюсь от смеха и гнева. Вечер проходил как всегда. Входили, выходили, пошучивали, покуривали, обдумывали завтрашние набеги, подытоживали нынешние. Словом: мир. И вдруг: гром: Бог! Кто начал — не помню. Помню только свой голос:

— Господа, если его нет — за что же вы его так ненавидите?

— А кто вам сказал, что мы Господа Бога ненавидим?

— Или вы его слишком любите: вы неустанно о нем говорите.

— Говорим, потому, что многие в эти пустяки еще верят.

— Я первая! Дурой родилась, дурой помру. (Это теща прорвалась).

Левит, снисходительно:

— Вы, мадам, это вполне объяснимое явление, все наши мамаши и папаши веровали, но вот (пожатие плечей в мою сторону)… что товарищ в таком молодом возрасте и еще имев возможность пользоваться всеми культурными благами столицы…

Теща:

— Ну что ж, что из столицы? Вы думаете, у нас в Москве все нехристи, что ль? Да у нас в Москве церквей одних сорок сороков, да монастырей, да…

Левит:

— Это пережитки буржуазного строя. Ваши колокола мы перельем на памятники. Я: — Марксу.

Острый взгляд: — Вот именно.

Я: — И убиенному Урицкому. Я, кстати, знала его убийцу.

(Подскок, — Выдерживаю паузу).

…Как же, — вместе в песок играли: Каннегиссер Леонид.

— Поздравляю вас, товарищ, с такими играми!

Я, досказывая: — Еврей.

Левит, вскипая: — Ну, это к делу не относится!

Теща, не поняв: — Кого жиды убили?

Я: — Урицкого, начальника петербургской Чрезвычайки.

Теща: — И-ишь. А что, он тоже из жидов был?

Я: — Еврей. Из хорошей семьи.

Теща: — Ну, значит свои повздорили. Впрочем, это между жидами редкость, у них это, наоборот, один другого покрывает, кум обжегся — сват дует, ей-Богу!

Левит, ко мне: — Ну и что же, товарищ, дальше?

Я: — А дальше покушение на Ленина. Тоже еврейка (обращаясь к хозяину, любезно). — Ваша однофамилица: Каплан.

Левит, перехватывая ответ Каплана: — И что же вы этим хотите доказать?

Я: — Что евреи, как русские, разные бывают.

Левит, вскакивая: — Я, товарищ, не понимаю: или я не своими ушами слышу, или ваш язык не то произносит. Вы сейчас находитесь на реквизиционном пункте, станция Усмань, у действительного члена Р. К. П., товарища Каплана.

Я: — Под портретом Маркса…

Левит: — И тем не менее вы…

Я: — И тем не менее я. Отчего же не обменяться мнениями?

Кто-то из солдат: — А это правильно товарищ говорит. Какая ж свобода слова, если ты и икнуть по-своему не смеешь! И ничего товарищ особенного не заявляли: только, что жид жида уложил, это мы и без того знаем.

Левит: — Товарищ Кузнецов, прошу вас взять свое оскорбление обратно!

Кузнецов: — Какое такое оскорбление?

Левит: — Вы изволили выразиться про идейную жертву — жид?!

Кузнецов: — Да вы, товарищ, потише, я сам член К<оммунисти>ческой партии, а что я жид сказал — у меня привычка такая!

Теща — Левиту: — Да что ж это вы, голубчик, всхорохорились? Подумаешь — "жид". Да у нас вся Москва жидом выражается, — и никакие ваши декреты запретные не помогут! Потому и жид, что Христа распял!

— Хрисс — та — а?!!

Как хлыст полоснул. Как хлыстом полоснул. Как хлыстом полоснули. Вскакивает. Ноздри горбатого носа пляшут.

— Так вы вот каких убеждений. Мадам? Так вы вот за какими продуктами по губерниям ездите — Это и к вам, товарищ, относится! — Пропаганду вести? Погромы подстраивать? Советскую власть раскачивать? Да я вас!.. Да я вас в одну сотую долю секунды…

— И не испугалась! А сын-то у меня на что ж? Самый что ни на есть большевик, почище вас будет. Ишь — расходился! Вот только змеем шипеть! Пятьдесят лет живу, — такого страма…

Хозяйка: — Мадам! Мадам! Успокойтесь! Товарищ Левит пошутил, товарищ всегда так шутит! Да вы сами посудите…

Сваха, отмахиваясь: — И судить не хочу, и шутить не хочу. Надоела мне ваша новая жизнь! Был Николаша — были у нас хлеб да каша ["Пришли большевики — Не стало ни хлеба, ни муки", — московская поговорка 18 г. (примеч. М. Цветаевой).], а теперь за кашей за этой — прости Господи! — как пес язык высуня 30 верст по грязи отмахиваем…

Кто-то из солдат: — Николаша да каша? Эх вы, мамаша!.. А не пора ли нам ребята, по домам? Завтра чем свет в Ипатовку надо.

_____

Вернулись N и зять. Привезли муки, веселые. И на мою долю полпуда. Завтра едем. Едем, если сядем.

_____

Стенька Разин. Два Георгия. Лицо круглое, лукавое, веснушчатое: Есенин, но без мелкости. Только что, вместе с другими молодцами, вернулся с реквизиции. Вижу его в первый раз.

— Разин! — Не я сказала: сердце вызвонило! (Сердце! Колокол! Только вот звонарей нет!)

Оговорюсь: *мой* Разин (песенный) белокур, — с рыжевцой белокур. (Кстати, глупое упразднение буквы д: белокудр, белые кудри: и буйно и бело. А белокур — что? Белые куры?

Какое-то бесхвостое слово!) Пугачев черен, Разин бел. Да и слово само: Степан! Сено, солома, степь. Разве черные Степаны бывают? А: Ра — зин! Заря, разлив, — рази, Разин! Где просторно, там не черно. Чернота —гуща.

Разин — *до* бороды, но уже с тысячей персияночек! И сразу рванулся ко мне, взликовал [Вся встреча, кроме первых нескольких слов, наедине (примеч. М. Цветаевой).]:

— Из Москвы, товарищ? Как же, как же, Москву знаю! С самых этих семи холмов Москву озирал! Еще махонький был, стих проМоскву учил:

Город славный, город древний,
Ты вместил в свои концы
И посады, *и* деревни,
И палаты, *и* дворцы…

Москва — всем городам мать. С Москвы все и пошло — царство-то.

Я: — Москвой и кончилось.

Он, сообразив и рассмеявшись: — Это вы верно заметили.

Эх, Москва, Москва, Москва,
Золотая голова,
Запро — па — ща — я!

Пасху аккурат в Москве встречал. Как загудел это Иван-Великий-Колокол — да вответ-то ему — да кажинная на свой голос-то — да врозь, да в лад, да в лоб, да в тыл — уж и незнаю: чугун ли гудит, во мне ли гудет. Как в уме порешился. — ей-Богу! Никогда мне того не забыть.

Говорим что-то о церквах, о монастырях.

— Вы вот, товарищ, обижаетесь, когда на попов ругаются, монашескую жизнь восхваляете. Я против того ничего не говорю: не можешь с людьми — иди в леса. На миру души не спасешь, сорок сороков чужих загубишь. Только, по совести, разве в попы да в монахи затем идут? За брюхом своим идут, за жизнью сладкой. Вроде как мы, к примеру, на реквизицию, — ей-Богу! А Бог-то при чем? Бога-то, на святость ту глядя, с души воротит. Изничтожил бы он свой мир, кабы мог! Нет, ты мне Богом не заслоняйся! Бог — свет: всю твою черноту пропущает. Ни он от тебя черней, ни ты от него не белей. И не против Бога я, товарищ, восстаю, а против слуг его: рук неверных! Сколько через эти руки от него народу отпало! Да разве у всех рассудок есть? Вот, хотя бы отец мой, к примеру, — как началось это гонение, он сразу рассудил: с больной головы да на здоровую валят. Поп, крысий хвост, нашкодил — Бога вешать ведут. Не ответствен Бог за поповский зоб! И сами, говорит, премного виноваты: попа не чтили, вот он и сам себя чтить перестал. А как его чтить-то? Я, барышня, ихнего брата в точности превзошел. Кто первый вор? — Поп. Обжора? — Поп.

Гулена? — Поп. А напьется, — только вот разве — барышни вы, объяснить-то вам неприлично…

— Ну а монахи, отшельники?

— А про монахов и говорить нечего, чай, сами знаете. Слова постные, а языком с губ скоромную мысль облизывают. Раскрои ему черепушку: ничего, окромя копченых там да соленых, да девок, да наливок-вишневок не удостоверишь. Вот и вера вся! Монашеское житие! Души спасение!

— А в Библии, помните? Из-за одного праведника Содом спасу? Или не читали?

— Да сам, признаться, не читал, — все больше я в младости голубей гонял, с ребятами озоровал. А вот отец у меня — великий церковник. (Вдохновляясь): Где эту самую Библию ни открой — так тебе десять страниц подряд слепыми глазами и шпарит…

А я вот еще вам хотел, товарищ, про монахов досказать. Монашки, к примеру. Почему на меня каждая монашка глазами завидует?

Я, мысленно: “Да как же на тебя, голубчик, *не*…”

Он, разгораясь:

— Жмется, мнется, глаза как колодцы. Да куда ж ты меня этими глазами тянешь-то? Да какая ж ты после этого моленная? Кровь озорная — в монастырь не иди, а моленная — глаза вниз держи!

Я, невольно опуская глаза: “Морализирующий Разин”. (Вслух):

— Вы мне лучше про отца расскажите.

— О-тец! Отец у меня — великий человек! Что там — в книжках пишут: Маркс, например, и Гракхи-братья. Кто их видел-то? Небось, все иностранцы: имя — язык занозишь, а отечества нету. Три тыщи лет назад — да за семью за синими морями — тридевять земель пройдешь — в тридесятой, — это не хитро великим быть! А может так, выдумки одни? Этот-то (взмах на стенного Маркса)… гривач косматый — вправду был?

Я, не сморгнув: — Выдумали. Сами большевики и выдумали. По дороге из Берлина — знаете? Вымозговали, пиджак надели, бороду — гриву распушили, по всем заборам расклеили.

— А вы, барышня, смелая будете.

— Как и вы.

(Смеется).

…Но вы мне про отца рассказать хотели?

— Отец. Отец мой — околодочный надзиратель царского времени (Я, мысленно: точно за царским временем надзирает!)… Великий, я вам повторю, человек. Так бы за ним ходил с перышком круглые сутки и все бы записывал. Не слова роняет: камни-тяжеловесы! Все: скрижали, да державы, да денницы… Аж мороз по коже, ей-Богу! Раздует себе ночью самоварчик, оденет очки роговые, книжищу свою разворотит — и ну листами бури-ветры подымать! (Понижая голос) …*Все* судьбы знает. *Все* сроки. Все кому что положено, кому что

заказано, никого не помилует. И царское крушение предсказал. Даром, что царя-то вровень с Богом чтил. И сейчас говорит: “Хоть режьте, хоть живьем ешьте, а не держаться этой власти боле семи годов. Змей — она, змеиной кожей и свалится”… Книгу пишет: “Слезы России”. Восемь тетрадей клеенчатых в мелкую клетку исписал. Никому не показывает, ни мне даже… Только вот знаю: “Слезы”. Каждую ночь до петухов сидит.

_____

Два Георгия, спас знамя.

— Что вы чувствовали, когда спасали знамя?

— А ничего не чувствовал! Есть знамя — есть полк, нет знамени — нет полка!

Купил с аукциона дом в Климачах за 400 руб<лей>. Грабил банк в Одессе, — “полные карманы золота”! Служил в полку Наследника.

— Выходит он из вагона: худенький, хорошенький, и жалобным таким голоском: “А куда мне сейчас можно будет пойти?” — “Вас автомобиль ждет. Ваше высочество”. Многие солдаты плакали.

_____

Говорю ему стихи: “Царю на Пасху”, “Кровных коней”…

— Это какой же человек сочинял? Не из простых, чай? А раскат-то какой! Аккурат как громом перекатило· — …Пойла — стойла… А здорово ж ему бы нагорело за стойла за эти! А я полагаю — не в памяти писано, а? Убили отца, убили мать, убили братьев, убили сестер, — вот он и записа-ал! С хорошей жизни так не запишешь! А нельзя ли было бы, барышня, мне этот стих про стойла на память списать?

— Попадетесь.

— Я?!! — Рожа из вдохновенной делается грабительской. Я — да попасться? Нерожён еще про́пад тот, через который я пропасть должен! Нерожён — непроложен! Да у меня, барышня, золотых часов четверо (Руки по карманам!) Хотите — сверяйтесь! И все по разному времени ходят: одни по московскому, другие по питерскому, третьи по рязанскому, а эти вот (ударяя кулаком в грудь) — по разинскому!

— А сказать вам стих про Стеньку Разина? Тот же человек писал. Слушайте.

Ветры спать ушли с золотой зарей,
Ночь подходит — каменною горой.
И с своей княжною…

Говорю, как утопающий, — нет, как рыба, собственным морем захлебнувшаяся (Говорящая рыба… Гм… Впрочем, в сказках бывает).

После тещ, свах, пшен, помойных ведер, наганов, Марксов — этот луч (голос), ударяющий в эту синь (глаза!). Ибо читаю ему прямо в глаза: как смотрят! В васильковую синь: сгинь.

Стенька Разин!

_____

Стенька Разин, я не персияночка, во мне нет двуострого коварства: Персии и нелюбящей. Но я и не русская, Разин, я *до*-русская, *до*-татарская, — довременная Русь я — тебе навстречу! Соломенный Степан, слушай меня, степь: были кибитки и были кочевья, были костры и были звезды. Кибиточный шатер — хочешь? где сквозь дыру — самая большая звезда.

Но…

— Только вы уж, барышня, покрупней потрудитесь: я руку-то писаную не больно читаю.

С ребяческой радостью следит за возникновением букв (пишу, конечно, печатными).

— Дэ… мэ… А вот и ять, — аккурат церковка с куполом.

— А вы сам деревенский?

— Сло-бодский!

_____

— А теперь я вам, барышня, за труды за ваши, сказ один расскажу — про город подводный. Я еще махоньким был, годочке по восьмом, — отец сказывал.

Будто есть где-то в нашей русской земле озеро, а на дне озера того — город схоронен: с церквами — с башнями, с базарами — с амбарами (Внезапная усмешка). А каланчи пожарной — не надо: кто затонул — тому не гореть! И затонул будто бы тот град по особому случаю. Нашли на нашу землю татары, стали дань собирать: чиста злата крестами, чиста се́ребра колоколами, честной крови-плоти дарами. Град за градом, что колос за колосом, клонятся: ключми позвякивают, татарам поддакивают. А один, вишь, князь — непоклонлив был: “Не выдам я своей святыни — пусть лучше кровь моя хлынет, не выдам я своей Помоги — отрубите мне руки и ноги! Слышит — уж недалече рать: топота великие. Созывает он всех звонарей городских, велит им изо всей силы-мочи напоследок, в кол’кола взыграть: татарам на омерзение, Господу Богу на прославление. Ну — и постарались тут звонарики! Меня вот только, молодца, не было… Как вдарят! Как грянут! Аж вся грудь земная — дрогом пошла!

И поструились, с того звону, реки чиста-серебра: чем пуще звонари работают, тем круче те реки бегут. А земля того серебра не принимает, не впитывает. Уж по граду ни пройти-ни проехать, одноэтажные домишки с головой под воду ушли, только Князев дворец один держится. А уж тому звону в ответ — другие звоны пошли: рати поганые подступают, кривыми саблями бряцают. Взобрался князь на самую дворцовую вышку — вода по грудь — стоит с непокрытой головой, звон по кудрям серебром текет. Смотрит: под воротами-то тьмы! Да как зыкнет тут не своим голосом:

— Эй вы, звонарики-сударики!

Только чего сказать-то он им хотел — никто не слыхал! И городу того боле — никто не видал!

Ворвались татары в ворота — ровень-гладь. Одни струйки меленькие похлипывают…

Так и затонул тот город в собственном звоне.

_____

Стенька Разин, я не Персияночка, но перстенек на память — серебряный — я Вам подарю.

Глядите: двуглавый орел, вздыбивший крылья, проще: царский гривенник в серебряном ободке. Придется ли по руке? Придется. У меня рука не дамская. Но ты, Стенька, не понимаешь рук: формы, ногтей, "породы". Ты понимаешь ладонь (тепло) и пальцы (хватку). Рукопожатие ты поймешь.

Перстенек бери без думы: было десять — девять осталось! А что в ответ? Никогда ничего в ответ.

С безымянного моего — на мизинный твой.

Но не дам я его тебе, как даю: ты — озорь! Будет с тебя "памяти о царском времени". Шатры и костры — при мне.

_____

— А вот у меня еще с собой книжечка о Москве, возьмите тоже. Вы не смотрите, что маленькая, — в ней весь московский звон!

("Москва", изд<ание> Универсальной библиотеки. Летописцы, чужестранцы, писатели и поэты о Москве. Книжка, которую дарю уже четвертый раз. — Сокровищница!)

_____

— Ну а как в Москве буду — навестить можно? Я даже имени-отечества вашего не спросил.

Я, мысленно: "Зачем?!" (Вслух): — Дайте книжечку, запишу [Больше никогда его не видела (примеч. М. Цветаевой).].

_____

Потом на крыльце провожаю — пока глаз и пока души…

Завтра едем. Едем, если сядем. Грозят заградительными отрядами. Впрочем, Каплан (из уважения к теще) обещает дать знать по путям, что едут свои.

_____

Утреннее посещение N (ночевал в вагоне).

— М<арина> И<вановна>, сматывайтесь — и айда! Что вы здесь с тещей натворили? Этот, в красной черкеске, в бешенстве! Полночи его работал. Наврал, что вы и с Лениным и с Троцким, что вы им всем очки втирали, что вы тайно командированы, черт знает чего наплел! Да иначе не вывез бы! Контрреволюция, орет, юдофобство, в одной люльке с убийцами Урицкого, орет, качалась! Это теща, говорю, качалась (тещу-то Колька вывезет!). Обе, обе,

орет, — одного поля ягодки! Ну потом, когда я и про Троцкого и про Ленина, немножечко осел. А Каплан мне — так уж безо всяких: — “Убирайтесь сегодня же, наши посадят. За завтрашний день не ручаюсь”. — Такие дела!

А еще знаете, другое удовольствие: ночью проснулся — разговор. Черт этот — еще с каким-то. Крестьяне поезд взорвать хотят, слежка идет… Три деревни точно… Ну и гнездо, Марина Ивановна! Да ведь это ж — Хитровка! Я волосы на себе рву, что вас здесь с ними одну оставил! Вы же ничего не понимаете: они все будут расстреляны!

Я: — Повешены. У меня даже в книжке записано.

Он: — И не повешены, а расстреляны. Советскими же. Тут ревизии ждут. Левит на Каплана донес, а на Левита — Каплан донес. И вот, кто кого. Такая пойдет разборка! Ведь здесь главный ссыпной пункт — понимаете?

— Ни звука. Но ехать, определенно, надо. А тещин сын?

— С нами едет, — мать будто проводить. Не вернется. Ну, М<арина> И<вановна>, за дело: вещи складывать!

…И, ради Бога, ни одного слова лишнего! Мы уж с Колькой тещу за сумасшедшую выдали. Задаром пропадем!

_____

Сматываюсь. Две корзинки: одна кроткая, круглая, другая квадратная, злостная, с железными углами и железкой сверху. В первую — сало, пшено, кукол (янтарь, как надела, так не сняла), в квадратную — полпуда N и свои 10 ф<унтов>. В общем, около 2 п<удов>. Беру на вес — вытяну!

Хозяйка, поняв, что уезжаю, льнет; я, поняв, что уезжаю, наглею.

— Все товарищ, товарищ, но есть же у человека все-таки свое собственное имя. Вы, может быть, скажете мне, как вас зовут?

— Циперович, Мальвина Ивановна.

(Из всей троичности уцелел один Иван, но Иван не выдаст!)

— Представьте себе, никак не могла ожидать. Очень, очень приятно.

— Это моего гражданского мужа фамилия, он актер во всех московских театрах.

— Ах, и в опере?

— Да, еще бы: бас. Первый после Шаляпина (Подумав):

…Но он и тенором может.

— Ах, скажите! Так что, если мы с Иосей в Москву приедем…

— Ах, пожалуйста, — во все театры! В неограниченном количестве! Он и в Кремле поет.

— В Крем…?!

— Да, да, на всех кремлевских раутах. (“Интимно”): Потому что, знаете, люди везде люди. Хочется же поразвлечься после трудов. Все эти расправы и расстрелы…

Она: — Ах, разумеется! Кто же обвинит? Человек — не жертва, надо же и для себя… И скажите, много ваш супруг зарабатывает?

Я: — Деньгами — нет, товаром — да. В Кремле ведь склады. В Успенском соборе — шелка, в Архангельском (вдохновляясь): меха и бриллианты…

— А-ах! (Внезапно усумнившись): — Но зачем же вы, товарищ, и в таком виде, в эту некультурную провинцию? И своими ногами 10 коробочек спичек разносите?

Я, пушечным выстрелом в ухо: — Тайная командировка!

(Подскок. Глоток воздуха и, оправившись):

— Так значит вы, маленькая плутовка, так-таки кое-что, а? Маленький запасец, а? Я, снисходительно:

— Приезжайте в Москву, дело сделаем. Нельзя же здесь, на реквизиционном пункте, где все для других живут…

Она:

— О, вы абсолютно правы! — И рискованно. — А ваш адресок вы мне все-таки на память, а? Мы с Иосей непременно, и в возможно скором времени…

Я, покровительственно:

— Только торопитесь, этот товар не залеживается. У меня не то, чтобы груды, а все-таки…

Она, в горячке:

— И по сходной цене уступите?

— Я, царственно: — По своей.

(Крохотными цепкими руками хватая мои руки):

— Вы мне, может быть, запишете свой адресок?

Я, диктуя: — Москва, Лобное место, — это площадь такая, где царей казнят — Брутова улица, переулок Троцкого.

— Ах, уже и такой есть?

Я: — Новый, только что пробит. (Стыдливо): Только дом не очень хорош: № 13, и квартира — представьте — тоже 13! Некоторые даже опасаются.

Она: — Ах, мы с Иосей выше предрассудков. Скажите, и недалеко от центра?

— В самом Центре: три шага — и Совет.

— Ах, как приятно…

Приход тещи кладет конец нашим приятностям.

Последняя секунда. Прощаемся.

— Если б Иося только знал! Он будет в отчаянии! Он бы собственноручно проводил вас. Подумайте, такое знакомство!

— Встретимся, встретимся.

— И я бы сама, Мальвина Ивановна, с таким большим желанием сопровождала вас до станции, но у нас сегодня обедают приезжие, русские, — надо блины готовить на семь персон. Ах, вы не можете себе представить, как я устала от этих низких интересов.

Произношу слова благодарности, почтительно, с оттенком галантности, жму руку.

— Итак, помните, мой скромный дом, как и я сама и муж, — всегда к вашим услугам. Только непременно известите, чтобы на вокзале встретили.

Она: — О, Иося даст служебную телеграмму.

_____

Теща на воле:

— М<арина> И<вановна>, что это вы с ней так слюбились? Неужели ж и адрес дали плюгавке этой?

— Как же! Чертова площадь. Бесов переулок, ищи ветра в поле!

— (Смеемся).

_____

Дорога.

Смеется, да не очень. До станции три версты. Квадратная корзинка колотит по ногам, чувство, что руки — по колено. Помощь N отвергаю, — человека из-за мешков не видно! Тригорбый верблюд.

Иду — скриплю. Скрипит и корзинка — правая: гнусное, на каждом шагу, поскрипывание. Около 1 п<уда>. Как бы ручка не оторвалась! (О, идиотизм: за мукой — с корзинами! Мука, которая рифмует только с одним: мешок! В этих корзинках — вся русская интеллигенция!) Нужно думать о чем-нибудь другом. Нужно понять, что все это — сон. Ведь во сне наоборот, значит… Да, но у сна есть свои сюрпризы: ручка может отвалиться… вместе с рукой. Или: в корзине вместо муки может оказаться… нет, похуже песка: полное собрание сочинений Стеклова! И не вправе негодовать: сон. (Не оттого ли я так мало негодую в Революции?)

— Да подождите же, говорят! Мешок прорвался! Корзины наземь. Бегу на зов. Посреди дороги, над мешком, как над покойником, сваха. Подымает красное, страшное, как освежеванное лицо.

— Ну булавка-то у вас хоть есть — аглицкая? Сколько я, на вашу тетушку шимши, иголок изломала!

Достаю, даю: мужскую, огромную, надежную. Унимаем, как можем, коварно-струящийся мешок. Теща охает:

— И иголка была с ниткой, нарочно приготовила! Чуяло мое сердце! (Мешку): — Ах ты подлец, подлец неверный! А вот прощаться стала с мерзавкой-то вашей, так, значит, замечтавшись, и вынула. Да лучше бы я ей, мерзавке этой, этой самой иголкой — глаза выколола!

— Завтра, завтра, мамаша! — торопит Колька — нынче на поезд надо!

Взвалили, пошли.

_____

…Детская книжка есть: “Во сне все возможно”, и у Кальдерона еще: “Жизнь есть сон”. А у какого-то очаровательного англичанина, не Бердслея, но вроде, такое изречение: “Я ложусь спать исключительно для того, чтобы видеть сны”. Это он о снах на заказ, о тех снах, где подсказываешь. Ну, сон, снись! Снись, сон, так: телеграфные столбы — охрана, они сопутствуют. В корзине не мука, а золото (награбила у этих). Несу его тем. А под золотом, на самом дне, план расположения всех красных войск. Иду десятый день, уж скоро Дон. Телеграфные столбы сопутствуют. Телеграфные столбы ведут меня к —

— Ну, М<арина> И<вановна>, крепитесь! С полверсты осталось!

_____

А руки у меня, действительно, до колен, особенно правая. Пот льется, щекоча виски. Все боковые волосы смочены. Не утираю: рука, железка корзины, повторный удар по ноге — одно. Расплетется — конец. Когда больно — нельзя заново.

_____

Так или иначе — станция.

_____

Станция.

Станция. Серо и волнисто. Земля — как небо на батальных картинах. Издалека пугаюсь, спутника за руку.

— Что?!

N, с усмешкой: — Люди, Марина Ивановна, ждут посадки.

Подходим ближе: мешочные холмы и волны, в промежутках вздохи, платки, спины. Мужчин почти нет: быт Революции, как всякий, ложится на женщину: тогда — снопами, сейчас мешками (Быт, это мешок: дырявый. И все равно несешь).

Недоверчивые обороты голов в нашу сторону.

— Господа!

— Москву объели, деревню объедать пришли!

— Ишь натаскали добра крестьянского!

Я — N: — Отойдем!

Он, смеясь: — Что вы, М<арина> И<вановна>, то ли будет!

Холодею, в сознании: правоты — их и неправоты — своей.

_____

Платформа живая. Ступить — некуда. И все новые подходят: один как другой, одна как другая. Не люди с мешками, — мешки на людях. (Мысленно, с ненавистью: вот он, хлеб!) И

как это еще мужики отличают баб? Зипуны, кожухи… Морщины, овчины… Не мужики и не бабы: медведи: оно.

_____

— Последние пришли, первые сядут.

— Господа и врай первые…

— Погляди, сядут, а мы останемся…

— Вторую неделю под небушком ночуем… У-у-у…

_____

Посадка.

Поезд. — Одновременно, как из-под земли: двенадцать с винтовками. Наши! В последнюю секунду пришли посадить. Сердце падает: Разин!

— Что, товарищ, небось сробели? Ничего! Ся — адем! Безнадежно, я даже не двигаюсь. Не вагоны — завалы. А навстречу завалам вагонным — ревуще, вопиюще, взывающе и глаголюще — завалы платформенные.

— Ребенка задавили! Ре — бенка! Ре —

Лежачая волна — дыбом. Горизонталь — в стремительную и обезумевшую вертикаль. Лезут. Втаскивают. Вваливают. Вваливаются.

Я — через всех — Разину:

— Ну? Ну?

— Ус — пеем, барышня! Не волнуйтесь! Вот мы их сейчас!

— Ребята, осади, стрелять будем!

Ответный рев толпы, щелк в воздух, удар в спину, не знаю где, не знаю что, глаза из ям, взлет…

— А это что ж, а? Это что ж за птицы — за синицы? Штыка — ами? Крестьянского добра награбили да по живому человеку ступа — ать?

— А спусти-ка их, ребята, и дело с концом! Пущай вольным воздухом продышатся!

Поняла, что села и едем. (Все ли? Озирнуться нельзя.) Постепенное осознание: стою, одна нога есть. А другая, “очевидно”, тоже есть, но где — не знаю. Потом найду.

А гроза голосов растет.

— Долго очень думать не приходится. Штык посадил, а мужик высадит! Что ж это, в самом деле, за насмешка, мы этой машины-то, небось, семнадцать ден, как Царства Небесного какого… А эти!..

Утешаюсь только одним: извлечь человека из этой гущи то же самое, что пробку из штофа без штопора: немыслимо. Мне быть выброшенной — другим раздаться. А раздаться — разлететься вагону. Точное ощущение предела вместимости: дальше — некуда, и больше нельзя.

Стою, чуть покачиваемая тесным, совместным человеческим дыханием: взад и вперед, как волна. Грудью, боком, плечом, коленом сращенная, в лад дышу. И от этой предельной телесной сплоченности — полное ощущение потери тела. Я, это то, что движется. Тело, в столбняке — оно. Теплушка: вынужденный столбняк.

— Господа — а — а… О — о — о… У — у — у…

Но… нога: ведь нет же! Беспокойство (раздраженное) о ноге покрывает смысл угроз. Нога — раньше… Вот, когда найду ногу… И, о радость: находится! Что-то — где-то болит. Прислушиваюсь. Она, она, голубушка! Где-то далеко, глубоко… Боль оттачивается, уже непереносима, делаю отчаянное усилие…

Рев: — Это кто ж сапогами в морду лезет?!

Но дуб выкорчеван: рядом со мной, как дымовой столб (ни чулка, ни башмака не видно) — моя насущная праведная вторая нога.

_____

И — внезапный всплеск в памяти: что-то темное ввысь! горит! Ах, рука на прощание, с моим перстнем! Станции Усмань Тамбовской губ<ернии> — последний привет!

Москва, сентябрь, 1918

Referências

AKHMÁTOVA, Anna. **Stikhotvorienia i Poemi**. Moscou: Eksimo, 2006.

CARR, Edward Haliett. **A Revolução Russa de Lênin a Stálin (1917-1929)**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981.

FIGES, Orlando. **Revolución rusa, La. (1891-1924)**: La tragedia de un pueblo. Barcelona: Edhasa. 2010. Disponível em: https://www.academia.edu/40024124/LA_REVOLUCI%C3%93N_RUSA_LA_TRAGEDIA_DE_UN_PUEBLO_1891_1924_Orlando_Figes

KARLINSKY, Simon. **Marina Tsvetaeva. The women, her world, and her poetry.** Cambridge: Cambridge University Press, 1985.

LINHART, Robert. **Lenin os camponeses Taylor**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.

LOBOS, Omar. Caer bajo el alma. El ‘Pugachov’ de Serguéi Esenin. **Eslavia**: Buenos Aires, Argentina, n. 5, 2020. Disponível em: https://eslavia.com.ar/caer-bajo-el-alma-el-pugachov-de-serguei-esenin/

MOLLIE MCVEY, Elizabeth. **Beyond the Walls**: The Easter Processional on the Exterior Frescos of Moldavian Monastery Churches. Brigham Young University, Provo: 2009. Disponível em: https://scholarsarchive.byu.edu/etd/1822/

TRÓTSKI, Leon (Liév). **História da Revolução Russa, A**. Volume I. "A queda do Tsarismo". Brasília: Edições do Senado Federal. Vol. 240-A, 2017. Disponível em: https://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/530450/A_historia_revolucao_russa-v.1.pdf

TSVETÁIEVA, Marina. **Vivendo sob o Fogo**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

_____. **Neizdánoie Zapísnie knijki v dvukh tomakh**. T. 1. (1913-1919). Moscou: Ellis lak, 2001.

_____. **Sobranie Sotchinieni v siemi tomakh**. T.1. Stikhotvoriénia. Moscou: Ellis lak, 1994.

_____. **Sobranie Sotchinieni v siemi tomakh.** T. 4. Vospominánia o sovremiénnikah, dnievníkovaia proza. Moscou: Ellis lak, 1994.

_____. **Sobranie Sotchinieni v siemi tomakh**. T. 5. Avtobiografítcheskaia proza, stati, esse, perevodi. Moscou: Ellis lak, 1994.

- URLs para alguns textos de Tsvetáieva citados neste trabalho:

1. Os originais de *Passe livre:* http://www.tsvetayeva.com/prose/pr_wolnyj_proezd

2. A tradução de *Meu Púchkin*, de Marina Tsvetáieva, por Paula Vaz de Almeida:

ALMEIDA, Paula Costa Vaz de. **Meu Púchkin, de Marina Tsvetáieva**: Tradução e Apresentação. Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas: 2008. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8155/tde-19102009-144635/pt-br.php

3. As traduções de Cecília Rosas sobre a correspondência poética de Marina Tsvetáieva com Boris Pasternak:

MENDES, Cecília Rosas. **O fio longo dos espaços**: a correspondência entre Marina Tsvetáieva e Boris Pasternak (1922-1926). 2018. Tese (Doutorado em Literatura e Cultura Russa): Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. Disponível em: https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8155/tde- 09042019-124337/pt-br.php

4. Nossa tradução dos *Diários do sótão*, de Marina Tsvetáieva, publicados na revista Pontes Outras:

Parte 1. Disponível em: https://pontesoutras.wordpress.com/2019/10/29/diarios-do-sotao-de-marina-tsvetaieva-traduzidos-por-andre-nogueira-parte-1/

Parte 2. Disponível em: https://pontesoutras.wordpress.com/2019/11/05/diarios-do-sotao-de-marina-tsvetaieva-traduzidos-por-andre-nogueira-parte-2/

5. O poema “Ao Tsar — na Páscoa”, referido por Tsvetáieva em Passe livre, na nossa tradução publicada na página *Ponto Virgulina*:
Disponível em: https://traducaoliteraria.wordpress.com/2017/05/26/ao-tsar-a-pascoa-de-marina-tsvetaieva/

6. Nosso artigo na revista *Cadernos de Literatura Em Tradução*, Edição especial “Os russos estão chegando”:

NOGUEIRA, André. Acampamento de Cisnes, de Marina Tsvetáieva. **Cadernos De Literatura Em Tradução**, n. 20, pp.128-170, 2018. Disponível em: http://www.revistas.usp.br/clt/article/view/146794

7. O ciclo poético *Stenka Rázin*, de 1917:
Disponível em: https://www.tsvetayeva.com/cycle_poems/stenka_razin

A constelação literária de Ievguêni Zamiátin: tradução e comentário do ensaio "Tchékhov"

Yevgeny Zamyatin's literary constellation: translation and commentary on the essay "Chekhov"

Gabriela Soares da Silva[1]

Resumo: Este trabalho consiste na tradução e apresentação do ensaio "Tchékhov" (1924) de Ievguêni Zamiátin (1884-1937), texto inédito em português brasileiro. O autor ficou conhecido no Ocidente principalmente pelo romance *Nós* (escrito entre 1920-21, publicado pela primeira vez em 1924). Entretanto, sua obra é mais extensa e ramificada, bem como o seu legado para a literatura russa, pois ele escreveu ensaios críticos, textos memorialísticos e estudos sobre o próprio processo da composição literária, nos quais revela suas concepções e procedimentos artísticos. Dessa maneira, pretende-se aqui mostrar uma nova faceta da obra do autor e adicionar à fortuna crítica de Anton Tchékhov, em português, as impressões desse importante escritor russo-soviético.

Palavras-chave: Ievguêni Zamiátin; Anton Tchékhov; Crítica soviética; Tradução.

Abstract: This paper consists in the translation and commentary of Yevgeny Zamyatin's essay "Chekhov" (1924), unpublished in Brazilian Portuguese until now. In the West, the author is known for his novel *We* (written between 1920-21, and published for the first time in 1924). However, his work is wider and his legacy for Russian literature, more complex. Proof of this can be found in his essays, memorial texts and studies about the process of literary composition itself. Thus, this paper aims to present a new aspect of Zamyatin's work to the Portuguese-speaking readers and researchers.

Keywords: Yevgeny Zamyatin; Anton Chekhov; Soviet Criticism; Translation.

1. Introdução

Apesar da grande difusão do romance *Nós* no Ocidente, tomado como um marco na literatura distópica moderna, pouco se fala sobre o papel de Ievguêni Zamiátin como crítico e teórico da literatura russa e soviética. Ainda que nas últimas décadas tenham surgido traduções e estudos referentes a essa parte de sua obra, não é comum atribuirmos (em terras brasileiras) a devida importância a tais textos. Tampouco se reconhece na sua trajetória de vida, e mesmo em seus escritos, um posicionamento menos unidimensional em relação ao socialismo em seu país e de maneira geral.

[1] Doutora em Literatura e Cultura Russa pela Universidade de São Paulo (USP), pós-doutoranda no Departamento de Letras Orientais da FFLCH-USP. gabriela.soares.her.silva@gmail.com.

Nascido em 1884 na província de Lebedian, às margens do rio Don, Zamiátin abandonou a vida monótona da província para ingressar no Instituto Politécnico de São Petersburgo e estudar engenharia, em 1902. Lá, associou-se aos bolcheviques e posteriormente tomou parte nos eventos da revolução de 1905, o que resultou em sua prisão e consequente exílio na sua província de origem. Pouco tempo depois, ele retornou a São Petersburgo cladestinamente e prosseguiu seus estudos no Instituto Politécnico. O próprio escritor, em sua "Autobiografia", fala sobre a Lebedian daquela época: "[...] eu não podia mais suportar a quietude da província, os sinos das igrejas, os pequenos jardins das casas." (ZAMIÁTIN, 2004, p. 5). E, graças a uma série de erros burocráticos, conseguiu permanecer ilegalmente em São Petersburgo por cinco anos. Porém, tempos depois, o erro foi corrigido e, em 1911, Zamiátin foi exilado novamente.

Durante sua estadia ilegal em São Petersburgo, graduou-se como engenheiro naval (1908) e trabalhou nos anos seguintes na construção de embarcações. Iniciou sua carreira literária timidamente, com a publicação de alguns contos, mas apenas obteve reconhecimento de fato em 1913, com a novela *Uma história da província* (Уездное). Essa narrativa sobre a inércia e o tédio no interior da Rússia atraiu, inclusive, a atenção de Maksim Górki.

Durante a Primeira Guerra Mundial, Zamiátin – já anistiado de seu exílio – foi enviado para a Inglaterra para participar da construção de navios quebra-gelos russos. Em 1917, com a notícia dos acontecimentos recentes, voltou à Rússia para ver a revolução acontecer. Em uma passagem de sua concisa autobiografia, ele relembra: "Quando os jornais noticiaram em grandes manchetes, 'Revolução na Rússia', 'Abdicação do tzar russo', não pude mais suportar permanecer na Inglaterra" (ZAMIÁTIN, 2004, p. 6).

Após o seu retorno, deixou o trabalho como engenheiro e passou a se dedicar ativamente à vida literária soviética. Organizou coletâneas pela Casa das Artes (Дом искусств), foi membro do comitê da editora Literatura Mundial *(*Всемирной литературы), participou da edição da revista *O contemporâneo russo* (Русский современник), foi membro de várias associações literárias, como a Proletkult (Cultura Proletária), da qual viria a discordar veementemente mais tarde. Além disso, foi considerado mentor, juntamente com Viktor Chklóvski, do grupo dos "Irmãos Serapião",[2] formado nos anos iniciais da NEP (НЭП – Nova Política Econômica) em São Petersburgo.

[2] O grupo dos Irmãos Serapião formou-se a partir das palestras ministradas por Chklóvski e Zamiátin na Casa das Artes. Faziam parte do grupo dos Irmãos Serapião os escritores Liev Lunts, Iliá Gruzdev, Nikolai Nikitin, Veniamin Kaverin, Konstantin Fedin, Mikhail Zoschenko, Nikolai Tikhonov, Vsevolod Ivanov. De acordo com seus membros, os Irmãos Serapião não pretendiam ser uma organização literária como as outras da época, pois suas convicções não eram as mesmas, não ditavam regulamentações. Apenas reuniam-se em torno da ideia de que a arte não tem propósito ou ideologia específicos, e enfatizavam o estudo e desenvolvimento do enredo.

Durante o período de guerra civil que se seguiu à Revolução, Zamiátin, ainda um socialista, começava a se desiludir com os caminhos que o governo bolchevique determinava e passou a discordar da política implantada no país, criticando-a abertamente.

Nos anos de 1920-21, escreveu o romance *Nós*. Concluído o manuscrito, enviou-o para uma editora alemã com quem mantinha contato. Essa, por sua vez, mandou o trabalho para os EUA. Enquanto isso, *Nós* era submetido à censura soviética que avaliou o material e considerou-o uma zombaria do sistema nascente e decidiu proibir o romance.

Em 1924, a primeira publicação de *Nós* foi feita em inglês, na cidade de Nova York, e nos anos seguintes a obra foi lançada em outros países europeus. Esses acontecimentos selaram o destino do autor, pois desencadearam a ira das autoridades soviéticas que já haviam decidido não permitir a circulação do livro. Zamiátin foi submetido à "pena" do ostracismo nos anos que se seguiram. Finalmente, por intervenção de Górki, o pedido de Zamiátin para emigrar foi atendido e ele e a esposa deixam a URSS em 1931. O autor viveria em Paris até o ano de sua morte, em 1937.

Zamiátin escreveu várias resenhas e uma série de ensaios críticos e memorialísticos sobre outros escritores e artistas. Em "Memórias sobre Blok", um obituário em forma de reminiscências, relata seus primeiros encontros com o poeta. Também compôs textos sobre o pintor Boris Kustodiev, Fiodor Sologub e Maksim Górki. Sua atenção não se limitava aos autores russos – dedicou sua pena para Anatole France (obituário), O'Henry, H.G. Wells, entre outros. Em meio a todos esses artistas, estava Tchékhov.

A descrença de Zamiátin quanto aos novos rumos da sociedade não se restringia ao campo da política, mas também aos novos ideais artísticos, imposições restritivas e continuidade da censura. Nesse quadro, o ensaio "Tchékhov" é uma tentativa de reabilitar o autor frente à rejeição da nova geração pela literatura precedente. Zamiátin tenta compreender Tchékhov numa perspectiva diferente da de seus contemporâneos, por meio do que chama de "biografia da alma", ressaltando a construção literária, as experiências do autor envolvendo os infortúnios das camadas mais pobres e o consequente desenvolvimento de uma espécie de humanismo tchekhoviano.

Tchékhov

Ievguêni Zamiátin

A revolução é frequentemente comparada a uma nevasca – aquela encanecida e impetuosa força elemental russa. Experimente sair no jardim pela manhã após uma nevasca noturna – você não verá um único caminho ou objeto familiar. Tudo é branco, novo, há montes de neve por toda parte, e você não sabe o que está embaixo deles: talvez um poço, talvez um banco, talvez um arbusto de jasmim. Da mesma maneira, todas as estradas foram cobertas e volumes de neve se acumularam por toda parte nestes últimos dez anos de nevasca russa. E Tchékhov encontra-se embaixo de um desses montes.

Converse sobre Tchékhov com algum dos leitores da última, da nova geração. Na maior parte das vezes, você ouvirá: "Tchékhov? Lamúrias, pessimismo, homens supérfluos..."; ou "Tchékhov? Não tem nenhuma relação com a nova literatura, com a revolução, com a sociedade...". Isso quer dizer que não conhecem Tchékhov, deixaram de enxergá-lo, todos os caminhos que conduzem a ele foram cobertos. Isso significa que é hora de pegar uma pá, cavar o monte de neve e trazer Tchékhov à tona, mostrar sua biografia. E não a biografia exterior – ela já foi explorada o suficiente – mas sim a biografia da sua alma, a linha do seu desenvolvimento interior.

"Já que irei jazer sozinho no meu túmulo, então, também passarei a vida como um solitário." Não se sabe ao que se refere essa curta anotação de um dos cadernos de Tchékhov, publicado após a sua morte. Pode-se considerar que ele escrevera aquilo a respeito de si mesmo: e de fato foi assim para ele, viveu a vida inteira sozinho. Teve muitos colegas, mas amigos, para quem pudesse escancarar as portas da sua alma, esses ele não teve. Havia nele um tipo particular de castidade, que o compelia a esconder cuidadosamente tudo o que o perturbava profunda e verdadeiramente. É por isso que no caso de Tchékhov é difícil determinar aquilo que designei como "biografia da alma". E só por meio de "evidências circunstanciais", pela consideração de alguns eventos quase imperceptíveis da sua biografia externa, e ouvindo atentamente o que dizem as personagens de sua obra, que é possível compreender no que consiste a sua fé e suas concepções sociais.

Tchékhov perdeu o Deus da igreja quando ainda era jovem. Isso se deve ao fato de que Anton Pavlovitch (e seus irmãos) foram educados "no temor a Deus." A execução obrigatória dos deveres oracionais gerou um efeito exatamente oposto ao que seus pais pretendiam. Mais tarde, quando já adulto, Tchékhov escreveu sobre isso: "Não tenho religião

nesse momento. Quando eu e meus dois irmãos cantávamos na igreja ‘Seja minha oração como incenso diante de ti’, todos nos olhavam comovidos e invejavam nossos pais; já naquela época nos sentíamos pequenos prisioneiros dos campos de trabalho forçado”.

Ao ter perdido a religião da igreja, Tchékhov demorou para encontrar outra: viveu por muito tempo sem qualquer Deus e qualquer fé. Passou o primeiro período de seu trabalho literário, até meados de 1880, “saltando como um bezerro solto mundo afora, rindo e fazendo os outros rirem”, como escreveu Tchékhov em cartas. E foi apenas na segunda metade da década de 1880 que ele experimentou uma mudança brusca, e só então, pela primeira vez começou a pensar seriamente sobre a vida e o seu sentido, e sobre a morte. Foi a primeira vez que apareceu na sua escrita um teor agudo de amargura, melancolia e insatisfação. Já em “Felicidade” e *A estepe*, o pensamento da morte ocasionalmente encobre a vastidão ensolarada, como a sombra das asas de um passarinho voando, e então “a essência da vida parece desesperada e terrível”. Em “Uma história enfadonha” essa sombra leve e vacilante cresce e se torna uma nuvem negra, irremediável e opressora.

E não foi apenas essa a morte que Tchékhov observou: ele viu um outro tipo de morte, talvez ainda mais lenta e dolorosa. Viu milhares de pessoas enterradas vivas no pântano da trivial e insignificante vida corriqueira. Com a habilidade de um médico experiente, que por um sutil, quase imperceptível sintoma, descobre no paciente uma doença mortal, Tchékhov encontra trivialidade onde, à primeira vista, a vida parece ser tranquila e feliz (“O professor de literatura”, “A cigarra”, *Minha vida*, “Ionytch”, e mais tarde “A noiva”). Em “O monge negro”, ele está firmemente decidido que a morte é melhor do que uma vida ordinária e insignificante.

Se Tchékhov houvesse parado de escrever naqueles anos, estariam com a razão aqueles que ao ouvir o seu nome imediatamente batem nas teclas onde se leem os rótulos de “pessimismo”, “lamentações”, “homens supérfluos”. Entretanto, na década de 1890, vemos uma nova mudança na linha do seu desenvolvimento interior: é exatamente nestes anos que Tchékhov claramente abandona sua precedente indiferença aos problemas sociais. Aquele Tchékhov que escrevera os distintos “Despertador” e “Libélula” sob o pseudônimo “Tchekhonte”, sem refletir, começara a trabalhar no reacionário jornal *Novoie Vremia*.[3] Naquele momento Tchékhov falou sobre os publicistas Burenin e Jitel do *Novoie Vremia*: “Eles simplesmente me enojam, tenho a convicção de que estou a 7.375 verstas[4] de distância de Jitel e quem mais for” e “Depois de ler Jitel, Burenin e o restante dos juízes da humanidade,

[3] Новое Время (Novo tempo), jornal publicado entre os anos de 1868-1917.
[4] Medida russa equivalente a 1,06 quilômetros.

fica em minha boca o gosto de ferrugem, e meu dia é arruinado" (trecho de carta); e mais tarde, por fim, Tchékhov abandonou o trabalho no *Novoie Vremia*.

A jornada para Sakhalina realizada por Tchékhov nos anos 1890-1891, não foi uma viagem em busca de material literário: ela fora inspirada também por questões de natureza social, e seu livro *A ilha de Sakhalina*, escrito após a viagem, trouxe resultados absolutamente concretos – houve uma série de melhorias na vida dos presos da ilha. A mudança de Tchékhov para a aldeia, para Melikhovo, também foi suscitada não só – ou talvez não tanto – por sua enfermidade como por outras razões. "Se sou um médico, então preciso de pacientes e hospitais; se sou um escritor, então preciso viver entre o povo, e não na Malaia Dmitrovka. Preciso de pelo menos um fragmento de vida social e política" – assim ele escreveu para um de seus amigos naquele período. E finalmente, em 1902, após ter sido revogada a escolha de Górki para a Academia Russa de Ciências, Tchékhov, junto com Korolenko,[5] renunciou ao título de acadêmico. Com essa atitude, Tchékhov definitivamente se inscreveu na ala dos "suspeitos", e fica muito evidente com quem ele se alinharia se tivesse vivido até 1905.

Ao mesmo tempo, em suas novelas e contos, Tchékhov passa a tratar cada vez mais de temas de ordem social. Isso teve início com "Uma crise", em que ele levanta a questão da prostituição com uma acuidade e franqueza sem precedentes; em "O assassinato", "Mujiques" e "No fundo do barranco", ele aborda de uma nova maneira a questão do mujique; e, em determinado momento, se entusiasmou pelas ideias de Tolstói (*Minha vida*). Ele passou a refletir de maneira mais abrangente sobre a injustiça da ordem social, em que uns vivem na miséria e na ignorância, enquanto outros vivem na riqueza. "A petulância e a indolência dos fortes, a ignorância e brutalidade dos fracos, por toda parte uma pobreza intolerável, amontoamento, degeneração, embriaguez, hipocrisia, mentiras... Enquanto isso, em todas as casas e ruas reina o silêncio e a tranquilidade; entre os habitantes da cidade não há um que grite em voz alta mostrando sua indignação... Só uma muda estatística protesta: tantas pessoas enlouqueceram; tantos baldes de vodca consumidos; tantas crianças morreram subnutridas... E pelo visto, tal ordem das coisas é necessária; pelo visto, os felizes se sentem bem somente porque os infelizes carregam o seu fardo em silêncio..." (trecho do conto "A groselheira"). O herói de outro conto, "A casa com mezanino", inclusive propõe um caminho para a cura das doenças sociais: "Se todos nós, moradores das cidades e das aldeias, todos sem exceção, concordássemos em dividir entre nós o trabalho despendido pela humanidade para a satisfação de suas necessidades físicas, então cada um de nós, provavelmente, não teria mais

[5] Vladimir Galaktionovitch Korolenko (1853-1921), importante escritor, jornalista e ativista dos direitos humanos. Autor de *O músico cego* e *Em má companhia*.

do que duas ou três horas de trabalho por dia. Imagine que nós todos, ricos e pobres, trabalharíamos apenas três horas por dia e teríamos o tempo restante livre... Juntos entregaríamos esse ócio às ciências e às artes. Assim como às vezes os mujiques se juntam para consertar uma estrada, nós também, em conjunto, buscaríamos a verdade e o sentido da vida. E, tenho certeza disso, a verdade seria revelada muito em breve e o homem se libertaria desse constante, doloroso e opressivo medo da morte, e até mesmo da morte em si".

Assim Tchékhov escreveu em 1895. Como é diferente do desespero de *A estepe*, quando "a essência da vida" lhe parece "desesperada e terrível". Por uma via complexa, olhando profundamente para o poço escuro da alma humana, cheio de sujeira, em algum lugar muito fundo, Tchékhov finalmente encontrou a sua fé. E essa acabou sendo a fé no homem, no poder do progresso humano, e assim o homem se tornou Deus. Ainda que sejam diferentes, assim como foram seus caminhos, Tchékhov e Górki chegaram à mesma fé: "O homem é a verdade. Este é o início e o fim. Tudo no homem, tudo para o homem", escreveu Górki. "Um homem deve sentir-se superior aos leões, aos tigres, às estrelas, superior a tudo o que há na natureza, inclusive ao que é incompreensível e parece miraculoso...", "Nós somos criaturas superiores e se de fato tivéssemos conhecimento de todo o poder do gênio humano, seríamos como deuses!". "Acreditar em Deus não é difícil. Acreditavam nele os inquisidores, Byron e Araktcheiev. Não, creia no homem", escreveu Tchékhov. E quanto mais perto do final de sua vida, mais forte a sua fé no "grandioso e brilhante futuro" do homem, no "reino da verdade eterna" ("O monge negro"). "Oh, se chegasse logo essa vida nova e luminosa, na qual se poderia olhar com franqueza e ousadia nos olhos do próprio destino, e perceber que você está certo, que é feliz e livre", escreveu ele já próximo de sua morte em 1903 (conto "A noiva").

Assim como antes, a suave luz do crepúsculo encobre tudo o que ele escreveu nos últimos anos. Mas esse não é o crepúsculo precedente, não é o crepúsculo vespertino, seguido pela noite; esse é o crepúsculo matutino, e através dele, ao longe, surge uma alvorada ainda mais resplandecente.

Seria um erro grosseiro concluir a partir do que foi dito que Tchékhov foi um escritor tendencioso. Ele estava longe de tendências, da pregação, como qualquer outro escritor russo. "A tendenciosidade tem em seu fundamento a incapacidade das pessoas de estar acima das especificidades." "O artista deve ser apenas uma testemunha imparcial." "Não sou liberal, nem conservador e nem um gradualista. Gostaria de ser um artista livre." É possível encontrar tais ideias em muitas de suas cartas. Na vida, Tchékhov era médico, mas nas suas novelas, contos e peças, não há uma única receita política e com toda razão ele poderia aplicar a si próprio as palavras de Herzen: "Nós não somos médicos, somos a dor".

Tchékhov olhava para a vida sem nenhum filtro – e foi exatamente isso que o ajudou a se tornar um autêntico escritor-*realista*. Ele passou pelo final do século XIX e início do século XX como uma "testemunha imparcial", e tudo o que foi escrito por Tchékhov é um documento para examinar a vida russa daquela época, assim como são as crônicas de Nestor para o estudo do início da *Rus*.[6]

É isso o que se revela quando escavamos o monte de neve que se acumulou sobre Tchékhov nos últimos anos. Revela-se um homem profundamente abalado pelos problemas da sociedade; revela-se um escritor cujos ideais sociais são os mesmos sob os quais vivemos em nossa época; revela-se a filosofia da divindade humana, da fé abrasadora no homem, a mesma fé capaz de mover montanhas. E tudo isso aproxima Tchékhov das tempestades de neve recentes na Rússia, o que faz dele um dos precursores destes anos.

Se examinarmos um pouco mais atentamente Tchékhov como um artista, um mestre, então, sem dúvida, encontraremos uma afinidade próxima da arte literária de nossa época.

Nos contos de Tchékhov tudo é real, tudo tem medida, tudo pode ser visto e tocado, tudo está aqui, na terra. Não há nada de fantástico, de misterioso, do além em nenhum de seus contos. Se aparece um poodle com olhos de fogo, assustador, que lembra o diabo, ocorre, é claro, que ele é simplesmente o cão perdido de um amigo (conto "Medo"); quando o espectro do monge negro é visto, Kovrin, que conversa com ele, sabe o tempo todo que aquilo é apenas uma aparição, uma alucinação, uma doença. Para os movimentos da alma, aparentemente os mais instáveis, os mais imperceptíveis, Tchékhov encontra uma imagem realista, com peso e medida: ouvir o canto de uma bela mulher é "semelhante ao sabor do melão maduro e fresco" ("A vida inteira"); o orgulho ferido de um autor é "uma caixa de louças que é fácil de desembalar, mas impossível de colocar de volta como estava" ("Pessoas difíceis"); a constante zombaria, a ironia com os petersburgueses é "como o escudo de um selvagem" (*A história de um homem desconhecido*); um homem exasperado pelo desprezo está "enferrujado" (idem).

E ainda mais uma coisa é indicada por esses exemplos escolhidos aleatoriamente: as imagens tchekhovianas são singulares e ousadas. "O representante e o escrivão do distrito estavam tão impregnados com mentiras que a própria pele de seus rostos era fraudulenta" ("No fundo do barranco"). "O rosto de Pimfov esmoreceu ainda mais, e mais hora menos hora irá derreter por causa do calor e escorrer sobre o colete" ("O pensador"). Antes de Tchékhov,

[6] Rus (ou Rússia Kievana) refere-se à antiga denominação de um agrupamento de tribos eslavas que compreendia partes do Leste Europeu e Finlândia entre os séculos IX e XIII, sob a Dinastia de Rurik.

ninguém se arriscaria a falar dessa maneira. E aqui Tchékhov assume o papel de inovador: ele foi o primeiro a utilizar o procedimento do *impressionismo*.

Também era nova e incomum a concisão e brevidade de seus contos – característica levada a limites extremos. Ele foi o primeiro a legitimar na literatura russa essa forma literária, que já existia no Ocidente há muito tempo sob a denominação *novela curta*. O grande mestre do conto, Maupassant, sem dúvida influenciou Tchékhov. Não é por acaso o seu grande apreço e admiração pela arte de Maupassant; e não é por acaso que Tchékhov sonhasse em traduzi-lo "como se deve".

De modo determinado e consciente, Tchékhov aspirava criar uma nova forma literária também em suas peças, especialmente nas últimas (*As três irmãs* e *O Jardim das cerejeiras*). Afastou-se intencionalmente das regras dramatúrgicas universalmente aceitas. Após finalizar *A gaivota*, ele escreveu: "Terminei de escrever a peça. Iniciei em *forte* e finalizei em *pianíssimo*, contrariando todas as regras"; "Estou escrevendo uma peça... Engano terrivelmente as convenções do palco... Pouca ação, cinco *puds*[7] de amor", lê-se em outra carta. Em suas peças ele representa o "drama psicológico", em que os efeitos cênicos exteriores normalmente estão ausentes, e todo o conflito ocorre sob a superfície da vida, na alma humana.

Inovador e grande artista, Tchékhov sem dúvida influenciou muitos escritores russos posteriores. Aprenderam com ele Bunin, Chmeliov, Treniov e outros autores da geração mais jovem. Todos eles formam um grupo, uma única constelação de realistas.

Marinheiros determinam o curso pelas constelações; e é por agrupamentos literários de escritores mais ou menos próximos e unidos que é preciso definir o curso nesse largo mar da literatura russa. Mas para encontrar a constelação é necessário, primeiramente, pousar os olhos em alguma estrela particularmente brilhante e grande. Na constelação de escritores-realistas, Tchékhov é o firmamento para os olhos.

E, sem dúvida, a linha que vai de Tchékhov até o nosso novo realismo contemporâneo é reta – a distância mais curta.

1924

[7] Antiga unidade de medida russa equivalente a 16,3 quilos.

Чехов

Евгений Замятин

Революцию часто сравнивают с метелью - с этой седой, буйной русской стихией. Попробуйте наутро после метельной ночи выйти в сад - вы не увидите уж ни одной знакомой тропинки, ни одного знакомого предмета. Все белое, новое, всюду сугробы, и вы не знаете что под сугробом: может быть, колодец, может быть, скамейка, может быть, куст жасмина. Так же замело все дороги, так же насыпало сугробов за эти десять лет русской метели. И под одним из сугробов оказался Чехов.

Поговорите о Чехове с кем-нибудь из читателей нового последнего поколения. Вы чаще всего услышите: “Чехов? Нытье, пессимизм, лишние люди...” – “Чехов? Никакого отношения к новой литературе, к революции, общественности...” Это значит, что Чехова не знают, его перестали видеть, замело к нему все тропинки. И это значит, что пора взять лопату, разрыть сугроб и показать Чехова, показать его биографию. Не внешнюю его биографию - ею занимались довольно, а биографию его духа, линию его внутреннего развития.

“Как я буду лежать в могиле один, так, в сущности, я и живу одиноким”. Это - коротенькая, неизвестно к кому относящаяся заметка из записной книжки Чехова, опубликованной после его смерти. И можно думать, что он написал это о себе: именно с ним было так, всю жизнь он прожил один. Приятелей у него было много, но друзей - таких, которым бы он настежь открыл двери в свою душу - таких друзей у него не было. Было в нем какое-то особое целомудрие, заставлявшее его тщательно прятать все, что глубоко, по-настоящему волновало его. Оттого для Чехова трудно установить то, что я назвал “биографией духа”. И лишь путем “косвенных улик”, учитывая некоторые малозаметные события внешней его биографии, внимательно прислушиваясь к тому, что говорят действующие лица его произведений - можно увидеть, в чем была его вера и каковы были его общественные взгляды.

Бога церковного Чехов потерял еще в юности. Этому очень помогло то, что Антона Павловича (и его братьев) воспитывали “в страхе Божьем”. Обязательное отбывание молитвенных повинностей оказало действие прямо противоположное тому, какого добивались родители. Позже, уже взрослым человеком, Чехов об этом писал так: “Религии теперь у меня нет. Когда, бывало, я и мои два брата среди церкви пели

‘Да исправится’, - на нас все смотрели с умиленьем и завидовали моим родителям, мы же в это время чувствовали себя маленькими каторжниками”.

Потерявши церковную религию, какую-то другую Чехов нашел еще не скоро: он долго жил безо всякого Бога, безо всякой веры. Первый период его литературной работы, вплоть до средины 80-х годов, прошел в том, что он “скакал как молодой теленок, выпущенный на простор, смеялся сам, смешил других” (из писем Чехова). И только во второй половине 80-х годов происходит в нем резкий переворот, только тут он впервые серьезно задумывается над жизнью, над смыслом жизни, над смертью. Впервые в том, что он пишет, появляется острый привкус горечи, тоски, неудовлетворенности. Уже в “Счастье” и в “Степи” залитая солнцем ширь омрачается по временам, как тенью от крыльев летящей птицы, - мыслью о смерти, и тогда “сущность жизни представляется отчаянной, ужасной”. В “Скучной истории” эта легкая, мелькающая тень – вырастает уже в темную, безнадежную, давящую тучу.

И не только эту смерть увидел теперь Чехов: увидел он и другую, быть может, еще более мучительную медленную смерть - увидел тысячи заживо погребенных в болоте пошлой и мелкой обыденной жизни. С искусством опытного врача, по тончайшим, почти неуловимым признакам открывающего в пациенте смертельную болезнь, - отыскивает Чехов пошлость там, где на первый взгляд жизнь идет так, как будто мирно и благополучно (“Учитель словесности”, “Попрыгунья”, “Моя жизнь”, “Ионыч”, позже “Невеста”). В “Черном монахе” - он определенно решает смерть лучше обыденной тусклой жизни.

И если бы Чехов перестал писать в эти годы – правы были бы те, у которых при имени Чехова сразу же выскакивают кнопки с ярлыками “пессимизм”, “нытье”, “лишние люди”. Но в 90-х годах в линии внутреннего его развития мы видим новый поворот: именно в эти годы Чехов явно выходит из своего прежнего равнодушия к вопросам общественности. Тот Чехов, который за подписью “Чехонте” писал в разных “Будильниках” и “Стрекозах”, не задумываясь начал работать в реакционном “Новом времени”. Теперь Чехов уже говорит о нововременских публицистах Буренине и Жителе: “Они мне просто гадки, по убеждениям своим я стою на 7375 верст от Жителя и К°”. “После чтения Жителя, Буренина и прочих судей человечества у меня остается во рту вкус ржавчины, и день мой бывает испорчей” (письма); и затем Чехов оставляет, наконец, работу в “Новом времени”.

Предпринятая Чеховым в 90-91 годах поездка на Сахалин - не была путешествием за беллетристическим материалом: эта поездка была продиктована тоже

мотивами общественного характера, и книга Чехова “Сахалин”, написанная после поездки, привела к совершенно реальным результатам - к целому ряду улучшений быта каторжников на Сахалине. Переселение Чехова в деревню, в Мелихово, было тоже вызвано не только, - а может быть и не столько - болезнью Чехова, сколько другими причинами. “Если я врач, то мне нужны больные и больницы; если я литератор, то мне нужно жить среди народа, а не на Малой Дмитровке. Нужен хоть кусочек общественной и политической жизни”, - так писал он в это время одному из своих друзей. И наконец, в 1902 году, после отмены выборов Горького в академики, Чехов, вместе с Короленко, слагает с себя звание академика. Этим актом Чехов определенно записывает себя в ряды “неблагонадежных”, становится уже вполне ясным, с кем бы он шел, если бы дожил до 1905 года.

В то же самое время в своих повестях и рассказах Чехов все чаще затрагивает темы социального порядка. Это начинается с “Припадка”, где он с небывалой остротой и резкостью ставит вопрос о проституции, в “Убийстве”, “Мужиках”, в “Овраге” - он по-новому подходит к вопросу о мужике; одно время увлекается толстовскими идеями (“Моя жизнь”). Все чаще он начинает задумываться вообще о несправедливости такого социального порядка, когда одни живут в нищете и невежестве, а другие - в богатстве. “Наглость и праздность сильных, невежество и скотоподобие слабых, кругом бедность невозможная, теснота, вырождение, пьянство, лицемерие, вранье... Между тем во всех домах и на улице - тишина, спокойствие; из живущих в городе - ни одного, который бы выкрикнул, громко возмутился... Протестует только одна немая статистика: столько-то с ума сошло; столько-то ведер выпито; столько-то детей погибло от недоедания... И такой порядок, очевидно, нужен; очевидно, счастливый чувствует себя хорошо только потому, что несчастные несут свое бремя молча...” Это из рассказа Чехова “Крыжовник”. Герой другого рассказа “Дом с мезонином” намечает даже и путь к лечению социальных болезней: “Если бы мы все, городские и деревенские жители, все без исключения, согласились поделить между собой труд, который затрачивается человечеством на удовлетворение физических потребностей, то на каждого из нас, может быть, пришлось бы не более двух-трех часов в день. Представьте, что все мы, богатые и бедные, работаем только три часа в день, а остальное время у нас свободно... Все мы сообща отдаем этот досуг наукам и искусствам. Как иногда мужики миром починяют дорогу, так и все мы сообща, миром, искали бы правды и смысла жизни, и - я уверен в этом - правда была бы открыта очень скоро, человек избавился бы от этого постоянного, мучительного, угнетающего страха смерти, и даже самой смерти”.

Так Чехов писал в 1895 году. Какая разница с безнадежностью в “Степи”, когда “сущность жизни” представлялась ему “отчаянной и ужасной”. Сложным путем, глубоко заглянув в темный колодец человеческой души, полный грязи, - и там где-то на самом дне Чехов нашел, наконец, свою веру. И эта вера оказалась верой в человека, в силу человеческого прогресса, и богом оказался з* человек. Такие как будто разные и такими разными путями - Чехов и Горький пришли к одинаковой вере: “Человек - вот правда. В этом все начала и концы. Все в человеке, все для человека”, - писал Горький. “Человек должен сознавать себя выше львов, тигров, звезд, выше всего в природе, даже выше того, что непонятно и кажется чудесным...”, “Мы - высшие существа, и если бы в самом деле познали всю силу человеческого гения - мы стали бы, как боги!”. “Веровать в Бога нетрудно. В него веровали и инквизиторы, и Бирон, и Аракчеев. Нет, вы в человека уверуйте”, - писал Чехов. И чем ближе к концу жизни, тем крепче становится его вера в “великое, блестящее будущее” человека, в “царство вечной правды” (“Черный монах”). “О, если бы поскорее наступила эта новая, ясная жизнь, когда можно будет прямо и смело смотреть в глаза своей судьбе, сознавать себя правым, веселым, свободным”, - писал он уже совсем незадолго до смерти в 1903 году (рассказ “Невеста”).

Как и раньше, на всем, что он написал в последние годы, лежит тихий свет сумерек. Но эти сумерки уже не прежние, это не вечерние сумерки, следом за которыми - ночь, это сумерки - предрассветные, и сквозь них - издали все ярче заря.

Было бы грубой ошибкой сделать из сказанного вывод, что Чехов был писатель тенденциозный. От тенденции, от проповеди - он был дальше, чем кто-нибудь из русских писателей. “Тенденциозность имеет в своем основании неуменье людей возвышаться над частностями”. “Художник должен быть только беспристрастным свидетелем”. “Я не либерал, не консерватор, не постепеновец. Я хотел бы быть свободным художником”. Такие мысли можно найти во многих его письмах. В жизни Чехов был врач, но в его повестях, рассказах и пьесах - нет ни одного политического рецепта, с полным правом он мог применить к себе слова Герцена: “Мы не врачи, мы – боль”.

Чехов смотрел на жизнь без всяких очков - и именно это помогло ему стать подлинным писателем-*реалистом.* “Беспристрастным свидетелем” прошел он через конец 19-го и начало 20-го века, и для изучения русской жизни в эту эпоху все написанное Чеховым - такой документ как летопись Нестора - для изучения начала Руси.

Вот то, что открывается, если разрыть сугроб, наваленный за последние годы на Чехова. Открывается человек, глубоко взволнованный социальными вопросами, открывается писатель, социальные идеалы которого – те же самые, какими живет наша эпоха; открывается философия человекобожества, горячей веры в человека, той самой веры, какая двигает горы. И все это сближает Чехова с последними метельными годами России, делает Чехова одним из предвестников этих лет.

Если хоть чуть-чуть внимательней вглядеться в Чехова как в художника, мастера - то и здесь, конечно, мы найдем близкое родство с мастерством слова нашей эпохи.

В рассказах Чехова - все реально, все имеет меру и все можно видеть и осязать все - на земле. Ничего фантастического, ничего таинственного, ничего потустороннего - нет у него ни в одном рассказе. Если и появляется огнеглазый, пугающий мыслью о дьяволе пудель, то он, конечно, оказывается просто заблудившейся собакой приятеля (рассказ “Страх”); если и появляется призрак Черного монаха, то беседующий с призраком Коврин - все время знает, что это только призрак, галлюцинация, болезнь. Для душевных движений, казалось бы, самых неуловимых, самых тонких - Чехов находит реалистический, с весом и мерой, образ: слушать пение красивой женщины - это “похоже на вкус холодной, спелой дыни” (“Вся жизнь”); оскорбленное авторское самолюбие – это “ящик с посудой, которую распаковать легко, но уложить опять, как она была, невозможно” (“Тяжелые люди”); вечная насмешка, ирония петербуржца – “точно щит у дикаря” (“Рассказ неизвестного человека”); человека ожесточило презренье - он “заржавел” (там же).

И еще об одном говорят эти несколько наудачу взятых примеров: образы Чехова - оригинальны, смелы. “Волостной старшина и волостной писарь до такой степени пропитались неправдой, что самая кожа на лице у них была мошенническая” (“В овраге”). “Лицо Пимфова раскисает еще больше, вот-вот растает от жары и потечет вниз за жилетку” (“Мыслитель”). До Чехова - сказать так не рискнули бы. Тут Чехов выступает в роли новатора: он впервые начинает пользоваться приемами *импрессионизма.*

Новостью была и необычная, доведенная до крайних пределов сжатость и краткость рассказов Чехова. Он первый узаконил в русской литературе ту форму художественной прозы, которая на Западе давно уже существовала под именем *новелл.* Величайший мастер новеллы - Мопассан, несомненно, влиял на Чехова. Недаром Чехов так любил и так высоко ставил искусство Мопассана; недаром мечтал он о том, чтобы взять и перевести Мопассана “как следует”.

Определенное и сознательное стремление создать новые литературные формы было у Чехова и в его пьесах, особенно последних – “Три сестры” и “Вишневый сад”. Он намеренно отступал от общепринятых правил драматургии. По окончании “Чайки” он писал: “Пьесу я уже кончил. Начал ее форте, кончил пьяниссимо – вопреки всем правилам”... “Пишу пьесу... Страшно вру против условий сцены... Мало действия, пять пудов любви”, - говорится в другом письме. Своими пьесами он дал образцы “психологической драмы”, где обычно внешние, сценические эффекты отсутствуют, где вся коллизия проходит под поверхностью жизни - в душе человека.

Новатор и большой художник, Чехов оказал несомненное влияние на целый ряд позднейших русских писателей. У Чехова учились Бунин, Шмелев, Тренев и другие писатели младшего поколения. Все это одна группа, одно созвездие - реалистов.

По созвездиям моряки определяют курс; по литературным, объединяющих более или менее близких писателей, группам приходится определять курс в широком море русской литературы. Но чтобы найти созвездие, нужно сначала опереться глазом на какую-нибудь особенно яркую и крупную звезду. В созвездии писателей-реалистов такая опора для глаза - Чехов.

И конечно, от Чехова до современного нам нового реализма - прямая линия, кратчайшее расстояние.

1924

Referências

ZAMIÁTIN, I. **Sobranie Sotchinenii. Litsa**. **T 3.** (**Obras Completas**, **tomo 3**). Moscou: Russkaia Kniga, 2004.

_____. Memórias sobre Blok. Trad. Gabriela Soares. In: **Meteöro**, n. 1. São Paulo: Corsário Satã, 2019.

_____. **Nós**. Trad. Gabriela Soares. São Paulo: Aleph, 2017.

Previsão de interferência fonética e erros reais em contatos linguísticos entre o russo e o português

Prediction of phonetic interference and real errors in linguistic contacts between Russian and Portuguese

Ekaterina Budnik[1]

Suellen Medina Martins[2]

Resumo: O artigo discute os problemas dos professores relacionados à previsão e correção de erros de pronúncia dos estudantes, devido a diferentes tipos de interferência. As variantes posicionais de alguns fonemas também são descritas, dependendo da afiliação territorial do estudante.

Palavras-chave: fonética do Russo como língua estrangeira; competência do professor; variação fonética; erros potenciais; interferência.

Abstract: The article discusses the problems of the teacher related to the forecast and correction of the pronunciation errors of students due to different types of interference. The positional variants of some phonemes are also described, depending on the student's territorial affiliation.

Key words: phonetics of Russian as a foreign language; competence of a teacher; phoneme variant; potential errors; interference.

A comparação entre dois sistemas fonológicos torna possível prever a interferência fonética entre línguas de acordo com os seguintes princípios:

- a consideração dos métodos de contraste tipológico de sistemas sonoros,
- as particularidades das línguas nativas dos alunos,
- os tipos de interferência sonora,
- a tipologia de erros.

De acordo com a classificação proposta por U. Weinreich, a divisão da interferência em tipos na análise de casos no sistema fonético secundário, a nível fonológico, se dá da seguinte maneira: subdiferenciação (*under-differentiation*), superdiferenciação (*over-differentiation*), reinterpretação das distinções (*reinterpretation of distinction*), substituição de sons (actual *phone substitution*) (WEINREICH, 1953).

[1] Professora Doutora no Instituto de Língua Russa A.S. Púchkin. E-mail: eabudnik@pushkin.institute

[2] Doutoranda em Teoria e Metodologia do Ensino e Educação ("Russo como Língua Estrangeira") pelo Instituto de Língua Russa A.S. Púchkin. E-mail: suellenmedina@mail.ru

O caráter sistêmico e previsível das transgressões fonéticas do discurso na língua não nativa torna possível a resolução dos erros através do suporte consciente nos aspectos derivados da língua nativa do aluno (previsão do sotaque) (WEINREICH, 1972, p. 174). Os potenciais erros fonéticos de alunos brasileiros estudando o russo como língua estrangeira (RLE) estão diretamente ligados à presença na língua russa de sons não existentes no português do Brasil, mas o principal problema se encontra nas combinações incomuns de sons para o português do Brasil.

A comparação dos sistemas consonantais de duas línguas se concretiza pelos mesmos princípios que a descrição desses mesmos sistemas. Com o objetivo de descrever o material pesquisado de maneira mais prática, decidimos mudar um pouco a ordem de análise dos fenômenos fonéticos: características acústicas das consoantes, articulações complementares e nasalização virão antes da descrição dos principais traços diferenciadores das consoantes (lugares e formas de articulação), pois a base articulatória russa dureza-brandura das consoantes se manifesta na maior parte dos casos como diferença no lugar e na forma de articulação das consoantes correspondentes, o que explica a incongruência da sua articulação. Com base nisso propomos a seguinte ordem de descrição:

1) comparação das consoantes por traços diferenciadores e integrados:
    - articulações principais e complementares;
    - características acústicas das consoantes;
    - nasalização;
    - lugar de formação (considerando as classes e subclasses de consoantes por órgão ativo e passivo);
    - forma de articulação (considerando as subclasses articulatórias nas oclusivas e nas fricativas).

2) distribuição das consoantes nas palavras (sua distribuição por posições):
    - início-meio-fim da sílaba;
    - combinação das consoantes no começo-meio-fim da palavra, inseridas em um morfema e em junção com outros;
    - tipos de consoantes nas combinações consonantais.

3) mudanças fonéticas no discurso:
    - de posição;
    - de combinação (BUDNIK, 2009, 170).

Quando se discute o ensino de pronúncia, é importante destacar e classificar os principais tipos de erros de estrangeiros na pronúncia de sons do russo. Com base nessa classificação, propomos um sistema de exercícios para o desenvolvimento da articulação correta desses sons e para a consequente erradicação do sotaque. Na elaboração desses exercícios se faz indispensável considerar as particularidades do russo e da língua nativa. O professor-fonetista no Brasil deve dominar as competências de pronúncia para, assim, poder corrigir os erros de pronúncia surgidos a partir dos diferentes tipos de interferência.

Os sons do russo [щ] e [х'] não encontram correspondentes no português do Brasil. O primeiro som, apical alveolar brando, vai ser pronunciado como duro por um aluno brasileiro: вообще – вооб[ш]е, пища – пи[ш]а, щи – [ш]и, caracterizando um caso de superdiferenciação. O segundo som, fricativo palatal de primeiro foco brando, é especialmente interessante. É pronunciado corretamente no seu correspondente duro, a velar dorsal [х], mas incorretamente enquanto palatal: corretos os casos хорошо – [х]орошо, хлеб – [х]леб, холодно – [х]олодно, хозяйн – [х]озяйн, mas incorretos os casos химия – [х]имия и хитрый – [х]итрый. Tal coincidência, apenas aparente, justifica-se pela presença no sistema fonético do português do Brasil do som duro velar [Х], correspondente ao russo [х]. O som em questão, no português, é representado pela letra r no início de palavra (rato, rei) e pela repetição rr em meio de palavra (carro, marra); já a grafia r em meio de palavra corresponde a outro som, ao tepe [ɾ] (caro, maravilha), o qual, por sua vez, encontra correspondência parcial na vibrante múltipla [р] do russo (работа, риск). O experimento conduzido na nossa pesquisa, porém, indica que o aluno brasileiro apenas tem sotaque na pronúncia do [х'] brando, não apresentando problemas em discernir entre os pares [х]-[х'] e [р]-[р'] tanto na compreensão quanto na pronúncia. Entretanto, isso diz respeito apenas à posição inicial na sílaba, quando dadas consoantes vêm seguidas de vogal.

Na posição de coda, a situação já é completamente diferente. Em virtude das características dialetais dos próprios alunos brasileiros, a diferenciação entre os dois pares de sons em questão não se dá de forma tão clara, pois o r em final de sílaba é recebido como velar [Х] caso o aluno seja do Rio de Janeiro, como retroflexo [ɻ] caso o aluno seja do interior do país ou mesmo como glotal [h] por alunos de Belo Horizonte (SILVA, 2003, p. 51). A seguinte tabela ilustra a variedade de pronúncias da grafia r em diferentes dialetos do português:

Tabela 1 – Variação da grafia r/rr *em diferentes dialetos do português*

Posição	Exemplo	Belo Horizonte	Rio de Janeiro	Interior	Portugal
Entre vogais	caro	[ɾ]	[ɾ]	[ɾ]	[ɾ]
Depois de consoante em uma sílaba	prato	[ɾ]	[ɾ]	[ɾ]	[ɾ]
Entre vogais	carro	[h]	[X]	[r̆]	[r̆]
Em início de palavra	rua	[h]	[X]	[r̆]	[r̆]
Depois de consoante em outra sílaba	Israel	[h]	[X]	[r̆]	[r̆]
Em final de sílaba	mar	[h]	[X]	[ɹ]	[ɾ]
Em final de sílaba antes de consoante vozeada	gordo	[ɦ]	[ɣ]	[ɹ]	[ɾ]
Em final de sílaba antes de consoante surda	torto	[h]	[X]	[ɹ]	[ɾ]

Como bem observa U. Weinreich, no estudo de interferência é fundamental considerar não apenas os fatores essencialmente linguísticos, mas também os extralinguísticos (1953, p. 1). Em virtude de no Brasil, em especial nas grades cidades, encontrarem-se pessoas de diversos dialetos de origem, o aluno brasileiro reconhece os sons russos [p] e [x] também na posição de coda, mas apenas a forma dura; os brandos [p‘] e [x‘], em especial o último, vão ser de difícil apreensão até mesmo na forma de sons isolados.

Dessa forma, o problema mais significativo encontra-se não nos sons em si, mas na sua combinação quando se articulam nas palavras. Quando o som duro do russo [p] estiver entre vogais ou após consoante em uma sílaba, ele será pronunciado como o tepe do português do Brasil [ɾ]: хорошо – хо[ɾ]ошо, добрых – доб[ɾ]ых, mas essa é a única posição de coincidência completa entre fonemas semelhantes nos diversos dialetos brasileiros para a pronúncia das consoantes russas [p] e [x]. Nas demais situações, faz-se necessário, da parte do professor, considerar a origem do aluno brasileiro, bem como sua bagagem quanto ao contato próximo com dialetos, para entender os seus erros de pronúncia.

A pronúncia dos sons do russo [p] e [x] vai depender de dois fatores: 1) procedência territorial do aluno brasileiro e 2) posição desses fonemas na sílaba e na palavra.

Tabela 2 – Previsão de interferência na pronúncia de palavras com as grafias em russo р *e* х

Posição	**Exemplo**	**Belo Horizonte**	**Rio de Janeiro**	**Interior**	**Portugal**
Entre vogais	хорошо горизонт корица	[h]	[X]	[ɾ̌]	[ɾ̌]
Em início de palavras	хорошо химия хлеб хитрый хозяйн	[h]	[X]	[ɾ̌]	[ɾ̌]
Depois de consoante em outra sílaba		[h]	[X]	[ɾ̌]	[ɾ̌]
Em outra palavra	ковёр умер царь их смех добрых мех	ковё[h] уме[h] ца[h] и[h] сме[h] добры[h] ме[h]	ковё[X] уме[X] ца[X] и[X] сме[X] добры[X] ме[X]	ковё[ɹ] уме[ɹ] ца[ɹ] и[ɹ] сме[ɹ] добры[ɹ] ме[ɹ]	ковё[ɾ] уме[ɾ] ца[ɾ] и[ɾ] сме[ɾ] добры[ɾ] ме[ɾ]
Em final de sílaba antes de consoante vozeada	гордый горла корзина шахматы техника	го[ɦ]дый го[ɦ]ла ко[ɦ]зина ша[ɦ]маты те[ɦ]ника	го[ɣ]дый го[ɣ]ла ко[ɣ]зина ша[ɣ]маты те[ɣ]ника	го[ɹ]дый го[ɹ]ла ко[ɹ]зина ша[ɹ]маты те[ɹ]ника	го[ɾ]дый го[ɾ]ла ко[ɾ]зина ша[ɾ]маты те[ɾ]ника
Em final de sílaba antes de consoante surda	артист горько мягкий	а[h]тист го[h]ко мя[h]кий	а[X]тист го[X]ко мя[X]кий	а[ɹ]тист го[ɹ]ко мя[ɹ]кий	а[ɾ]тист го[ɾ]ко мя[ɾ]кий

Partindo dessa tabela, verificamos que os alunos portugueses terão dificuldades com o som dorsal [x] (subdiferenciação), mas não com a vibrante múltipla [p] (substituição), pois na sua variante esta consoante vai ser pronunciada ou como vibrante múltipla [r] ou como tepe [ɾ]. Entretanto, com relação aos alunos brasileiros, identificamos outro panorama.

Em sílabas compostas pela vibrante múltipla [p] depois de vogal, o fonema em questão, a depender da região de procedência do aluno, será pronunciado como tepe [ɾ] ou como fricativo glotal [h]/[ɦ]. O mesmo processo é observado em sílabas nas quais a consoante velar [x] ocupa a posição depois de uma vogal.

Nós abordamos apenas uma pequena, porém muito significativa, parte dos erros de pronunciação. As observações feitas demonstram que a interferência se faz presente nos traços desvozeamento-vozeamento, dureza-brandura das consoantes russas; surgem dificuldades para a recepção e realização da africada, das combinações consonantais (incluindo as consoantes duplas, não existentes no português do Brasil. Observamos, ainda, a pronúncia apical de algumas

consoantes, como [t], [d], [n], [s], [z], [l], mas esses casos serão objeto de pesquisa de futuros trabalhos, assim como recomendações metodológicas para o trabalho do professor em torno de tais erros.

Bibliografia

1. BUDNIK, E. A. *Aspectos linguodidáticos do ensino de interferência sonora (com base em material de bilinguismo russo-português)*. (Лингводидактические аспекты изучения звуковой интерференции (на материале русско-португальского двуязычия).) Dissertação para título de doutora em Ciências Pedagógicas/Universidade Russa da Amizade dos Povos (RUDN). Moscou, 2009.

2. _____. Interferência fonética e sotaque estrangeiro no ensino da pronúncia russa. произношению. *Lingua Mobilis*, n. 3 (36), 2012,Tcheliábinsk. p. 171-179.

3. _____. Particularidades fonéticas de variantes regionais da língua portuguesa. (Фонетические особенности региональных вариантов португальского языка.) *Boletim da Universidade Russa da Amizade dos Povos*. Série: Linguística. 2009. n. 2. p. 38-42.

4. SILVA, T. C. *Exercícios de Fonética e Fonologia*. São Paulo: Contexto, 2003.

5. WEINREICH, U. Languages in contact / U. Weinreich. – N. Y., 1953. – p. 1.

6. _____. Unilinguismo e multilinguismo. *Novoe v lingvistike*. N. 6. Moscou: Progress, 1972.

Martins Medina Souellen,
Аспирант 2-го года
обученияИнститут русского языка им. А.С.
Пушкина (Россия)
Ekaterina
Budnikк.пед.н., доцент Институт русского языка им. А.С. Пушкина
(Россия)

Прогнозирование звуковой интерференции и реальные ошибки в условиях русско-португальских языковых контактов

Аннотация

В статье рассматриваются проблемы, с которыми сталкивается преподаватель, связанные с прогнозированием и исправлением ошибок произношения учащихся из-за различного рода фонетической интерференции. Также описаны позиционные инварианты некоторых фонем в зависимости оттерриториальной принадлежности учащегося.

Ключевые слова: фонетика русского языка как иностранного, компетентность преподавателя, фонемный инвариант, прогнозирование ошибок, интерференция.

Сопоставление двух фонологических систем прогнозирует межъязыковую фонетическую интерференцию на следующих принципах:

- с учетом методов сопоставительно-типологического описаниязвуковых систем,
- особенностей родных языков,
- типов звуковой интерференции,
- типологии ошибок [Будник].

Согласно классификации У. Вайнрайха деление интерференции на типы при анализе ее явлений во вторичной фонетической системе на фонологическом уровне выглядит следующим образом: фонемная недодифференцированность (*under-differentiation*), сверхдифференцированность (*over-differentiation*), реинтерпретация (*reinterpretation of distinction*), субституция звуков речи (*actual phone substitution*) [4].

Системность и предсказуемость фонетических нарушений речи на неродном языке делают возможным устранение ошибок при использовании сознательной опоры на родной язык (прогнозирование акцента) [1, с. 174]. Потенциальные фонетические ошибки бразильских учащихся, изучающих РКИ, связаны с присутствием в русском языке (РЯ)

звуков, которых нет в бразильском португальском (БП), но самой главной проблемой являются несвойственные БП сочетания звуков в слогах.

Сопоставление консонантизма двух языков осуществляется по тем же принципам, что и описание этих систем. В целях более удобного описания исследуемого материала мы несколько изменили последовательность рассмотрения явлений интерференции: акустические характеристики согласных, дополнительные артикуляции и назализация будут предшествовать описанию основных дифференциальных признаков согласных (места и способа образования), поскольку в русской АБ твердость – мягкость согласных проявляется в большинстве случаев как различие по месту и способу соответствующих согласных, чем и объясняется их артикуляторная непарность. В связи с этим предлагаем следующую последовательность описания:

1) противопоставление согласных по дифференциальным и интегральным признакам:
- основные и дополнительные артикуляции;
- акустические характеристики согласных;
- назализация;
- место образования (с учетом классов и подклассов согласных по активному и пассивному органу);
- способ образования (с учетом артикуляционных подклассов в смычных, щелевых согласных и особенности артикуляции дрожащих согласных);

2) распределение согласных в слове (дистрибуция их по позициям):
- начало – середина – конец слова;
- сочетаемость согласных в начале – середине – конце слова, внутри и на стыке морфем;
- типы согласных в консонантных сочетаниях;

3) фонетические изменения в потоке речи:
- позиционные;
- комбинаторные.

Когда говорят об обучении произношению, важно выделить и классифицировать основные типы ошибок иностранцев при произношении русских звуков. На основе этой классификации разрабатывается система упражнений для выработки правильной артикуляции звуков и устранения акцента. При составлении этих упражнений необходимо учитывать специфику русского и родного языков. Преподаватель-фонетист в Бразилии

должен обладать абсолютными произносительными навыками, чтобы корректировать произносительные ошибки, вызванные разными типами интерференции. Рассмотрим некоторые.

Русские [щ, х'] не имеют соответствующих звуков в БП. Первый звук, переднеязычный дорсальный переднебный мягкий, будет произнесен как твердый бразильским учащимся: вообще – вооб[ш]е, пища – пи[ш]а, щи – [ш]и (сверхдифференцированность).

Второй звук, 1-фокусный шумный щелевой, вызывает особый интерес. Он будет произнесен правильно, как твердый заднеязычный задненебный [х], но неправильно как мягкий заднеязычный задненебный [х’]: хорошо - [х]орошо, хлеб – [х]леб, холодно – [х]олодно, хозяйн – [х]озяйн, но также химия – [хы]мия и хитрый – [хы]трый. Однако, данное совпадение только бывает если этот звук присутствует в фонетической системе БП, язык в котором встречается большая вариативность в зависимости от диалекта особенно относительно этих двух звуков.

Важно отметить, что шумный 1-фокусный [х']-[х] и дрожащий [р']-[р] бразильский учащийся часто воспринимает как одинаковые звуки. Данная проблема объясняется тем, что в современном БП обнаруживается комплексная система, в которой эти звуки совпадают со звуками РЯ в определенных позициях слога и слова. Следующая таблица иллюстрирует сложность данной системы, в которой встречается вариативность произношения звука [р] в зависимости не только от позиции, но и принадлежности к территории употребления: альвеолярный апикальный одноударный [ɾ], фрикативные глоттальные глухой [h] и звонкий [ɦ], заднеязычный задненебный фрикативные глухой [X] и звонкий [ɣ] переднеязычный апикальный аппроксимант [ɹ] и переднеязычный апикальный дрожащий [r̆] [3, с. 51]:

Вариативность дрожащего [р]

Позиция	**Пример**	**Бело Оризонти**	**Рио де Жанейро**	**Деревенский**	**Португалия**
между гласными	caro	[ɾ]	[ɾ]	[ɾ]	[ɾ]
после гласного в одном слоге	prato	[ɾ]	[ɾ]	[ɾ]	[ɾ]
межу гласными	carro	[h]	[X]	[r̆]	[r̆]
в начале слова	rua	[h]	[X]	[r̆]	[r̆]

После согласного в другом слоге	Israel	[h]	[X]	[ɾ̌]	[ɾ̌]
в конце слова	mar	[h]	[X]	[ɹ]	[ɾ]
В конце слога перед звонким гласным	gordo	[ɦ]	[ɣ]	[ɹ]	[ɾ]
В конце слога перед глухим гласным	torto	[h]	[X]	[ɹ]	[ɾ]

Анализ этих данных указывает на совпадение между русским твердым заднеязычным задненебным [x] и бразильским заднеязычный задненебный фрикативные глухой [X] в диалекте Рио де Жанейро, а так же между твердым русским дрожащим [р] и бразильским [ɾ̌] в деревенском диалекте. Тем не менее, речь идет о разных диалектах, т.е. учащийся в своем родном диалекте употребляет либо один аллофон, либо другой. Кроме того, одноударный [ɾ] бывает во всех диалектах и, естественно, сходный с русским твердым дрожащим [р], но только в двух позициях.

Как отмечал У. Вайнрайх, при изучении интерференции необходимо учитывать не только собственно лингвистические, но и экстралингвистические факторы [2, с. 1]. В связи с тем, что в Бразилии, особенно в больших городах, в общении встречаются носители разных произносительных вариантов, бразильскому учащемуся будут знакомы русские [р] и [х], но только твердые формы; мягкие [р'] и [х'], особенно последний, сложно будут воспринимать даже в форме изолированных звуков.

Таким образом, самая значимая проблема не в самых звуках, но в их сочетании в артикуляции слова. Когда русский твердый [р] будет между гласными или после согласного в одном слоге, он будет произнесен подобно бразильскому одноударному [ɾ]: хорошо – хо[ɾ]ошо, добрых – доб[ɾ]ых, но это единственная позиция полного совпадения между сходными фонемами во всех диалектах БП для произношении русских [р] и [х]. В остальных ситуациях преподавателю необходимо учитывать происхождение бразильского учащегося, чтобы понимать его ошибки в произношении. Произношение русских [р] и [х] будет зависеть от двух факторов: 1) территориальная принадлежность бразильского учащегося и 2) позиция этих фонем в слоге и в слове. В следующей таблице наглядно показаныпотенциальные ошибки:

Потенциальные ошибки в произношении [р] и [х]

Позиция	**Пример**	**Бело Оризонти**	**Рио де Жанейро**	**Деревенский**	**Португалия**
Межу гласными	хо р<u></u>ошо горизонт корица	[h]	[X]	[ř]	[ř]
В начале слова	х<u></u>орошо химия хлеб х<u></u>итрый хозяйн	[h]	[X]	[ř]	[ř]
После согласного в другом слоге		[h]	[X]	[ř]	[ř]
В конце слова	ковёр умер царь их смех добрых мех	ковё[h] уме[h] ца[h] и[h] сме[h] добры[h] ме[h]	ковё[X] уме[X] ца[X] и[X] сме[X] добры[X] ме[X]	ковё[ɹ]уме[ɹ] ца[ɹ] и[ɹ] сме[ɹ] добры[ɹ]ме[ɹ]	ковё[ɾ] уме[ɾ] ца[ɾ] и[ɾ] сме[ɾ] добры[ɾ]ме[ɾ]
В конце слога перед звонким гласным	гордый горла корзина шахматы техника	го[ɦ]дый го[ɦ]ла ко[ɦ]зина ша[ɦ]маты те[ɦ]ника	го[ɣ]дый го[ɣ]ла ко[ɣ]зина ша[ɣ]маты те[ɣ]ника	го[ɹ]дый го[ɹ]ла ко[ɹ]зина ша[ɹ]маты те[ɹ]ника	го[ɾ]дый го[ɾ]ла ко[ɾ]зина ша[ɾ]маты те[ɾ]ника
В конце слога перед глухим гласным	артист яркий горько мягкий	а[h]тист го[h]ко мя[h]кий	а[X]тист го[X]ко мя[X]кий	а[ɹ]тист го[ɹ]ко мя[ɹ]кий	а[ɾ]тист го[ɾ]к о мя[ɾ]к ий

Исходя из этой таблицы, отмечаем, что у португальских учащихся будут ошибки касающиеся заднеязычного задненебного [x] (недодифференцированность), но не дрожащего [р] (субституция), потому что в их варианте русский дрожащий [р] будет воспроизводиться либо дрожащим [ř], либо одноударным [ɾ]. Но у бразильских учащихся совсем другая ситуация.

В слогах, состоящих из апикального дрожащего согласного [р] после гласного, данная фонема, в зависимости от региона происхождения учащегося, будет произнесена как увулярный дрожащий [R] или апикальный одноударный [ɾ], или даже как фрикативный глоттальный [h]/[ɦ]. Такой же процесс наблюдается в слогах, в которых фрикативный заднебный согласный [x] занимает место после гласного. Такое совпадение объясняется тем, что бразильцы понимают задненененебный [x] как увулярный [Х], свойствен диалекту из Рио в этой позиции. В слогах, начинающихся на [x] эта фонема будет произнесена как фрикативный (иногда увулярный) задненебный [Х]: [Х]имия, [Х]леб, [Х]олодно, [Х]итрый, [Х]орошо, [Х]озяйн. В слогах, начинающихся на одноударный апикальный [р] будет наблюдаться такая же фонема: [Х]абота, [Х]овно, [Х]оссия, [Х]адость и [Х]аз.

Мы рассмотрели лишь малую, но самую яркую часть произносительных ошибок. Наши наблюдения показывают, что интерференция затрагивает области по признакам глухости-звонкости, твердости-мягкости русских согласных; возникают трудности при восприятии и реализации аффрикат, консонантных сочетаний (в их числе и удвоенных согласных, чего не бывает в БП), отмечается апикальность [t, d, n, s, z, l], но эти случаи будут предметом рассмотрения последующих работ наряду с методическими рекомендациями преподавателю по работе с такими ошибками.

Литература

1. Будник Е.А. Лингводидактические аспекты изучения звуковой интерференции (на материале русско-португальского двуязычия) диссертация на соискание ученой степени кандидата педагогических наук / Российский университет дружбы народов (РУДН). Москва, 2009

2. Будник Е.А Фонетические особенности региональных вариантов португальского языка. Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Лингвистика. 2009. № 2. С. 38-42.

3. Будник Е.А. Фонетическая интерференция и иностранный акцент при обучении русскому произношению. // Lingua Mobilis, № 3 (36), 2012, Челябинск. С. 171-179

4. Вайнрайх У. Одноязычие и многоязычие. // Новое в лингвистике. Вып. 6. М.: Изд-во Прогресс, 1972.

5. Thaïs Cristofaro Silva Exercícios de Fonética e Fonologia São Paulo: Contexto, 2003.

6. Weinreich, U. Languages in contact / U. Weinreich. – N. Y., 1953. – P. 1.____

Uma tradução de *O condutor*

A translation of The conductor

Eloah Pina[1]

Resumo: Nascido em Moscou em 1967, Dmitri Lvóvitch Býkov é um dos mais prolíficos autores da cena literária russa atual. Sua obra literária é vasta, e inclui romances, contos, ensaios e biografias. O conto "O condutor" foi originalmente publicado, em 2007, na revista *Sakvoiáj SV*, e tem sua estrutura baseada no cronótopo da estrada, especificamente da via férrea, símbolo largamente empregado na literatura russa desde o século XIX. Neste conto, tal símbolo é um dos meios empregados por Býkov para ironizar o passado russo-soviético. A presente tradução apresenta comentário e notas que explicitam tais procedimentos do autor.

Palavras-chave: Literatura russa contemporânea; Estudos da tradução; Dmitri Býkov, Contos de ferrovias.

Abstract: Born in Moscow in 1967, Dmitri Lvóvitch Býkov is one of the most prolific authors on the current Russian literary scene. His literary work is vast, and includes novels, short stories, essays and biographies. The short story "The conductor" was originally published in 2007 in the magazine *Sakvoiáj SV*, and its structure is based on the chronotope of the road, specifically the railroad, a symbol widely used in Russian literature since the 19th century. In this story, this symbol is one of the procedures used by Býkov to ironize the Russian-Soviet past. The present translation introduces commentary and notes that explain these author's procedures.

Keywords: Contemporary Russian literature; Translation studies; Dmitri Bykov; Railway tales.

1. Introdução

Nascido em Moscou em 1967, Dmitri Lvóvitch Býkov é um dos mais prolíficos autores da cena russa atual. Formado em jornalismo, iniciou sua carreira profissional lecionando literatura em escolas secundárias, atividade que hoje exerce sem vínculo em universidades e outras instituições de ensino. Sua obra literária é vasta: além de romances, contos e ensaios, inclui biografias de Pasternak, Górki e Maiakóvski. "O condutor" foi originalmente publicado, em 2007, na revista *Sakvoiáj SV*, distribuída gratuitamente pela companhia estatal RZD Ferrovias Russas, e posteriormente reunido na coletânea *Contos de ferrovias*.

[1] Mestre em Letras (Literatura Russa) pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. eloah.pina@gmail.com.

O motivo da ferrovia e dos trens como um símbolo atrelado ao destino das personagens é frequente na literatura russa. Pode-se dizer que desde a construção do primeiro trecho de linha férrea no país, ainda no século XIX, tal motivo esteve presente nos textos dos mais célebres autores, entre eles Nikolai Nekrássov, Anton Tchékhov, Liev Tolstói, Ivan Búnin, Marina Tsvetáeva, Boris Pasternak, e até os recentes Viktor Erofeev e Viktor Pelevin. Para tamanha representação literária, há uma infinidade de mitos e metáforas construídos em torno das estradas de ferro. Segundo a conceituação de Iuri Lótman (LÓTMAN, 1996) sobre símbolos, a ferrovia opera como símbolo simples que, ao contrário do que a nomenclatura sugere, é mais profundo do que os símbolos complexos. Os símbolos simples são primitivos, abertos e polissêmicos. Isso porque, com o passar do tempo e da história, foram passíveis de agregar diversos significados, suscitarem mais memórias. Em cada uma das obras sobre trens há um aspecto acerca deles. O constante uso do intertexto, da memória e desses símbolos simples o transformam de modo dinâmico. Isto é, segundo Lótman, a dinamização da cultura faz com que ao preservar a memória e os símbolos culturais, os agentes da cultura – neste caso os autores literários – o transformem, agregando mais sentidos a eles. E é justamente essa perpetuação e transformação da memória que ocorre no conto de Býkov. É pelo uso do intertexto, sobretudo da ferrovia, que ele alcança o efeito crítico, irônico e mordaz.

Há ainda que se ressaltar que em "O condutor" a estrada de ferro não é somente um tema, mas um cronótopo. Nas palavras de Bakhtin, o cronótopo é "a fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto. [...] o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história" (BAKHTIN, 2002). Isto é, ao mesmo tempo em que a narrativa acontece no espaço interno do vagão, a passagem do tempo está marcada pelo deslocamento ao longo da via férrea, bem como as mudanças internas de humor do personagem e seu destino, concomitante ao fim da viagem.

Býkov traça ainda um trilho paralelo no conto, e compara a sensação de imutabilidade da vida de seu personagem com a estagnação da Rússia pós-soviética, construindo tal semelhança não somente pela descrição encadeada das paisagens e cidades com as sensações de Stepánov, mas pela inserção de elementos intertextuais do passado soviético. A fim de garantir a compreensão do leitor brasileiro de tais sutilezas irônicas por parte do autor, a tradução não pôde deixar de identificar expressões idiomáticas e referências diretamente ligadas a esse período da história russa em nota. Ainda que seja uma das narrativas menos cômicas de *Contos de ferrovias*, "O condutor" deixa transparecer o humor crítico do autor sobre a Rússia em seus detalhes.

O condutor (Dmitri Býkov)

Quando Stepánov se encheu de tudo, decidiu partir pelo caminho escolhido havia tempos, a saber, para onde quer que fosse. Pulemos os motivos que lhe encheram a paciência, e os detalhes e as formalidades abomináveis que quase sempre acompanham uma partida. O principal é que depois de algumas experiências inevitáveis, diante das quais o melhor a fazer é suportar internamente, de olhos fechados, ele se viu em um vagão-leito confortável, no qual ia sozinho, e por alguma razão, ao crepúsculo, embora tivesse deixado sua casa em meio ao calor sufocante e úmido típico de um dia pesado e quente de verão, o que reforçava ainda mais sua decisão de fugir logo dali para qualquer lugar. Provavelmente algumas horas se passaram durante a adaptação. Em inglês existe a bela expressão *found himself:* muito mais precisa que a nossa "encontrar-se" e todos os seus sinônimos. Ele justamente achou a si mesmo, como se estivesse em um longo caminho pelo vagão fresco que balançava, com as cortinas ao vento, e de repente percebesse que estava na cabine há muito tempo, e no mesmo instante voltasse a si. Era o que parecia. O calor faz delirar com coisas ainda mais estranhas.

Ele não pegara quase nada, porque viajava sem nenhum objetivo e não tinha muita ideia de onde iria parar. Pois noventa por cento da bagagem se determina pelo destino: para a praia, você pega a sunga e o protetor solar; para fora do país, o guia; para a namorada de outra cidade, um presente; mas ele foi com a firme intenção de desembarcar onde gostasse. Tinha algum dinheiro e cartão de crédito: no lugar, se orientaria. Algumas vezes na vida já resolvera assim seus problemas: sentava no trem e ia aonde o vento levasse[2] e, durante sua ausência, tudo se resolvia por si. Afastar-se é o mais adequado, as pessoas resolverão seus problemas sem nós, e voltaremos quando tudo estiver pronto: seja como for. O crepúsculo demorava-se, como só acontece em junho. Pela janela, via-se uma luz verdejante e lodosa, estendia-se o bosque dentado e sobre ele se pendurava uma estrelinha pálida, parecida com uma flor no musgo. Estava escurecendo, mas de maneira alguma escurecia completamente, e nisso havia algo pesaroso, como se na despedida alguém insistisse com Stepánov: não vai embora, deixa, ainda dá tempo de descer.

[2] Em russo, a expressão é "куда глаза глядят" [kudá glazá gliádit] e significa literalmente "aonde os olhos olharem". Ademais, esta é uma expressão idiomática folclórica típica dos *skazki* ou contos de magia. Ela é empregada para dizer que o herói não sabe aonde ir para resolver seu conflito, mas sairá em busca de uma solução onde quer que seja. Assim, a semântica é de um caminho errante, sem trajeto definido por escolhas prévias.

Havia até uma ou duas paradas em estações de nomes insignificantes que ele já tivesse passado por elas no tempo de suas incontáveis partidas de Moscou para diversos negócios – como pareciam agora – estúpidos. Em uma estação – talvez Deviátovo, talvez alguma outra – sentiu a clareza especial de que todo seu futuro destino se decidiria exatamente ali: posso descer e então tudo será de um jeito, ou posso ficar e então será diferente. Mas, para descer, era necessário esforço – era preciso levantar, atravessar o corredor, sair do vagão fresco para a estação ainda abafada, onde o asfalto devolve o calor do dia com relutância; e andar por ela, e de alguma maneira chegar em casa vindo da periferia, lutando com uma vaga vergonha pela intenção fracassada. Pois bem, e o desejo de voltar era fraco, como se fosse uma pontadinha, como se fosse um apelo da culpa – assim certa vez Stepánov foi chamado por uma mulher, que por meia hora havia insistido muito séria que eles deveriam necessariamente se separar, mas quando ele se levantou do banco descascado e começou a sair do parque empoeirado e deplorável, como havia muito tempo tudo se tornara para eles, ela de repente o chamou pelo nome com voz de desamparo, e ele, é claro, não virou para trás, porque havia muito tempo queria lhe dizer tudo aquilo, mas tinha pena dela. Para ele sempre foi mais fácil chegar a um ponto em que de alguma maneira tudo se resolvesse por si só. Aparentemente isso era ruim, mas a pontada da consciência era já tão fraca quanto o apelo para ficar. Já se acomodara, estava encaixado e de alguma maneira acostumado ao vagão.

Logo depois dessa estação, em que ficaram parados uns quatro minutos, como se dessem tempo para ele escolher, o condutor apareceu. Era alto e teve de curvar-se para entrar na cabine; aparentava pouco mais de quarenta anos, como o próprio Stepánov, tinha o rosto comprido com uma expressão de quem pede perdão, que só os bons condutores têm, perfeitamente conscientes de que até mesmo as mais confortáveis cabines e os mais delicados serviços não compensam a pequena tragédia da partida, da mudança de um modo de vida para outro. O condutor trouxe chá num copo fino, num velho suporte de copo prateado – Stepánov entendeu que comprara o bilhete para um trem muito caro, mas fazia tanto calor que não atentou para nada, até a avareza deu uma trégua... Além do mais, para tal tipo de viagem, quando tudo já encheu muito a paciência, não se deve economizar dinheiro. Pois que tudo seja do mais alto nível. O condutor o cumprimentou, pôs o suporte de copo pesado na mesa e, com gestos de mágico, com aquele sorriso culpado, começou a tirar dos incontáveis bolsos secretos guloseimas simples de viagem, porém saborosas: waffle Artek, um pacotinho de frutas cristalizadas, nozes...

– Quanto fica? – perguntou Stepánov.

– Nada, está tudo incluso no preço... Se precisar de algo me chame. Ali tem um botão – ele afastou a cortina e mostrou um botãozinho branco perto do abajur.

– Você sabe, acontece que... – Stepánov começou com cautela, entendendo que agora ia falar uma besteira e bancar o bobo, mas por alguma razão isso não tinha importância. – Eu não estou indo com nenhum objetivo, só estou viajando por viajar. Mas ainda não decidi onde vou descer. Talvez você possa me sugerir algum destino, alguma cidade, onde dê pra passar algum tempo... descansar de tudo e tal...

– Vou sugerir – concordou o condutor com a cabeça. – Será de manhã, por volta das oito. Acordarei o senhor meia hora antes.

– E qual é a cidade? – Stepánov demonstrou um interesse preguiçoso. Já estava pegando no sono, o frescor e a luz esverdeada pela janela dispunham-no perfeitamente a um cochilo.

– O senhor não vai se confundir – disse o condutor. – Não haverá outras paradas. Depois sim, mas até lá não.

O condutor não deslizou a porta de correr silenciosa e Stepánov viu como andava pelo corredor outro condutor, baixo e corpulento, com o costumeiro suporte de copo e, de relance, ainda uma condutora esbelta, de pernas longas, com uma garrafa de refrigerante.

– Como vocês são muitos – notou ele, aprovando.

– Sim, nosso trem é de alto conforto. Temos um condutor para cada passageiro – isso foi dito com modesta dignidade, com um orgulho secreto pela empresa.

– Na verdade, sabe… – pronunciou Stepánov, por alguma razão se sentindo muito leve e desinibido com esse cara tão alto que via pela primeira vez. – Me parece que aqui há um certo exagero. Que a comodidade do caminho, como posso dizer, é inversamente proporcional à presença de um propósito. Quando a pessoa tem muita necessidade de chegar a um lugar, ela não presta atenção no conforto: pode até ir no teto. Mas quando para ela tanto faz aonde ir, o que está ao redor ao longo do caminho tem muita importância. O senhor não acha que agora dedicamos muita atenção aos diferentes tipos de confortizações, aconchegamentos – ele disse, rindo de si, com a leveza que se tem apenas nos sonhos, mas agora tudo era real, só a impressão chegava com atraso, como se estivesse chapado. O chá estava quente, mas quente como se através de um véu, e até o crepitar da mordida no waffle chegava com certo atraso, como o trovão depois do relâmpago. Esse pensamento divertiu um pouco mais Stepánov, e o condutor, ao que parece, adivinhou e também sorriu.

– É, o senhor está certo – notou –, mas isso é sempre assim. A preocupação com o conforto é sempre com o homem. Com o que mais se preocupar agora? Seria melhor ir esmagado?

– Não só com o homem – especificou Stepánov. – Com a imagem da empresa.

– Bem, a reputação da nossa empresa é tão boa que já não é preciso se preocupar mais – disse o condutor, sério. – Além do mais, de qualquer forma somos monopolistas.

– Ei, ei, ei! – de bom humor Stepánov apontou-o com o dedo, repreendendo-o. – Isso não é justo.

– Como se diz? Diante de toda a riqueza de opções, não há alternativa[3] – respondeu o condutor. Parecia não ter nenhuma pressa, sentado à frente, aquecendo as mãos entre os joelhos, e se oferecendo para prolongar a conversa, para que o passageiro, deus nos livre, não se entristecesse. O chá estava forte, revigorante – Stepánov não queria mais se deitar e decidiu bater um papo com o condutor, que, surpreendentemente, respondia a todas as perguntas com precisão, isto é, em plena conformidade com as expectativas de Stepánov e até com um pouco mais de esperteza Era possível falar qualquer coisa: um condutor é um condutor, um companheiro de viagem contratado. Assim, às vezes despejamos na cabine tudo a respeito de nós em cima de uma pessoa aleatória, e de manhã partimos para viver adiante, após ter aliviado a alma.

– Mas, bem, admita que a maioria agora viaja como eu – continuou ele, esparramando-se. – Nenhuma noção especial do objetivo, e por isso uma atenção especial ao ambiente. Na realidade, agora todos só estão ocupados com o conforto, e só oferecem isso. E eu não sou contra: gosto muito desse trem de vocês. Mas isso compensa tudo, quer dizer, a completa incerteza no final...

– Eu não acho – disse o condutor com delicadeza. – Pelo contrário, é como se sugerissem que no final nada será ruim, horroroso. Seja qual for o propósito de sua viagem, não importam suas razões – é como se pelo menos fizessem entender que a vida é um pouco melhor do que o senhor pensa, que o mundo é mais piedoso, que se preocupam com o senhor. Parece que hoje o principal problema se resume à pessoa andar por cima de uma película muito fina que a qualquer momento pode se romper, aí lhe parece que ninguém oferecerá uma mão amiga. Mas quando ela se depara com uma atmosfera de cuidado, imediatamente tem a impressão de que o mundo não é tão hostil... de que ele, talvez, não a esteja expulsando, mas,

[3] Referência ao comercial da ONG Alternativa, veiculado no início dos anos 1990, no período de estabelecimento do capitalismo no país. O slogan transmitido era “При всем богатстве выбора другой альтернативы нет” [Diante de toda a riqueza de opções, não há outra alternativa]. Ficou conhecido pela redundância gramatical de “другой альтернативы” [outra alternativa], a qual Býkov suprime.

ao contrário, esteja até feliz em tê-la... O senhor há de concordar que a situação de partida em si... de deixar tudo aquilo com que estamos acostumados... pressupõe certo estresse. Até mesmo sair de casa e chegar à estação já é um estresse, ainda que você não se dê conta. É preciso contrabalançar isso, se possível, não é verdade?

– Mas é nesse estresse que consiste toda a vida – objetou Stepánov.

– E como! Tudo é pouco confortável, na maioria das vezes repugnante... Aí isso se acumula e então em um belo dia tudo enche a paciência. Então o condutor é necessário. Ele faz entender que não é preciso provar mais nada a ninguém. Você fez tudo certo, você sentou no trem certo e vai diretamente à cidade certa.

– Excelente! – falou devagar Stepánov – Excelente! Que serviço perfeito! A pessoa faz uma viagem de negócios, desnecessária tanto para ela quanto para o trabalho, só vai para marcar presença. O condutor vem à sua cabine e o convence de que essa viagem tem um propósito, que está tudo certo…

– Sim, é óbvio – o condutor fez que sim com a cabeça. – Mas isso, é claro, não acontece em qualquer trem.

– Tudo bem. Então me convença de que todo o resto faz sentido, você consegue?

– É claro – o condutor fez que sim com a cabeça. – O senhor veio parar em nosso trem, então significa que não foi acidental.

– Mas este trem é relaxante. – Stepánov tentou uma última vez explicar a si mesmo e ao condutor seu vago sentimento de constrangimento e de não merecimento em relação ao que estava ocorrendo. – Começo a achar que eu mereço isso tudo. Mas eu não mereço, eu só comprei o bilhete.

– Não, também é preciso saber comprar o bilhete. É preciso firmeza, até mesmo coragem – disse, com respeito, o condutor – Em muitas situações, eu pensaria mais, mas as pessoas fazem escolhas tão rápido. Isso é heroísmo, quase como no *front*.

– Sim, sim... Mas veja, quando o homem está cercado por conforto e cortesia, sem querer alcança a mais elevada autoestima. Parece-lhe que não é culpado de nada. Mas todos são culpados...

– Não é verdade – disse o condutor. – Disso eu devo discordar. Não sei quem lhe incutiu isso. Por que culpados, diante de quem? Por que se deve sempre imaginar um julgamento? O homem sofre a vida inteira, desde o nascimento – é preciso ser um verdadeiro sádico e muito criativo para ainda por cima cobrá-lo por isso. Existem, é claro, pessoas ruins que sentem prazer com o sofrimento do próximo, mas a quantidade delas é muito exagerada, principalmente pela literatura, em que todo o tempo se precisa de conflitos. Mas, na realidade,

são passageiros comuns, posso lhe assegurar. Eu vi muitos passageiros, trabalho há muitos anos. E cada um, quando senta no trem, por alguma razão tem certeza de que é culpado. Quem levou os senhores a isso – não dá para entender. Ninguém é culpado de nada, durma.

– Bem, você é quem sabe – continuou Stepánov, acomodando-se com conforto na cama. – Na minha opinião, apesar de tudo não sou um homem muito bom.

– É muito bom, muito – murmurou o condutor e, curvando-se, saiu. Stepánov adormeceu ainda antes que as costas arqueadas azuis do condutor desaparecessem à meia-luz do corredor.

Pela manhã despertou com a delicada batida na parede – a porta estava e estivera aberta a noite toda.

– Levante, chegamos.

– Que cidade é essa, afinal?

– Não se preocupe, eu acompanharei o senhor – disse o condutor.

– O que quer dizer com acompanhar? Você não tem que seguir adiante?

– Não, nós temos esse serviço. Eu ajudo a escolher a cidade e a se instalar, depois partirei. Ser condutor significa conduzir.

– Mas há um hotel lá, pelo menos?

– Para quê hotel? – surpreendeu-se o condutor. – Nós alugamos uma casa.

– O que é isso, também faz parte do serviço? – perguntou Stepánov começando a se irritar. Ele estava deixando de gostar desse conforto elevado.

– Já não é mais nosso serviço, isso a cidade oferece. Por acordo conosco. Por acaso o senhor acha que não merece uma casa?

– Olhe, como você sabe o que eu mereço ou não mereço? Saí por dois dias, para dar uma relaxada...

– Bem, está ótimo, mas será possível dar uma relaxada em um hotel? No hotel há barulho, comida ruim, pessoas desconhecidas... Em uma casa é possível, afinal, descansar. Conhecer a cidade, passear...

– Que merda é essa? – resmungou Stepánov.

Ele imaginou que agora o condutor o levaria à cidade, para alguma dona de casa com a qual tem acordo de entrega de clientes, e a casa seria provavelmente suja, provinciana, e ainda lhe empurrariam mulherezinhas quaisquer, cafetões... O condutor o olhou com uma zombaria disfarçada, e isso o irritou ainda mais.

Caso o senhor não goste de alguma coisa – disse o condutor –, poderá escolher um hotel ou outra casa a qualquer momento. Mas o senhor vai gostar, para isso vou desembarcar com o senhor.

O trem arrancou como se alertasse a partida iminente.

– Vamos, por favor – disse o condutor. – Senão iremos parar em um lugar que não lá.

– Está bem, estou me vestindo, pondo o cinto – grunhiu Stepánov, calçou as botas e seguiu o condutor para a plataforma fresca e nublada. Pareceu-lhe bom que o calor retirou-se, dando espaço ao seu tempo preferido: cinzento, sempre a se armar sem nunca derramar a chuva, com nuvens baixas que abriam e fechavam o céu. Olhou de relance para o prédio amarelo da estação, tentando ler o nome da cidade, semicerrou os olhos, mas não compreendeu nada. Só conseguiu decifrar que terminava em "sk".

Ele estivera em tais cidades, conhecia-as muito bem – casinhas amarelas e cinzas, colinas, o enorme rio cor de aço, cães latindo um para outro, o mercadinho com sementes de girassol, cogumelos salgados e utilidades domésticas chinesas, com certeza uma biblioteca regional com o nome de um literato de terceira categoria nascido aqui, o cinema em ruínas, às vezes um prédio de fábrica de tijolos vermelhos em um quarteirão inteiro... Eles subiram uma longa ladeira, Stepánov começou até a ofegar – o condutor andava com facilidade, confiante, e poderia ir muito mais rápido, mas por consideração a Stepánov ajustava-se à sua lentidão. Ele, ao que parece, sabia exatamente o destino e não se emaranhava nas teias das ruas indistinguíveis e tortuosas – ora cobertas de casas térreas, ora fincadas em fileiras de decadentes *khruschoby*.[4] Parecia a Stepánov que ele conhecia os lugares, mas isso porque havia estado muitas vezes em cidades semelhantes. No entanto, uma curva lhe deu a impressão de ser definitiva e incondicionalmente conhecida – era exatamente assim que acabava a rua para a qual Stepánov se mudara com os pais, quando tinha cinco anos. Naquele tempo o subúrbio moscovita acabara de ser coberto por construções e era possível andar até uma aldeia próxima para colher flores de lilás. Essa rua era bem parecida com aquela que terminava – só não havia as flores de lilás, que se foram. Seja como for, é horrível como tudo é igual no nosso país.

– É aqui – disse o condutor. – Se não gostar, procuraremos outra.

Como de costume, tirou a chave de debaixo do tapete e abriu a porta de madeira pintada com tinta azul bem desbotada – Stepánov se lembrava perfeitamente daquela cor: era a cor da casa da datcha do vizinho, um homem misterioso que sempre deixava a luz acesa à

[4] Forma pejorativa de se referir às хрушевки [khruschióvki], prédios de cinco andares, blocos de apartamentos, padronizados e construídos em massa na URSS durante o governo de Nikita Khruschiov.

noite. Diziam que tinha enlouquecido e tentava descobrir um composto químico capaz de destruir todo o mato do terreno, mas sem causar dano às culturas úteis. O vizinho era carinhoso, tranquilo e regalava Stepánov com framboesas que cresciam ao longo da cerca.

Mal entrou, Stepánov logo percebeu que não teria de buscar mais nada. Se era verdade que o condutor tinha um acordo com a dona da casa, então pelo menos ela cumprira com todos os requisitos. Já o primeiro cômodo, onde entraram, avançando da sacada, era exatamente o que ele queria: o mesmo cômodo feliz em que ele vivera quando tinha quinze anos. No geral essa fora a melhor época, o despertar de todas as capacidades, a tomada de consciência de todas as possibilidades. Naquele tempo, o mundo olhava para ele com uma surpresa alegre – veja como você é bom nisso e naquilo! Ele reconheceu com alegria o sofá de estofado verde, a antiga mesa da bisavó com gavetas (uma não abria, e ele ainda não sabia o que havia ali – quando estava no exército os pais trocaram toda a mobília; o que poderia haver ali? Sem problemas, agora vamos ver, agora sem falta todas as gavetas serão abertas). Ele espiou embaixo do sofá e com alegria viu a bola, que fora perdida do nada quando Stepánov tinha cinco anos: rodou pelo bosque atrás dos arbustos, todos procuraram e não acharam. Eis onde ela está! O papel de parede envelhecera um pouco, mas a estampa era a mesma de antes: linhas se cruzando em ângulo reto, brancas sobre fundo cinza; tantas vezes ele as olhara de manhã, no quadrado de sol que se movia lentamente da cabeça para os pés. Quando se arrastasse até a rachadura, então com certeza já era a hora de levantar.

– E então? – perguntou o condutor com alegria. – Eu disse, o senhor não ia querer outro.

– Bom, bom – murmurou Stepánov.

Tudo fora feito com precisão, a gosto, a empresa não faz nada nas coxas[5]. Para dizer a verdade, se entusiasmaram demais copiando – tem uma porta na sacada, pois moravam no terceiro andar, mas para que uma sacada em uma casa térrea de madeira? Mas ele se aproximou da porta da sacada e viu aquela mesma paisagem em que crescera, que se transformou depois da mudança apesar de permanecer amada e insubstituível. Pessoas

[5] Em russo “фирма веников не вяжет” [firma venikov nie viajet] é uma expressão retirada da obra *As doze cadeiras*, de Ilf e Petrov, muito lida na URSS e que, por seu tom satírico, acabou por firmar várias expressões populares no país, entre elas a usada por Býkov. A expressão literalmente quer dizer “a empresa não tece vassouras”, uma vez que antigamente os camponeses em seu tempo livre trançavam suas próprias vassouras de palha, artesanalmente, sem rigor. Por derivação, a expressão quer dizer que não se faze malfeitos, mas tudo com qualidade, um trabalho de alto nível. De maneira similar, em português “não faz nada nas coxas” remete à expressão “fazer nas coxas”, criada com relação às telhas que os escravizados no Brasil moldavam em suas próprias coxas, resultando em objetos desiguais, diferentes entre si, e empregada posteriormente para designar trabalhos malfeitos. Ambos idiomatismos guardam em si a conotação do trabalho artesanal. A domesticação nesse caso, como ferramenta de transporte do autor até o universo do leitor funciona, mas não sem a perda mínima do intertexto literário.

voltavam do trabalho (perto havia uma fábrica, um subúrbio operário de Moscou comum no começo dos anos 70), trólebus viravam pela esquina... É verdade, agora não havia quase ninguém, mas o tempo era o mesmo: o pôr do sol dourado sobre a rua e os campos de repolho ao longe. Ainda fumegava a chaminé grossa e baixa, justamente atrás da qual o sol se põe. É preciso olhar amanhã de manhã – de repente ali será manhã?

– Vou olhar os outros cômodos, tudo bem? – Por algum motivo Stepánov pediu permissão, embora entendesse que aquela casa já era sua propriedade.

– Claro, claro – assentiu o condutor, sentando-se um pouco no sofá.

Stepánov pensou que o cômodo ao lado seria o quarto dele e de Olga, mas em vez do quarto de Olga estava o de Nádia, penumbroso, triste, onde sempre houvera uma pena insuportável de todos, e mais que de todos, de Nádia, incapaz, a desamparada Nádia, que com esse desamparo apanhara-o mais fortemente do que qualquer rede; ele sabia perfeitamente qual o preço de toda essa desordem e incapacidade e por isso fugira no final das contas, porque entendera que já o haviam apanhado e agora o devorariam; mas de qualquer forma, com ninguém e em nenhum lugar ele fora tão feliz como naquele cômodo que mobiliaram juntos, somente com o dinheiro dele. Com Olga tudo ia bem, era normal, Olga conseguia cuidar de si, Nádia não; no entanto, ele sentia que Nádia jogava com aquilo, enquanto Olga vivia simples e honestamente, mantendo-se sozinha, e por isso não abandonou Olga; e Nádia não se perdeu, no fim das contas fora para a Inglaterra, mas lá, dizem, também era infeliz. Esse cômodo não existia mais: ela vendeu o apartamento, depois derrubaram o velho prédio – era de tijolos e cinco andares na região da avenida Ryazanski, e ele amava tanto os álamos nas janelas, como a jardineira embaixo das janelas, e até as velhas abomináveis na entrada. De alguma maneira, foi assim, estar à disposição, sustentar, cortejar e cuidar era a sua natureza, e para Nádia essa natureza era mais adequada; nas mãos dela, tudo se quebrava, caía aos pedaços, até a cama nova que eles escolheram juntos, até a televisão que ele arrastou sozinho no lugar da velha – mas até dessa fragilidade das coisas ele gostava, as coisas não envelheciam do nada, mas em razão da proximidade com a verdadeira paixão, sempre destrutiva. E por que não foi embora naquela época? De qualquer maneira, ele abandonou Olga depois. É horrível porque enquanto os relacionamentos estão vivos – eles estão vivos em ambas as famílias, e morrem por alguma razão também simultaneamente, então não há mais motivo para ir embora. Às vezes ele sonhava que esse quarto seria dele; e agora era totalmente dele, mas sem Nádia, que só atrapalharia, sem Nádia, agora, totalmente compreensível com sua avidez mascarada e ardilosamente escondida. E isso é o melhor – quando tudo faz lembrar Nádia, mas ela mesma não está ali. Com alegria reconheceu seu antigo toca-discos, junto aos

discos de vinil e uma bolsa com fotografias antigas no armário. Parece que Nádia tinha várias bolsas, não as desfez desde a última mudança. Ela nunca tinha tempo para nada, mas, por outro lado, com que estava ocupada? Mas ele não estava zangado, nem um pouco, só triste. E na janela de Nádia estava aquele tempo de sempre, que ele amava mais do que tudo – quatro horas da tarde, a cidade dormitório, as crianças que voltaram da escola rangem os balanços no pátio, gritam, correm para lá e para cá, atrás da bola. E o vento, vindo do postigo, resfriava o corpo quente. Ele amava mais do que tudo ficar com ela durante o dia, ao redor a vida passava e ninguém sabia de nada. A intimidade parecia mais aguda por causa da proximidade desses gritos e dos rangidos pela janela. A velha saía para regar o canteiro de goivos – interessante, será que a velha sairia? Ou ela agora morava em outra casa? Será que a vida toda ela desejou tocar piano ou dançar valsa com um coronel e nunca, de jeito nenhum, regar goivos?

O terceiro cômodo – sim, é claro, sobre esse ele já adivinhara. Era o da datcha, com móveis que rachavam e rangiam musicalmente. A casa de madeira de sua infância há muito tinha sido demolida, e ele não gostou daquela que construíram. Mas aqui tudo era como ele queria – uma toalha de mesa de plástico, estampada com xícaras de chá, pires, covilhetes, uma otomana com colcha vermelha listrada, um armário com revistas velhas, uma escada para o sótão com muitos objetos misteriosos e vespeiros aninhados no telhado. Agora vamos rever tudo, rearrumar tudo, reler as revistas, haverá muito tempo.

O quarto cômodo era o dormitório infantil do primeiro filho, o mais velho, amado (é mentira que amam mais os caçulas) – agora ele cresceu e estava irreconhecível, não tinha o que falar com ele, era óbvio que ficava entediado com Stepánov, como nos últimos tempos todos ficavam entediados com ele – um homem inoportuno, azarado, que prometeu, mas não fez nada. E o que podia fazer? O que esperamos das pessoas? Que elas revolucionem o mundo? Mas, para o filho ele prometia algo especial, individual, e embora na infância tenha sido especialmente feliz, ao ler em voz alta para o filho ou montar modelos pré-fabricados com ele – Stepánov sentia uma angústia veemente, um desejo aflitivo de fazer algo imediatamente, algo que todos esperavam. Mas o que havia de ser feito – ele de novo não adivinhou e retornou ao primeiro cômodo, temendo mais que tudo que o condutor tivesse fugido e não houvesse com quem buscar uma resposta. Mas ele não havia fugido, estava sentado no sofá como deveria, sorrindo com benevolência.

– Obrigado, você fez tudo muito bem – disse Stepánov. – Construiu tudo admiravelmente, considerou todos os detalhes, estou muito contente.

– Agradeça a si – sorriu o condutor. – Pois foi o senhor quem construiu, este é o seu lar, que acabou ficando assim.

– Sim, sim – continuou Stepánov distraído – quem constrói algo, fica com o que construiu... É muito bom que, pelo menos, não tenha sido uma câmara de gás. Mas sabe, de repente, agora, eu pensei... se tudo se limita a isso, então não está tudo bem. Não completamente. Sabe, eu poderia ter sido mais, melhor... poderia ter sido, sei lá, totalmente diferente...

– Ali ainda tem uma despensa – o condutor explicou um pouco inquieto. – Bom, o senhor se lembra, na oitava série, da colega de classe Maria Astákhova.

– Disso eu me lembro, sim – esquivou-se Stepánov. – A despensa, obrigado, muito bom. Mas sabe... dia após dia, sempre, olhar essa paisagem... A inquietação, que havia começado a se manifestar com uma leve pontada, agora começou a arder, se espalhou pelo corpo, aqueceu não só o peito, mas todo o rosto, e ficou difícil mexer a mão esquerda. Acho que isso é angústia. E apesar de eu amar... ter amado... as cidades russas provincianas, ainda há muitas outras possibilidades. Acho que se você me desse ainda alguma chance...

– Mas essa foi sua própria decisão – admirou-se o condutor. – E em Deviátovo poderia ter mudado de ideia...

– Sim, sim! – disse Stepánov ressentido; aquela polidez já o enfurecia. – Poderia, mas você sabe... às vezes tudo enche tanto a paciência...Você compreende, às vezes a gente não consegue se controlar

– Podemos olhar outra casa – disse o condutor pacientemente. – Outros cômodos.

– Não, não, não é esse o problema! Tanto faz porque todos eles já foram, o senhor entende? Às vezes a gente toma decisões precipitadas. Acontece, sob a influência do momento, mas por que estou contando a você? Dá para perceber que você nunca experimentou nada parecido. Eu estimo sua empresa, pagarei quanto e o que for preciso. Mas eu peço muito que você me leve à estação. Lá eu não me orientarei sozinho, e você é condutor. É sua obrigação. Está incluso nos seus serviços, afinal de contas.

O condutor levantou-se e Stepánov encheu-se de alegria.

– Ótimo! – disse ele. – Ótimo, olha, eu já falei. Vamos, então?

– Eu vou – disse o condutor, culpado. – Mas o senhor sente um pouquinho ali, se acalme. Depois vá, passeie, veja o povoado. Ali há muita gente, só que agora todos estão no trabalho.

– Não, não – insistiu Stepánov. – Vamos juntos, e você me conduzirá à estação. Ah, mudei de ideia! Ah, acontece! Ah, por favor! – lamuriou-se já completamente infantilizado. – O que eu vou fazer aqui, pense só! É insuportável, tantas vezes já vi tudo isso! Tantas coisas ainda são possíveis... vamos, hein? Você me conduzirá! Você é condutor!

O condutor parou na entrada.

– Sabe – disse –, na verdade, eu mesmo sou o culpado. Era preciso precaver. O caso é que eu não sou de fato um condutor...

– Argh, sim, faz tempo que eu suspeitava! – exclamou Stepánov – Esses seus segredos, deixa para lá, tudo estava claro desde o começo...

– Sim, mas não nesse sentido. – O condutor ajeitou os óculos e se inclinou para a orelha de Stepánov. – Sou um semicondutor, entende?

– Não estou entendendo... – disse Stepánov.

– Apenas para um lado – disse o condutor. – Estava escrito lá, na parede do trem. Só que ninguém nota, mas deveriam. Bem, o senhor descanse um pouco. E depois terá... lá tem um jardim, com maçãs. Lembre-se, como no kolkhóz,[5] depois do primeiro ano na faculdade...

– Sim, sim – disse Stepánov. – Lembro, lembro. Maçãs.

Проводник

Когда Степанову все надоело, он решил уехать давно выбранным маршрутом, а именно куда попало. Опустим причины, по которым ему надоело, и детали, и отвратительные формальности, почти всегда сопровождающие отъезд. Суть в том, что после некоторых неизбежных переживаний, которые лучше всего перенести, внутренне зажмурившись,— он оказался в удобном спальном вагоне, в котором ехал один, и почему-то в сумерках, хотя дом покидал в разгар душного, влажного, с прибивающей тяжелой жарой летнего дня, еще укрепившего его в решении немедленно куда-нибудь отсюда деться. Вероятно, несколько часов ушло на адаптацию. В английском есть прекрасное выражение *found himself*: оно гораздо точней нашего «очутился» и всех его синонимов. Он именно нашел себя, как если бы долго шел по качающемуся прохладному вагону с разлетающимися занавесками и вдруг увидел, что давно уже сидит в купе, и тут же с собой воссоединился. Так это выглядело. От жары и не такое померещится.

Он не взял с собой почти ничего, потому что путешествовал без всякой цели и не очень себе представлял, где окажется. Багаж ведь на девять десятых определяется пунктом назначения: к морю берешь плавки и крем от солнца, за границу — путеводитель, к иногородней возлюбленной — подарок, а он ехал с твердым

[6] Abreviação de Коллективное хозяйство [Propriedade coletiva], os kolkhózes, na União Soviética, eram propriedades rurais fornecidas pelo Estado para cultivo coletivo da terra. Nelas os camponeses se organizavam em cooperativas de produção.

намерением сойти, где понравится. У него было сколько-то денег и кредитная карточка: на месте сориентируемся. Несколько раз в жизни он уже решал так свои проблемы — садился в поезд и ехал куда глаза глядят, и за время его отсутствия все рассасывалось само. Устраниться — это самое верное, без нас решат свои проблемы, вернемся на готовое: как сложится, так и сложится. Сумерки тянулись долго, как бывает только в июне. За окном стоял болотный зеленоватый свет, тянулся зубчатый лес, над ним висела бледная звездочка, похожая на цветок во мху. Темнело и никак не могло стемнеть окончательно, в этом было что-то жалобное, как будто некто на прощание уговаривал Степанова: не езди, ну его, можно еще сойти. Была даже пара остановок на станциях с незначащими названиями, которые он тут же забыл, хотя уже проезжал, вероятно, во время своих бесчисленных отъездов из Москвы по всяким, как казалось теперь, дурацким делам. На одной станции — то ли Девятово, то ли еще как-то — он особенно ясно почувствовал, что вся его дальнейшая судьба решится именно тут: можно сойти, и тогда все пойдет одним путем, а можно остаться, и тогда другим. Но чтобы сойти — требовалось усилие: надо было встать, пройти по коридору, выйти из прохладного вагона на все еще душную станцию, где асфальт нехотя отдает дневной жар, да идти по ней, да еще как-то добираться домой из пригорода, борясь со смутным стыдом от нереализованного намерения. Да и желание вернуться было слабое, вроде укола, вроде виноватого призыва — так однажды позвала Степанова одна женщина, которая полчаса очень серьезно его убеждала, что им надо обязательно разбежаться, а когда он встал с облупленной скамейки и пошел прочь из пыльного жалкого сквера, в который у них давно все превратилось,— она вдруг беспомощным голосом окликнула его по имени, но он уже, конечно, не обернулся, потому что сам давно хотел ей все это сказать, но жалел. Ему всегда проще было довести до того, чтобы как-то разрешилось само. Вероятно, это было плохо, но укол совести был такой же слабый, как призыв остаться. Он уже освоился в вагоне, отяжелел и как-то привык.

Именно после этой станции, на которой, словно давая ему время для выбора, простояли минуты четыре,— появился проводник. Он был высокого роста и пригнулся, чтобы войти в купе; на вид ему было лет сорок с небольшим, как и самому Степанову, и у него было длинное лицо с извиняющимся выражением, какое бывает только у очень хороших проводников, отлично сознающих, что даже самое комфортабельное купе и самое деликатное обслуживание не искупают маленькой трагедии отъезда, перехода из одного уклада в другой. Проводник нес чай в тонком стакане, в старинном серебряном подстаканнике — Степанов понял, что купил билеты на очень дорогой поезд, но было

так жарко, он ничего не соображал, дремала даже жадность… Впрочем, для такого путешествия, когда все действительно очень надоело, не надо жалеть денег. Пусть все будет по высшему разряду. Проводник поздоровался, поставил на стол свой тяжелый подстаканник и жестами фокусника, с той же виноватой улыбкой, принялся извлекать из бесчисленных потайных кармашков нехитрое, но вкусное дорожное угощение: вафли «Артек», пакетик с цукатами, орешками…

— Сколько с меня?— спросил Степанов.

— Ничего, это все входит в стоимость… Если что-то понадобится, позовите меня. Тут кнопка,— он отвел занавеску и показал небольшую белую кнопку рядом с лампочкой.

— Понимаете, какая вещь,— осторожно начал Степанов, понимая, что сейчас скажет глупость и будет выглядеть смешным, но почему-то это не имело значения.— Я еду не по делу, просто так путешествую. И у меня еще нет окончательного решения, где сойти. Может быть, вы подскажете какой-то пункт назначения, какой-то город, где можно провести время… отдохнуть от всего и вообще…

— Я подскажу,— кивнул проводник.— Это будет утром, часов около восьми. Разбужу за полчаса.

— А что за город?— лениво поинтересовался Степанов. Его уже клонило в сон, прохлада этого вагона и зеленоватый свет за окном удивительно располагали к дремоте.

— Вы не перепутаете,— сказал проводник.— Других остановок не будет. Потом будут, а до него нет.

Проводник не задвинул за собой скользящую бесшумную створку, и Степанов увидел, как по коридору с обычным подстаканником идет другой проводник, приземистый и плотный, и мелькнула еще длинноногая поджарая проводница с бутылкой ситро.

— Как вас здесь много,— заметил он одобрительно.

— Да, у нас поезд высокой комфортности. У нас каждому пассажиру придается свой проводник,— это было сказано со сдержанным достоинством, с тайной гордостью за фирму.

— Вообще, понимаете,— произнес Степанов, отчего-то чувствуя себя очень легко и непринужденно с этим длинным, которого видел впервые.— Мне кажется, что здесь несколько перебарщивают. Что комфортабельность дороги, как бы сказать, обратно пропорциональна ее осмысленности. Когда человеку очень нужно куда-то

попасть, он не обращает внимания на комфорт, на крыше готов ехать. А когда ему все равно куда, очень важно именно обставить дорогу. Вы не находите, что у нас сейчас очень много внимания уделяют именно разнообразному укомфорчиванию, обудобливанию,— он говорил, посмеиваясь над собой, с легкостью, которая бывает только во сне, но сейчас все было наяву, только ощущения доходили с запозданием, как по укурке. Чай горяч, но горяч словно сквозь пелену, и даже хруст надкусываемой вафли доносился с небольшой задержкой, как гром после молнии. Эта мысль дополнительно позабавила Степанова, и проводник, казалось, прочитал ее — он тоже улыбнулся.

— Да, вы правы,— заметил он,— но ведь это всегда так. Забота о комфорте — всегда забота о человеке. А о чем еще сейчас заботиться? Разве лучше, когда едут друг у друга на головах?

— Не только о человеке,— уточнил Степанов.— О лице фирмы.

— Ну, у нашей фирмы такая репутация, что уже и заботиться особо не надо,— серьезно сказал проводник.— Потом, мы все-таки монополисты.

— Э, э, э!— добродушно погрозил ему Степанов.— Так нечестно.

— Как это говорится?— при всем богатстве выбора альтернативы нет,— ответил проводник. Он, казалось, никуда не торопился, сидел напротив, зажав руки между колен, и всем видом изъявлял готовность поддержать разговор, чтобы пассажир, не дай бог, не загрустил. Чай был крепкий, бодрил,— Степанову расхотелось укладываться, он решил потолковать с проводником, отвечавшим на все вопросы удивительно точно, то есть в полном соответствии со степановскими ожиданиями, и даже чуть умней. Говорить можно было все, что угодно: проводник есть проводник, нанятый попутчик. Так иногда случайному человеку в купе выложишь все о себе и пойдешь с утра жить дальше, облегчив душу.

— Но все-таки признайтесь, что большинство сейчас едет, как я,— продолжал он, развалясь.— Никакого особенного представления о цели, поэтому особенное внимание к обстановке. В сущности, только удобствами все сейчас и заняты, только это и предлагается. И я не возражаю — мне очень нравится этот ваш поезд. Но этим всем искупается, так сказать, полная неопределенность в конце…

— Я не думаю,— мягко сказал проводник.— Это, наоборот, как бы намекает, что в конце не будет ничего плохого… ничего страшного. Какова бы ни была цель вашего путешествия, как бы ни выглядели его причины — вам по крайней мере дают понять, что жизнь несколько лучше ваших представлений, что мир устроен

милосерднее, что о вас позаботятся. Сегодня, кажется, главная проблема как раз в том, что человек ходит по очень тонкой пленке и в любой момент может провалиться, и ему кажется, что никто не протянет дружескую руку. Но когда он попадает в атмосферу заботы, ему сразу начинает казаться, что мир не так уж враждебен… что он, может быть, не вытесняет его, а даже рад… Согласитесь, что сама по себе ситуация отъезда… от всего привычного… она предполагает некий стресс. Даже просто выйти из дому и доехать до вокзала — уже стресс, хотя вы не отдаете себе в этом отчета. Надо это уравновесить, если можно,— разве нет?

— Но тогда из таких стрессов состоит вся жизнь,— возразил Степанов.

— А как же. Все не очень удобно, чаще всего противно… Потом это накапливается, и тогда в один прекрасный день все надоедает. Тогда нужен проводник. Он дает вам понять, что ни перед кем не нужно больше оправдываться. Вы все делаете правильно, вы сели именно в тот поезд и приедете именно в тот город.

— Замечательно,— протянул Степанов.— Замечательно! Какая отличная услуга! Человек едет в командировку, совершенно не нужную ни ему, ни делу,— просто для галочки. К нему в купе заходит проводник и убеждает, что эта поездка осмысленна, что все по делу…

— Да, конечно,— кивнул проводник.— Но это, само собой, не во всяком поезде.

— Ну хорошо. А уговорить меня, что все остальное имело смысл,— вы можете?

— Само собой,— кивнул проводник.— Вы же попали в наш поезд, а значит, все не просто так.

— Но этот поезд расслабляет,— Степанов сделал последнюю попытку объяснить себе и проводнику чувство смутной неловкости, незаслуженности происходящего.— Мне начинает казаться, что я все это заслужил. А я ведь не заслужил, я просто купил билет.

— Ну, купить билет — тоже надо уметь. Нужна решительность, даже храбрость, — уважительно сказал проводник.— Я бы во многих ситуациях еще подумал, а люди так быстро делают выбор. Это героизм, почти как на фронте.

— Да, да… Но понимаете — когда человек окружен удобствами и услужливостью, он поневоле приходит к более высокой самооценке. Ему кажется, что он ни в чем не виноват. А ведь все виноваты…

— Неправда,— сказал проводник.— С этим я буду спорить. Я не знаю, кто вам это внушил. Почему виноваты, перед кем? Почему обязательно надо представлять себе суд? Человек мучается всю жизнь, с самого рождения,— надо быть поистине очень

изобретательным садистом, чтобы за это с него еще взыскивать. Есть, конечно, люди дурные, наслаждающиеся страданиями ближних,— но их количество сильно преувеличено, в основном литературой, которой все время нужны конфликты. А так — обычные пассажиры, уверяю вас. Я много повидал пассажиров, давно работаю. И каждый, садясь в поезд, почему-то уверен, что он виноват. Кто вас так довел — непонятно. Никто ни в чем не виноват, спите.

— Ну, как знаете,— проговорил Степанов, уютно устраиваясь на лодке.— По-моему, я все-таки не очень хороший человек.

— Очень, очень,— пробормотал проводник и, пригнувшись, вышел. А Степанов заснул еще до того, как синяя сутулая спина проводника растворилась в сумраке коридора.

Он проснулся утром от деликатного стука в стенку — дверь так и оставалась всю ночь открытой.

— Вставайте, приехали.

— А что за город все-таки?

— Да вы не беспокойтесь, я провожу,— сказал проводник.

— В каком смысле проводите? Вам же ехать дальше?

— Нет, у нас такая услуга. Я помогаю выбрать город и устроиться, а потом поеду. Проводник — значит, провожает.

— Но тут хоть гостиница есть?

— Зачем гостиница?— удивился проводник.— Мы дом снимем.

— Это что, тоже такая услуга?— начиная злиться, спросил Степанов. Ему переставал нравиться этот повышенный комфорт.

— Это уже не наша услуга, это город предоставляет. По договору с нами. Неужели вы думаете, что не заслужили дом?

— Да откуда вы вообще знаете, что я заслужил или не заслужил?! Я уехал на два дня, в себя прийти…

— Ну и славно, и разве можно в гостинице прийти в себя? Гостиница — шум, плохой буфет, чужие люди… В доме хоть выспаться можно. Посмотрите город, погуляете…

— Черт знает что,— проворчал Степанов.

Он представил, что проводник сейчас отведет его в город, к какой-нибудь домохозяйке, с которой у него договор о поставке клиентов, а дом небось грязный,

провинциальный, еще баб каких-нибудь навяжут, сутенеры… Проводник смотрел на него с тайной насмешкой, и это бесило еще больше.

— Если вам что-нибудь не понравится,— сказал проводник,— вы всегда можете выбрать гостиницу или другой дом. Но вам понравится, я для этого с вами и схожу.

Поезд дернулся, как бы предупреждая о скорой отправке.

— Пойдемте, пожалуйста,— сказал проводник.— Еще заедем куда-нибудь не туда.

— Да мне одеться — подпоясаться,— буркнул Степанов, надел ботинки и вышел вслед за проводником на прохладный пасмурный перрон. Хорошо, что жара отступила и началась его любимая погода — серенькая, с вечно собирающимся, но так и не проливающимся дождем, с низкими тучами, ходящими вокруг. Он взглянул на желтое здание вокзала, пытаясь прочесть название города, сощурился, но так ничего и не разобрал. Видно было, что кончается на «ск».

Он бывал в таких городах, хорошо знал их — желтые и серые домики, холмы, широкая стальная река, перелаивающиеся собаки, маленький базар с семечками, солеными грибами и китайским ширпотребом, обязательно районная библиотека имени родившегося здесь третьестепенного литератора, полуразвалившийся кинотеатр, иногда краснокирпичное заводское здание на целый квартал… Они долго шли в гору, Степанов даже начал задыхаться,— проводник шел легко, уверенно и мог бы идти гораздо быстрее, но из уважения к Степанову подлаживался под его медлительность. Он, кажется, точно знал пункт назначения и не путался в паутине неотличимых горбатых улиц — то утыканных частными одноэтажными домиками, то заставленных рядами ветшающих хрущоб. Степанову казалось, что он узнает места, но это потому, что он слишком часто бывал в таких городах. Однако один поворот показался ему окончательно и безоговорочно знакомым — кажется, точно так обрывалась улица, на которую они с родителями только что переехали, когда Степанову было пять лет. Тогда московская окраина только застраивалась, и можно было ходить в ближайшую деревню за сиренью. Вот эта улица была очень похожа на ту, обрывающуюся,— только сирени уже не было, отошла. Все-таки ужасно, как у нас все одинаково.

— Вот сюда,— сказал проводник.— Если не понравится, мы еще поищем.

Он привычно достал ключ из-под половика и открыл деревянный дом, выкрашенный изрядно полинявшей синей краской,— Степанов отлично помнил этот цвет, так выглядел дом дачного соседа, человека таинственного, вечно палившего свет по ночам. Говорили, что он сошел с ума и добывает химическое соединение, способное

уничтожить на участке всю траву и не причинить вреда только полезным культурам. Сосед был ласков, тих и угощал Степанова малиной, росшей вдоль забора.

Но, едва войдя, Степанов сразу понял, что ничего другого искать не придется. Если у проводника и был договор с домохозяйкой, то домохозяйка по крайней мере честно выполняла все условия. Первая же комната, в которую они шагнули с веранды, была та самая, какую он хотел: самая счастливая его комната, в которой он жил, когда ему было пятнадцать. Это вообще было лучшее время, пробуждение всех способностей, осознание всех возможностей. Мир глядел на него тогда с радостным изумлением — вон как, ты умеешь и то, и это! Он радостно узнал диван с зеленой обивкой, стол с выдвижными ящиками, старый, от прабабки (один не открывался, он так и не узнал, что там,— пока был в армии, родители поменяли всю мебель; что там могло быть? Ничего, теперь посмотрим, теперь наверняка откроются все ящики). Он заглянул под диван и радостно увидел мяч, потерянный, когда Степанову было пять лет, на ровном месте: укатился в лесу за кусты, все искали, не нашли. Вот он где! Обои несколько обветшали, но узор на них был прежний, пересекающиеся под прямым углом линии, белые на сером фоне, столько раз рассматривал по утрам, в солнечном квадрате, медленно перемещавшемся от изголовья к ногам. Когда он дополз до трещины, уже точно пора было вставать.

— Ну?— радостно спросил проводник.— Я же говорил, вам другого не захочется.

— Нормально, нормально,— пробормотал Степанов.

Все было сделано точно, со вкусом, фирма веников не вяжет. Правда, увлеклись, копируя,— вот дверь на балкон, ведь они жили на третьем этаже, а какой балкон в одноэтажном деревянном доме? Но он подошел к балконной двери и увидел тот самый пейзаж, с которым вырос, который сменился после переезда, но так и остался любимым и незаменимым. Люди идут с работы (рядом был завод, обычная рабочая окраина Москвы начала семидесятых), троллейбусы поворачивают за угол… Правда, сейчас почти никого не было, но время было то самое: золотистый закат над улицей и далекими капустными полями. Еще дымит толстая приземистая труба, за которую как раз и опускается солнце. Надо будет завтра с утра посмотреть — вдруг там будет утро?

— Я посмотрю другие комнаты, хорошо?— Степанов почему-то спрашивал разрешения, хотя понимал, что этот дом уже его собственность.

— Конечно, конечно,— разрешил проводник, присаживаясь на диван.

Степанов думал, что в соседней комнате будет их комната с Ольгой, но вместо Ольгиной комнаты оказалась Надина, полутемная, грустная, где всегда было так невыносимо жаль всех, и больше всех Надю, беззащитную, беспомощную Надю, которая этой своей беспомощностью опутала его крепче любых сетей, он отлично знал цену всей этой неустроенности и беззащитности и потому-то сбежал в конце концов, потому что понял, что его уже поймали и сейчас будут жрать; но все-таки нигде и ни с кем он не был так счастлив, как в этой комнате, которую они обставляли вместе, исключительно на его деньги. С Ольгой все было хорошо, нормально, Ольга могла позаботиться о себе, а Надя не могла; но он чувствовал, что Надя играет на этом, а Ольга просто и честно живет, обеспечивая себя, и потому от Ольги не ушел, а Надя не пропала, уехала в конце концов в Англию, но и там, говорят, была несчастна. Комнаты этой больше не было — она продала квартиру, а потом старый дом снесли, это была кирпичная пятиэтажка в районе Рязанского проспекта, но он любил и тополя за окнами, и клумбу под окнами, и даже отвратительных старух у входа. Как-то так получилось, что отдавать, содержать, обхаживать и выхаживать было в его природе, и Надя к этой природе подходила больше; у нее вечно все ломалось, разваливалось, даже новая кровать, которую они выбирали вместе, даже телевизор, который он приволок сам вместо старого,— но и эта хрупкость вещей ему нравилась, все ветшало не просто так, а от соседства с настоящей страстью, всегда разрушительной. И почему тогда не ушел? Все равно ведь ушел потом от Ольги. Ужас в том, что пока отношения живые — они живые в обеих семьях, и мертвеют почему-то тоже одновременно, так что и уходить становится незачем. Он мечтал иногда — вот бы эта комната была его собственная; и она теперь была его, насовсем, но без Нади, которая только мешала бы, без слишком понятной теперь Нади с ее замаскированным, хитро спрятанным хищничеством. Это и есть самое лучшее — когда все о ней напоминает, но самой ее при этом нет. Он радостно узнал ее древний проигрыватель, набор виниловых дисков, сумку со старыми фотографиями на шкафу. Кажется, у нее полно было сумок, не разобранных с прошлого переезда. У нее вечно ни до чего не доходили руки, а чем она, казалось бы, занималась? Но зла не было, никакого зла, одна грусть. И в окне у нее стояло то вечное время, которое он любил больше всего,— четыре часа пополудни, спальный район, вернувшиеся из школы дети скрипят качелями во дворе, покрикивают, гоняют мяч. И ветер из форточки холодит разгоряченное тело. Он больше всего любил оставаться у нее днем, вокруг шла жизнь, никто ничего не знал. Близость казалась острей от соседства этих криков и скрипов за окнами. Старуха выходила поливать грядку левкоев

— интересно, выйдет ли старуха? Или у нее теперь другой дом? Может, ей всю жизнь хотелось играть на фортепьяно или вальсировать с полковниками, а вовсе не поливать левкои?

Третья комната — да, конечно, об этом он догадывался. Эта была дачная, с рассохшейся, музыкально поскрипывающей мебелью. Деревянный дом его детства давно сломали, а тот, который выстроили, он не любил. Но тут все было, как надо,— клеенка с изображением чайных чашек, блюдец, розеточек, тахта с красным в полоску покрывалом, шкаф со старыми журналами, лестница на чердак с множеством таинственных предметов и осиными гнездами, лепящимися к крыше… Теперь мы все пересмотрим, все переберем, перечитаем журналы, времени будет много.

Четвертой комнатой оказалась детская первого сына, старшего, любимого (врут, что младших любят сильней),— он вырос теперь и стал неузнаваем, с ним не о чем было говорить, Степановым он явно тяготился, как тяготились им в последнее время все — неуместным, неудачливым человеком, что-то обещавшим, ничего не сделавшим. Да и что можно сделать? Чего мы ждем от людей? Чтобы они мир перевернули? Но сыну он обещал что-то особенное, персональное, и хотя в этой детской он был особенно счастлив, читая сыну вслух или собирая с ним сборные модели,— Степанов почувствовал именно тут страстную тоску, мучительное желание немедленно что-то сделать, что-то, чего ждали все. Но что именно сделать — он опять не догадывался и вернулся в первую комнату, больше всего боясь, что проводник сбежал и ответа искать не у кого. Но он не сбежал — честно сидел на диване, доброжелательно улыбаясь.

— Спасибо вам, вы очень хорошо все сделали,— сказал Степанов.— Замечательно построили, все детали учтены, я очень рад.

— Благодарите себя,— улыбнулся проводник.— Это ведь вы построили, это и есть ваш дом, который вот так сложился.

— Да, да,— рассеянно проговорил Степанов,— кто что построил, тот это и получит… Очень приятно, что по крайней мере не газовая камера. Но понимаете, я вдруг сейчас подумал — если все этим и исчерпывается, то не совсем правильно. Не совсем. Понимаете, я мог бы больше, лучше… мог бы вообще совсем другое…

— Там еще кладовка,— в некоторой тревоге пояснил проводник.— Ну, помните, десятый класс… у одноклассницы Астаховой Марии…

— Это я помню, да,— отмахнулся Степанов.— Кладовка, спасибо, очень хорошо. Но понимаете… изо дня в день, всегда, смотреть на эти пейзажи…— Тревога, только что напомнившая о себе все тем же слабым уколом, теперь разгоралась,

расползалась по телу, горела уже не только грудь, но и все лицо, и трудно было пошевелить левой рукой.— Мне кажется, что это тоска. И хотя я очень люблю… любил… провинциальные русские города, но есть же множество других возможностей. Мне кажется, если бы вы мне предоставили еще какой-то шанс…

— Но это же было ваше собственное решение,— удивился проводник.— И в Девятове можно было передумать…

— Да, да!— досадовал Степанов; его уже бесила эта вежливость.— Можно, но понимаете… иногда до такой степени все это достает… Поймите, иногда себя не контролируешь.

— Мы можем посмотреть другой дом,— терпеливо сказал проводник.— Другие комнаты.

— Нет, нет, не в этом дело! Все равно они все ведь уже были, понимаете?! Иногда принимаешь опрометчивое решение. Бывает, под влиянием минуты, и что я вам рассказываю?! По вам видно, что вы никогда ничего подобного не испытали. Я ценю вашу фирму, я заплачу сколько надо и чем надо. Но я вас очень прошу отвести меня на вокзал. Сам я тут не разберусь, а вы проводник. Вам положено. Это входит в ваши обязанности, в конце концов.

Проводник поднялся, и Степанов обрадовался.

— Ну вот,— сказал он.— Ну вот видите, я же говорил. Пойдемте, да?

— Я пойду,— виновато сказал проводник.— Вы пока посидите тут, успокойтесь. Потом пойдете, погуляете, встретите людей. Тут много людей, просто сейчас на работе все.

— Нет-нет,— настаивал Степанов,— мы пойдем вместе, и вы проводите меня на вокзал. Ну передумал, ну бывает. Ну пожалуйста!— канючил он уже совершенно по-детски.— Что я буду тут делать, сами подумайте! Это же невыносимо, я столько раз все это видел! Столько еще всего можно… пойдемте, да? Вы же отведете! Вы проводник!

Проводник остановился на пороге.

— Понимаете,— сказал он,— я, наверное, сам виноват. Надо было предупредить. Дело в том, что я не совсем проводник…

— Ах, да я давно догадался!— воскликнул Степанов.— Что за секреты, подумаешь, все понятно со второй страницы…

— Да не в том смысле.— Проводник поправил очки и наклонился к его уху.— Я полупроводник, понимаете?

— Не понимаю,— сказал Степанов.

— Только в одну сторону,— сказал проводник.— Это там было написано, на стене в поезде. Просто никто не запоминает, а зря. Ну, вы отдохните пока. И потом это… там еще сад, в нем яблоки. Помните, как в колхозе, после первого курса…

— Да-да,— сказал Степанов.— Помню, помню. Яблоки.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e estética**. São Paulo: Annablume/ Hucitec, 2002, p. 211.

BÝKOV, Dmitri. **JD-rasskazy** (Contos de ferrovias). Moscou: Vagrius, 2007.

LÓTMAN, Iúri. La memoria a la luz de la culturologia. NAVARRO, Desiderio (Org. e Trad.). **La semiosfera 1**. Madri: Cátedra, 1996.

_____. La semiótica de la cultura y el concepto de texto. NAVARRO, Desiderio (Org e Trad.). **La Semiosfera 1**. Madri: Cátedra, 1996.

O toque impossível de duas mãos: Reflexões de Aleksandr Sokúrov sobre a obra de Serguei Eisenstein

The impossible touch of two hands: Reflections by Aleksandr Sokurov on the work of Sergey Eisenstein

Paulo de Mello Calderaro[1]

Resumo: O presente artigo tem como objetivo propor a tradução comentada de um texto de autoria do cineasta Aleksandr Sokúrov a respeito da obra de um dos pioneiros do cinema soviético, Serguei Eisenstein, e que reflete ainda sobre a natureza da arte, do cinema e da história. Considerado o papel de importância que o cinema ocupa tanto no mundo, como na Rússia em particular, esta tradução se propõe a contribuir para o acesso à visão russa sobre o cinema nacional e o favorecimento da sua integração nas discussões sobre a cultura russa em geral.

Palavras-chave: Cinema russo; Tradução; Aleksandr Sokúrov; Serguei Eisenstein.

Abstract: The present paper aims to offer the reader a commented translation of an essay written by Russian film director Aleksandr Sokurov on the work of one of the earliest Soviet directors, Sergey Eisenstein. Moreover, Sokurov's essay contains a wide range of his reflections on the nature of art, cinema and history. Considering the major role played by cinema both around the world and within Russian culture, the purpose of the following translation is to give access to Russian authors'views on Soviet and Russian cinema and favor the inclusion of such art forms to discussions regarding Russian culture as a whole.

Keywords: Russian Cinema; Translation; Aleksandr Sokurov; Sergey Eisenstein.

O cinema, enquanto elemento constituinte e fundamental da cultura mundial desde o seu surgimento e sua consolidação, ao longo do final do século XVIII e início do século XIX, foi e continua a ser pensado e teorizado não apenas por críticos e estudiosos, mas também por seus realizadores. Sua interação com a arte, o pensamento e a política dos mais diversos países no século passado e na contemporaneidade pode ser facilmente verificado em grande parte das análises, pesquisas ou guias da história do cinema. E ainda que sua influência sobre todo o mundo seja inegável, não seria inverossímil propor uma série de elementos que corroborassem uma relação de particular intimidade e interação cultural com a sétima arte que se desenvolveu em alguns países – podem-se citar aqui os Estados Unidos, a Índia, o Japão e, sem dúvidas, a Rússia (e a antiga União Soviética).

[1] Graduando do Curso Superior do Audiovisual na Universidade de São Paulo. Desenvolve uma pesquisa de iniciação científica, sob orientação da Prof.ª Cecília Antakly de Mello, sobre as ligações estéticas e geracionais entre o rock soviético e o cinema produzido durante e posteriormente à perestroika. paulo.mellocalderaro@gmail.com.

Da célebre afirmação de Lênin de que "de todas as artes o cinema é a mais importante"[2] até as pesquisas empreendidas por Liev Kulechov, a efervescência de movimentos cinematográficos de vanguarda, particularmente nos anos 1920, o estabelecimento de uma sólida indústria cinematográfica soviética e a consolidação na história do cinema mundial de figuras como Serguei Eisenstein, Dziga Viértov, Andrei Tarkóvski e o próprio Aleksandr Sokúrov; o cinema, as descobertas e as implicações estéticas e políticas dessa jovem arte logo se tornaram um elemento crucial na constituição do panorama cultural da então União Soviética. Parece difícil nos colocarmos a pensar a cultura soviética e russa, portanto, sem a devida atenção à trajetória e ao papel que o cinema assumiu e ainda assume para a compreensão de sua cultura.

Felizmente, diversos pesquisadores aqui no Brasil se dispuseram e se dispõem a esta tarefa, seja de forma integral ou episódica. Ao longo destes anos de pesquisa, obras de realizadores importantíssimos para o cinema russo como Andrei Tarkóvski (*Esculpir o tempo)*, Serguei Eisenstein (*A forma do filme* etc.), e mesmo alguns artigos e ensaios de menor extensão de diretores como Dziga Viértov, Artavazd Pelechian etc., foram vertidos para o português direta ou indiretamente. Ainda assim, uma grande parcela dos escritos teóricos a respeito do cinema russo e soviético ainda se encontra exclusivamente no seu original russo, em especial os mais recentes.

É com o fim de buscar colaborar com algumas reflexões destes artistas a respeito do cinema, da arte e de sua relação com a história e a cultura russas que foi traduzido aqui o breve ensaio *Mãos: reflexões sobre a evolução profissional*, no qual o diretor Aleksandr Sokúrov reflete sobre a biografia e o cinema de Serguei Eisenstein e sua relação com a visão de mundo desse diretor, bem como a maneira como encara a natureza do cinema e a ética da imagem cinematográfica.

O ensaio foi originalmente publicado em uma coletânea de contos, roteiros, entrevistas, comentários e ensaios do diretor em 2011, denominada *No Centro do Oceano* (*V Tsentre Okeana*, ainda não publicada em português). Isso não significa que não haja material que possa ser acessado a respeito desse diretor e de sua obra, mas o ensaio aqui traduzido ainda é inédito em nossa língua.

[2] No original russo "[...] из всех искусств для нас важнейшим является кино", a afirmação de Lênin é a ele atribuída por Aleksandr Lunatchárski em carta de 1925 a Grigóri Boltiánski sobre uma conversa que haveria ocorrido em fevereiro de 1922. A carta foi originalmente publicada no livro de Boltiánski *Lênin e o cinema* (*Lenin i kino*) também em 1925. Cf. o texto da integral da carta em: http://lunacharsky.newgod.su/pisma/pismo-boltanskomu/).

Embora fundamentalmente direcionado ao cinema, Sokúrov se volta de forma recorrente a questões de teor consideravelmente mais filosófico e atribui a seu texto um tom mais ensaístico — o que implica, não raro, em um discurso dado a liberdades líricas e um fluir mais artístico, que buscamos manter na presente tradução. Assim, frases ou parágrafos iniciados por reticências, alegorias e representações visuais são elementos recorrentes no discurso do autor. Além disso, o uso também recorrente de uma terminologia própria à esfera cinematográfica se fez bastante presente, e foi dedicada também especial atenção à tradução desses termos, particularmente em se tratando de um texto voltado não apenas para o público interessado em estudos russos, mas igualmente para um leitor ligado à teoria do cinema.

A fim de permitir uma leitura fluida do texto diretamente, a quem interessar, e possibilitar ainda assim a consideração a respeito de aspectos de relevância levados em conta durante a tradução, optou-se pela adição de notas de rodapé que discutam esses elementos do texto sem que seu corpo acabe necessariamente fragmentado. Além delas, algumas outras notas de rodapé foram aqui inseridas com o fim de esclarecer o papel de indivíduos, obras e possíveis circunstâncias históricas pouco conhecidas.

Não é, de maneira nenhuma, pretensão desta tradução estabelecer uma versão final do ensaio de Sokúrov. Afinal, como dizia Boris Schnaiderman: “cada tradutor se aperfeiçoa, torna-se ‘menos ruim’, pela autocrítica” (SCHNAIDERMAN, 2011, p. 15), e tenho certeza de que há muita autocrítica que precisa ser feita. Quando muito, esta tradução se propõe a possibilitar o acesso a mais uma fresta da vasta diversidade de olhares a respeito do cinema russo e da maneira como a sétima arte interage, desde muito tempo, com a dinâmica histórica e cultural da Rússia.

Mãos: Reflexões sobre a evolução profissional

Aleksandr Sokúrov

Mais uma vez folheio seus desenhos: através da rude geometria das linhas e das relações entre as personagens no papel se manifesta a evidente singularidade do autor, sua superioridade, sua elevação sobre o ofício.

A tarefa diante da qual me encontro é para mim de grande e intrínseca complexidade: Dou-me a liberdade de falar sobre um homem extraordinário que jamais vi, um homem cuja mão jamais toquei…

Muitos fatos de sua biografia me são desconhecidos, eu nunca me voltei especificamente para o estudo de sua obra e, além disso, sempre houve para mim um distanciamento em relação à sua pessoa e aos seus trabalhos. Ademais, a dimensão dessa figura em muito torna hoje quaisquer juízos de valor a seu respeito inadequados e sem sentido.

…Quando vi pela primeira vez seu filme *O Encouraçado Potemkin*... lembro-me bem das minhas impressões. Por algum motivo mesmo naquela época, para mim, criado no espírito soviético, era um filme pretensioso demais.

E violento demais.

Ainda assim eu tinha interesse pela vida de Eisenstein: na prova de admissão do VGIK[3] eu recitei os poemas infantis de Agnia Barto[4] e, no lugar de prosa, um fragmento do roteiro de Eisenstein de *Aleksandr Niévski*.

Mas a ânsia por manter certa distância, de não me aprofundar, não me aproximar inteiramente dele, eu já nutria mesmo então.

Quando eu ainda estudava no VGIK, eu montei uma reconstrução do espetáculo de Eisenstein *O Sábio* e conheci Naum Kleiman[5], que manifestou grande entusiasmo pelo meu trabalho. Mas eu não poderia dizer que eu era atraído pelo *mundo* de Eisenstein. Ao contrário, tive pela primeira vez a percepção da força e do perigo do instrumento que o cineasta usa ao assistir aos seus filmes. Até hoje eu não consigo me desvencilhar da ideia de que o cinema carrega consigo um objeto muito afiado e que pode causar feridas incuráveis.

[3] Instituto Nacional Russo de Cinema S.A. Guerassímov (*Vserrossiiski Gossudarstvenny Institut Kinematografii im. S. A. Guerassimova*), fundado em 1919, em Moscou.
[4] Agnia Lvovna Barto (1906-1981) foi uma poeta e escritora soviética de literatura infantil.
[5] Naum Ikhílievitch Kleiman (1937-) é um historiador e pesquisador de cinema russo-soviético especializado na obra de Serguei Eisenstein.

Imagine que você está andando em meio à multidão e de repente algum louco romântico saca uma navalha e se põe a balançá-la para todos os lados e ferir terrivelmente as pessoas ao redor. Muitos são mortos e os feridos acabam com cicatrizes na face pelo resto da vida. Não sou capaz de perdoar o cinema por todas essas feridas.

A provocação da violência na exibição de uma ação efetivamente real para mim sempre beirou à violação moral. Sempre penso: entre os espectadores pode haver pessoas sensíveis.

Para mim são inadmissíveis na arte essa provocação da crueldade e a sua canonização estética. Dizem: mas que figura, que tragédia se adivinha detrás disso!

Mas uma coisa é ler sobre isso em uma peça de Shakespeare, outra é mostrá-lo no cinema.

A distância entre o escrito e o mostrado, entre a tensão moral da palavra e a percepção psicofísica da imagem, é gigantesca. O que o cinema mundial provocou várias décadas atrás atingiu hoje a dimensão de um hábito generalizado a quaisquer formas de violência na tela. Aqui para mim sempre se encontrou a fronteira da recusa.

A maestria não deve corroborar o mal.

A reprodução visual de imagens de violência sempre é, a meu ver, a propagação do mal. Quando eu vejo *Laranja mecânica* de Kubrick, por mais que compreenda toda a maestria desse indivíduo, imagino ao mesmo tempo a quantidade de traumas psicológicos que podem ter sido provocados pelos seus filmes.

A mesma preocupação surgiu em mim nas primeiras vezes que assisti a *O Encouraçado Potemkin* e *A Greve*. Preocupação que, na época, não transmiti a ninguém. Eu sabia que essa minha percepção despertaria nos outros apenas ironia. Entretanto a sensação que me havia tomado nos tempos de escola permaneceu até os dias de hoje.

Consigo ver sob a perspectiva histórica, de sua origem até a atualidade, a maneira como o cinema passo a passo se rebaixou à crueldade intelectual e sistêmica. Os cineastas colaboraram para a formação de um certo retrato obscuro do mundo, que hoje se encontra em materialização.

Como Napoleão, que dizimou centenas de milhares de pessoas e por algum motivo se tornou um homem grandioso na memória dos herdeiros franceses, e como Lênin, que assinou decretos de execução pública de milhares de padres em um país cristão e foi declarado "o mais humano dos homens", os cineastas que habituam seu espectador a imagens de violência, recebem o status de artistas.

A mim são mais próximos aqueles, dentre os fundadores da "nova arte," que fizeram uso das novas possibilidades de seu ofício com grande cautela, que não começaram do zero e não foram primitivos e ambiciosos. Uma vez que imaginar-se a pedra fundamental no alicerce de

qualquer processo criador é não apenas presunçoso, mas barbaramente ingênuo. Se a atividade de muitos cineastas não fosse tão ambiciosa e imoral, o mundo poderia em muitos aspectos ser outro.

Primeiramente, o cinema transformou o mistério da morte em um produto visual e, em seguida, o disponibilizou ao seu parente mais próximo: a televisão.

O cinema violou a fronteira da zona de perigo, tornou a falta de tato, o desaforo[6], a grosseria, a familiaridade da invasão a quaisquer esferas de conexão humana, características da civilização americana e europeia. Foram os diretores de cinema que desfizeram todos os nós[7] que a cultura popular em todo lugar atava firmemente com a complexidade de delicados retratos.

Tenho certeza: o agudo antagonismo contemporâneo entre as civilizações muçulmana e cristã é em grande parte "mérito" do cinema. A arte abriu mão da delicadeza.

Começaram isso, entre outros, também os nossos grandes compatriotas do cinema, que mostraram como era possível filmar de forma impactante uma criança viva dependurada sobre um abismo. E esse quadro integrou a trama de um filme genial de Eisenstein dos anos 1920. Já depois, durante as filmagens de Tarkóvski, arremessam um cavalo das alturas. E depois nos filmes de ação dos americanos, e não somente nos filmes de ação, cortam as gargantas de pessoas como se não fosse nada. E depois saem às ruas extremistas muçulmanos e convocam a cortar as gargantas de todos os descrentes, *shahids*[8] vão explodir a si e a todos, e já se discute abertamente a necessidade de um ataque nuclear ao Irã, do contrário corre-se o risco de perecer outro Estado — Israel. E essa criança pendurada sobre o abismo já não é mais uma imagem impactante, mas um terrível exemplo para a realidade.

[6] No original russo “хамство”, o termo foi considerado de difícil tradução por escritores como Serguei Dovlátov, que em seu ensaio *Esta palavra intraduzível - хамство* aponta para um significado que ultrapassa o comumente utilizado por tradutores, como “grosseria” ou “insolência”, e destaca um importante agravante presente em seu sentido de uma certa “consciência de impunidade”. Nas palavras de Dovlátov, “É precisamente na impunidade que reside a questão, na sensação de consciência de impunidade, de impenitência das ações, no sentimento da mais completa vulnerabilidade que toma conta de sua vítima” (tradução nossa) (DOVLÁTOV, 2005, p. 325). Optou-se aqui, contudo, pelo emprego do termo que nos pareceu mais próximo do original russo em favor de uma melhor fluidez da leitura.

[7] O termo *nó*, no original russo “узел”, é empregado por Sokúrov neste texto no sentido figurativo com o fim de representar as conexões, ligações e estruturas, neste caso em específico por assim dizer “atadas” pela cultura e pelos diferentes povos que as constituíram. Esse mesmo termo, bem como sua carga simbólica, foram também empregados por Sokúrov em seu documentário televisivo *“Nó. Conversas com Soljenítsyn*” (*Úziel. Bessiédy s Soljenítsynym*).

[8] Termo originado no Alcorão que significa “testemunha”. Também utilizado em outros contextos para designar mártires que morreram por sua fé.

O ensino em massa dos tipos e modos de destruição do ser humano que o cinema, e em seguida a televisão, produziram, gerou o costume em uma grande audiência à dimensão pública da morte. Sákharov[9], que escreveu "algumas fórmulas" para a bomba de hidrogênio, reconheceu sua culpa inúmeras vezes, mas nenhum cineasta o fez por ter realizado um volume gigantesco de instruções e métodos de ataque, e por ter mostrado em detalhe como utilizá-los: são esses os nós desfeitos pelo cinema.

Há fenômenos dos quais é possível se aproximar, mas para os quais não se pode olhar de frente — e dos quais não se pode dispor para exame geral.

Eisenstein e seus simpatizantes "brincavam" com isso.

É claro, eu entendo que era outro tempo e outras cabeças... Surpreendente... Eisenstein, criado na tradição cultural do século XIX, pôs-se, pelo visto, a romper com essa tradição, colocando em dúvida tanto os métodos da antiga arte quanto o seu ideal humanista. E a maior lição de Eisenstein para mim está na desvinculação do talento com o dogma humanista. Quando eu vi num antigo cinejornal o jovem Eisenstein, alegre, enérgico, "com o astucioso sorriso leninista", imaginei imediatamente a criança pendurada e, seguido dela, o rosto tenso e mordaz de Ivan, o Terrível.

O mais difícil é assimilar o homem. O homem que o Senhor Deus abandonou ao mundo fragmentado porque, talvez, Ele mesmo não soubesse como assimilá-lo. Ou talvez tenha perdido o interesse por sua criação. O princípio e o fim, tudo o que compõe o ser humano — tanto o espiritual quanto o fisiológico — encontra-se em certo estado de autossuficiência, não exatamente em batalha, mas simplesmente em paralelo, em um espaço que é grande demais para o homem e pequeno demais para o universo.

E o surgimento da arte é consequência de um certo caos, de uma tentativa de aplacá-lo. Porque o nascimento e a própria existência do homem são também a manifestação do caos de colisões arbitrárias. Talvez o tabu da nudez do corpo humano em muito se explique pelo anseio de estabelecer fronteiras, inserir o caos dentro dos limites da civilização. Mesmo durante a antiguidade, na qual reinava o culto do homem, o corpo havia sido elevado à categoria de ideal, e a realidade se revelava ora na "obscenidade" das antigas entrelinhas, ora no impasse fatal da tragédia clássica.

Mesmo a religião dos Novos Tempos não é capaz de assimilar o homem em uma unidade.

Ela apenas constata a sua movimentação em meio às coisas.

[9] Andrei Dmitrievitch Sákharov (1921-1989) foi um cientista e físico nuclear soviético, engajado em ativismo político em favor do desarmamento e dos direitos humanos. Recebeu o Prêmio Nobel da Paz em 1975.

Nesse sentido um dos mais importantes motivos para essa movimentação, para essa busca, é o caminho de criação do homem. Quando o homem, já sem a participação divina, cria-se a si mesmo. E aqui ele mais uma vez se depara com o caos. Por exemplo, nas questões do amor. O que é o amor: um sentimento irrestrito de afinidade por tudo o que é vivo ou um sentimento extremamente seletivo? Há regras aqui ou elas não podem existir?

A sexualidade, por exemplo, se tornou por causa disso um problema tão doentio para o homem, que ele acabou por se encontrar não tanto diante da escolha de quem amar quanto da questão de como viver, uma vez que Deus o criou para a morte. E todo o rebuliço em torno do erótico, assim como dos problemas da homossexualidade, foi exagerado por motivo nenhum, uma vez que o amor homossexual não ameaça a vida e jamais irá desbancar o amor heterossexual. São muito mais sérias as próprias questões dos heterossexuais diante da criação de um filho, do desenvolvimento de um indivíduo. São apenas os esforços de uma mãe que o protegem da morte. Por isso é necessário proteger a mãe tanto quanto o próprio filho.

A própria universalidade da natureza feminina e a sua vulnerabilidade, o seu papel secundário em relação à natureza masculina, por si sós já geram uma zona de conflito. É por isso que o ser humano sempre se encontra em um estado de alerta — independentemente do gênero. Em teoria a natureza poderia tranquilamente se resolver sem o homem, mas ela jamais o conseguiria sem a mulher. Tudo depende daquilo que a mulher-mãe consegue inserir no caráter do indivíduo. A mãe tem condições de superar qualquer coisa. Ela tem condições de superar até mesmo a predisposição genética. Essa é uma das grandes qualidades do projeto de Deus. Os homens são em sua maioria fracos e não oferecem nada de precioso à raça humana, apenas qualidades individuais de natureza. É o esforço espiritual da mãe que é capaz de criar um indivíduo humano. A alma não é entregue ao indivíduo ao nascer, mas pode ser formada, criada pela mãe. Talvez a alma seja entregue no nascimento apenas a escolhidos, como um dom. Se a alma fosse concedida a todos ao nascer, todos os povos intuitivamente se voltariam para o que há de melhor, em direção à virtude, ao bem. Mas povos inteiros são vítimas da armadilha conhecida dos desalmados e assassinos. Esses povos degradam e destroem a santidade de seus deuses, queimam seus livros, aniquilam seus padres. Milhões de pessoas não compreendem o óbvio, não creem no bem. Onde aqui há espaço para a alma?

Na arte a ausência de alma leva à primazia do ofício.

No mundo artístico há mais dessas pessoas que em qualquer outro lugar. Por vezes é difícil entender a diferença entre um produto do espírito e um de mero ofício.

No cinema isso acontece o tempo todo. E aqui é muito fácil tomar por obras de grande talento coisas criadas com elevado domínio do ofício. No cinema, como em nenhum outro lugar, são valorizados os truques e as ilusões da profissão.

Além disso, ao que me parece, um homem que possui alma de forma alguma é necessariamente um homem de moral. Ele pode se encontrar na fronteira das categorias morais, por vezes a violando, a depender de seus interesses imediatos. Assim como a genialidade e a crueldade são fenômenos na arte e na vida até bastante coexistentes, um propósito elevado pode tranquilamente conviver com uma realização destrutiva. No começo do século XX um grande número de artistas já não conservava princípios morais. Eles viviam na espera neurótica de uma gloriosa revolução, empurrando a sociedade para além de um limite que, eles mesmos não sabiam, todos aguardavam…

As barreiras foram logo destroçadas e desmoronaram sob as ruínas da antiga sociedade em que nasceram esses artistas. Restou apenas a lânguida memória das tradições nacionais, que também muito em breve se tornaria objeto de sujeição.

E tudo isso, a meu ver, possui relação direta com Eisenstein. O principal propulsor interior de ação dos indivíduos de talento nas artes era o fascínio pelo progresso sociopolítico.

As concepções de reconstrução social encantavam e se equiparavam à nova arte.

A motivação social foi o caminho rumo à "nova estética".

Todos passaram a buscar novos tempo-ritmos[10], novas colorações, novas formas, uma nova atmosfera do ser; com efeito redescobriam o mundo.

E essa era uma provação terrível, em cujo interior residia a grande tentação da vaidade. Da mais violenta arrogância.

Eisenstein, ao adentrar essa época, foi impressionado e seduzido por ela. Ele correspondeu ao seu tempo. Não se atrasou, mas tampouco esteve à sua frente. Eles seguiam lado a lado.

Por outro lado, seu surgimento foi um grande presente para o seu tempo. Ele era como um laço vermelho em uma fita negra.

[10] O termo "темпоритм" (também escrito como "темпо-ритм") foi cunhado por Konstantin Stanislávski e se tornou parte da terminologia por ele utilizada no treinamento de atores. Grosso modo, refere-se à dinâmica de interação entre elementos externos (gestos, movimentação, ritmo do discurso etc.) e internos (pensamentos, sentimentos e sensações) na constituição do todo da presença do ator no palco e de uma espécie de identidade rítmica de sua atuação a partir da analogia com os termos andamento (*tempo*) e ritmo (*ritm*) na música. Optou-se, aqui, por traduzi-lo de acordo com a sua tradução mais frequentemente empregada entre atores no Brasil, isto é, "tempo-ritmo". Cf. *O tempo-ritmo em Grotowski e Stanislávski: Possíveis contribuições para o treinamento do ator* (MACIEL, 2016).

O seu tempo o criou, e ele edificou o seu tempo. Em todo caso, o tempo do cinema. Assim como se teme a nudez do corpo, teme-se a nudez do pensamento. Eisenstein nunca teve sequer uma única chance de ser verdadeiro. Seu entusiasmo revolucionário-político foi rapidamente engolido pelo fosso da autocracia comunista. Ele jamais conseguiu produzir uma obra artística em estado puro — na profissão que era a sua principal. No cinema ele não realizou inteiramente o que poderia e teria gostado de realizar. Ele era dinâmico e destrutivo demais, mas era também talentoso demais para os seus poucos anos.

Quando Eisenstein começou, o cinema estava em sua adolescência, não estava ainda soterrado pelos pecados da permissividade.

Na Rússia soviética a questão da moralidade nos jovens cineastas havia sido substituída pela encomenda política, que demandava influência sobre as massas. Foi criado um Estado totalitário no qual a responsabilidade moral era retirada do artista. Do artista exigia-se apenas a perícia.

Mas isso por ora. Depois tudo fica mais complexo.

O deslumbre da intelectualidade europeia em torno dos primeiros trabalhos de Eisenstein, muito provavelmente, se explica não pelo fato de que na Europa começavam a compreender os recursos artísticos da linguagem cinematográfica como um todo, e do jovem autor soviético em particular. Havia também, visivelmente, um inconsciente sentimento de culpa que se depositou nos intelectuais ocidentais diante daqueles que ousavam provar na própria pele o que era esse projeto de vida "socialmente justo", o socialismo.

Uma vez que precisamente no Ocidente foram concebidas e propagandeadas as ideias socialistas, foi precisamente no Ocidente que conclamaram inflamadamente a destronar, reconstruir, começar tudo do início, convocar o povo à luta. Mas os próprios socialistas ocidentais não seguiram o caminho revolucionário: era grande demais o risco de perder o que eles em verdade valorizavam mais do que qualquer ideal e toda sorte de arte — o bem-estar.

A Europa é cautelosa.

É como na anedota: no socialismo as pessoas são felizes porque sequer sabem como vivem mal.

A vida no socialismo aprisionou o homem em seu próprio mundo interior, uma vez que fora desse mundo não havia prosperidade num país socialista. Em uma "sociedade democrática" a atividade de um indivíduo é em muito voltada para o mundo exterior, aberto a tudo e a todos. Por isso que em condições democráticas, por mais que seja extremamente particular, o caos ainda assim circunda a arte e o homem.

Há pessoas cuja personalidade não tem sua grandeza determinada por suas conquistas. A genialidade de Eisenstein era mais extensa que sua atividade profissional. Essa noção não me veio como resultado do que li ou ouvi sobre ele, mas unicamente das minhas impressões de seus filmes. Vejo a grandiosa e brilhante maestria de um ofício que ele dominou com muita ânsia e com considerável vantagem em relação a seus contemporâneos. Eisenstein esteve significativamente à frente mesmo do nível tecnológico cinematográfico de seu tempo — ele participou da sua criação.

Mas o fato de que ele saltou com toda a satisfação na caravana revolucionário-propagandística predeterminou uma amarga tendenciosidade em seu desenvolvimento. Ele acabou não conseguindo escapar dela.

Pode ser que ele realmente não quisesse dizer nada sobre a alma humana? Pode ser que isso não o interessasse? A modelação política de agitação determinou uma estilística particular, quase de *slogan*, e tudo o que se encontrava para além dessas fronteiras lhe parecia, talvez, uma imperfeição. A existência dentro da assim chamada "nova cultura" em um país isolado do processo cultural mundial criou um campo de excruciante tensão interna.

Mas a sua imaginação funcionava como um enorme gerador em uma esfera extremamente reprimida de íntima inquietação, de uma paixão adquirida por tramas secundárias, que encontrou vazão nas ilustrações eróticas.

A erótica é um tema tradicional das artes plásticas, ainda que não tenha produzido obras-primas. Ela em geral se encontra restrita à representação da corporalidade. Nas gravuras de Eisenstein o corpo é o que é menos representado. Nelas tudo é um simbolismo hiperbólico não da carne, mas das ferramentas e dos objetivos de ação, em tanta medida sexuais, quanto politizados, e o tempo todo agressivos. Os princípios masculino e feminino, que complementam um ao outro e coexistem em todas as pessoas, no caso de Eisenstein apresentam um evidente predomínio da masculinidade e, possivelmente, a total ausência de feminilidade, ou seja, de alma. A agressividade ativa direcionada a um objeto em oposição, o "antagonismo" na vida e na sociedade constituía a essência da época e contribuía para o desenvolvimento catastrófico da "dialética" de Eisenstein. Com toda a sua série de consequências tanto para sua imponente obra quanto para sua extraordinária individualidade.

Vivesse ele no Ocidente, e não na Rússia socialista, certamente se desenvolveria de outra maneira. Ele poderia ter permanecido lá, mas não o fez. Talvez porque conhecesse bem o ambiente artístico europeu, frequentasse Hollywood e não nutrisse ilusões. Ele entendia que também lá suas exigências estéticas maximalistas ao processo artístico simplesmente não seriam levadas em consideração por ninguém. Sua carreira em Hollywood sequer começou. A

bem da verdade, mesmo homens de cinema então mundialmente conhecidos, como Charles Chaplin, encontravam-se em conflito com o sistema americano.

Eisenstein permaneceu como um porta-joias fechado. E ele visivelmente compreendia que a aposta do Estado no cinema, precisamente na Rússia, onde não havia capital privado, o livraria de todos os problemas comerciais do resultado do seu trabalho. Isso o preocupava mais do que a dependência ideológica em relação ao Estado, com a qual ele buscava articular seus propósitos artísticos.

No Ocidente ele teria podido sentir uma ligação profunda com a realidade, com o ambiente artístico. E, é claro, teria feito outros filmes. Isso não quer dizer que ele desenvolveria tramas eróticas e não realizaria colossais filmes históricos. Simplesmente tanto em um quanto no outro caso ele não seria contaminado pela mais aguda forma de enfermidade política. Todas as suas ideias, todos os seus filmes eram manuais artísticos em torno do conflito entre forças rivais que jogam com o mundo, o país, a sociedade.

A encomenda política obrigou Eisenstein a permanecer dentro das regras do jogo como um instrumentário cinematográfico. É difícil dizer o que ele poderia ter feito na Alemanha, na França ou nos EUA, mas acredito que ele teria tido tempo de se tornar uma figura artística grandiosa, incomparável a qualquer outra. Entretanto, ele foi acometido pelas ambições de artista estatal na esfera da "mais importante das artes", e acabou por tornar-se um artista de uma sociedade totalitária.

Se olharmos as fotografias de Eisenstein em meio aos alunos no VGIK, perceberemos em seus rostos a irresponsabilidade de pioneiros. O mestre e seus aprendizes estavam em pé de igualdade em suas pretensões de abrir caminho a novas fronteiras na arte, presunçosamente descartando tudo o que havia sido feito anteriormente. Tanto os alunos, que depois passaram a realizar seus próprios filmes, quanto o seu mestre. A sensação de que tudo o que os antecedia: o teatro antigo, a literatura clássica, Rembrandt, tudo isso nada mais era do que matéria exaurida.

Mas quem eram então eles próprios? Eles compunham suas obras a partir da eletricidade e da ótica. Todos os primeiros cineastas, assim como os fotógrafos, receberam uma herança tecnológica. Engenheiros desenvolveram um sistema de objetivas que foi o que permitiu Eisenstein fazer o que fez. Por isso ele, assim como todos que à sua época fundavam o cinema, deveria se curvar em gratidão diante dos óticos alemães e das objetivas *Zeiss*. Esse punhado de objetivas, produto de aperfeiçoamentos da engenharia com base nas leis da física, constituíram o instrumento fundamental do cinema. A contribuição da ótica como tal no resultado artístico atingido por Eisenstein é gigantesca. A objetiva formou tão poderosa "nova realidade", que fez-

se possível não ser necessário pensar sobre muitas coisas. A objetiva determinou a composição de quadro, a profundidade da imagem, a disposição de luz e sombra. Nunca antes os artistas haviam recebido tamanha base pronta de antemão para o seu trabalho. O pintor começa seu trabalho do zero: ele não conhece de início nem o formato, nem as proporções, nem a composição. Prega a lona escolhida no chassi, reveste o espaço vazio e começa o seu quadro a partir da pura superfície em branco, na qual deverá tomar forma a sua ideia. Ele tem de reter com suas próprias mãos uma pequena parte do universo — isso realmente é preciso criar. No cinema esse momento de preparação de extrema importância, de predeterminação da imagem, foi inicialmente reclamado pelos engenheiros. Precisa e unicamente eles dispuseram os fundamentos da cultura visual cinematográfica, e só posteriormente foi estabelecido todo o resto. O fenômeno de Eisenstein foi determinado por seu dom nessa dinâmica interna, mas mesmo antes dele já havia Griffith[11] com sua diversidade composicional. Repito: o motivo para a decolagem do cinema é simples. Seus artistas chegaram em território preparado — muito lhes foi simplesmente dado. Tamanha sujeição profissional não existe nem no escritor, nem no compositor, nem no diretor teatral — ninguém explorou tão inteira e irrefutavelmente o trabalho alheio como os cineastas. Eles desde o início não eram autores em total medida. Posteriormente, quando os grandes mestres se puseram a superar essa premissa, surgiram complexas e meticulosas questões de ordem artística.

O primeiro que introduziu ao cinema o problema da imagem lírica foi, evidentemente, Aleksandr Dovjenko[12]. Ele sentiu verdadeiramente a importância da atmosfera no quadro. Quem aprendeu isso com Dovjenko foi Tarkóvski, que diversas vezes me disse prudentemente ter reassistido aos seus filmes. Diferentemente da natureza dovjenkiana herbosa, ucraniana, não polida pela formação, Eisenstein detinha uma imaginação grandiosa, aperfeiçoada por uma série de conhecimentos e habilidades em diversas esferas da arte e pelo bom-gosto. Mas Dovjenko, com sua interioridade simples, foi capaz de transmitir o sentimento de dor e de sofrimento do ser humano, e por isso pôde aproximar mais do que qualquer outro, ao que me parece, o cinema à arte e à literatura. O cinema, condenado a um desenvolvimento visual superficial para se opor ao primitivismo, teve também de aprender com a literatura, a fim de se tornar arte.

[11] D.W. Griffith (1875-1948) foi um dos pioneiros da sistematização do uso da montagem enquanto procedimento narrativo, responsável por obras fundamentais do início do cinema, como *O Nascimento de uma nação* e *Intolerância*. Seus procedimentos de montagem, aliás, serviram em grande medida de fundamento para os estudos sobre montagem empreendidos na URSS pelo pesquisador Liev Kulechov.

[12] Aleksandr Petrovitch Dovjenko (1894-1956) foi um cineasta de origem ucraniana, considerado um dos principais diretores do primeiro cinema soviético e responsável por obras como *Terra* e *Arsenal*.

O próprio Eisenstein, é provável, não encarava muito bem esse tipo de arte. Sua própria obra existia no campo da realização de ideias. Ele escrevia sobre como se devia compor um quadro, instituía a ciência da arte do cinema — daquilo que ainda começava a nascer. E daquilo que ele mesmo não teve tempo de criar — daí a sua mágoa e os seus problemas. Não o deixaram realizar nenhuma obra de arte em sua forma pura, sem forçosas adições ideológicas. Em sua alma não havia o princípio feminino característico também do sexo masculino, ele era somente homem. Em todas as suas imagens percebe-se uma agressividade masculina, não contrabalanceada por nada, mesmo em suas personagens femininas. No fundamento de todas as suas ideias estão o pensamento construtivo e a força do imaginário, indiferentes à transfiguração da alma — o campo do feminino.

Eisenstein escolheu um método estrutural, assim como muitos de seus contemporâneos enfeitiçados pelas possibilidades técnicas do cinema, porque ele apresentava resultados rápidos. Diante de toda a sua complexidade técnica, os resultados brilhantes e impressionantes no cinema eram garantidos. No teatro, a fim de descobrir algo novo, atingir certo nível e ocupar um lugar de autoridade, era preciso não apenas suar, mas viver uma vida inteira, tornar-se o primeiro dentre os de mais alta categoria. A arte do teatro possui desde a antiguidade uma longa tradição e nomes excepcionais. O cinema é um espaço absolutamente vazio, nele não há ainda ninguém, e talvez nunca haverá. Por enquanto não há fronteiras claramente delimitadas. No cinema ninguém entende nada, o que significa que aceita-se qualquer coisa. Aceita-se qualquer experimento. Ou aceita-se qualquer coisa como experimento. Os enormes auditórios das salas de cinema suportam muito mais espectadores que qualquer teatro. Esse grau de influência era de grande importância para Eisenstein e seus colegas. E os desculpemos por isso. Eles eram tão jovens. E, oh, Deus, como eram agressivos!

A troca do ator pelo modelo no cinema se deu em muito pela necessidade de alcançar um efeito rápido de novidade, mas de início eles provavelmente não entendiam de todo como dispor dele. Ainda não haviam sido pensados inteiramente o *close-up* e a duração da imagem. Todos eram atraídos pela rápida sucessão de quadros, sua colisão — circo — circo — circo.

Logo surgiu uma oposição a esse rebuliço. Os expressionistas alemães introduziram a estética da imagem cinematográfica. Construíram cenários complexos, convidaram para o cinema pintores e designers. No cinema americano dos anos 1920 reinava o culto do movimento.

Quando vi pela primeira vez o filme *A Greve*, fui tomado totalmente pela potência da energia destrutiva que emanava da tela. *A Greve* é uma obra-prima do cinema desse estilo. É uma ação misturada a uma agressividade erótica dispersa por todas as esferas da vida: social,

religiosa, íntimo-familiar, estatal. O filme todo é dedicado à violência de todos sobre todos. Em *A Greve*, assim como nas páginas dos desenhos eróticos de Eisenstein, formalizou-se estranhamente algo como uma pictorialidade de certo olhar sobre o mundo, ou ainda um conjunto de incessantes visões desse mestre. Eisenstein se satisfaz com essas visões, em parte as provoca e se deleita com a pungência de sua violenta nitidez. Não fosse assim, não teria o diretor de *A Greve* essa potência de impressão. Cavalos defecando por entre corpos unidos por escadas de ferro, a criança pendurada nas mãos de um gendarme sobre um sem-fim de escadas e atirada a elas como a um abismo. Isso dificilmente surgiria na cabeça de alguém além de Eisenstein. Pegar e filmar um plano desses. A questão é que mesmo hoje filmar isso não é tarefa fácil... É preciso arranjar uma criança de verdade e segurá-la de cabeça para baixo sobre essas escadas pelas perninhas. O processo de filmagem então era ainda mais longo: o preparo da composição, a instalação das luzes — e por todo esse tempo segurar uma criança viva de cabeça para baixo. É provável que isso fosse característico de Eisenstein, suas exigências criativas não conheciam pena. Seu gênio artístico demandava aquele quadro — e precisamente aquela imagem.

E o pavoroso e clássico episódio de *Potemkin* com a criança no carrinho de bebê irrompendo pelas escadas em direção à morte. Pode-se fazer o que quiser e colocar o que quiser na tela do cinema. A violência esculpida na tela não é apenas uma narrativa montada, mas uma realidade provocada. E, é claro, *A Greve* é uma cadeia de ações violentas de indivíduos uns sobre os outros tendo o prazer como resultado. Nela cada um dos lados rivais obrigatoriamente vence por um tempo e se regozija com a vitória, e logo em seguida uma nova peripécia e uma nova situação: o lado que até então, por assim dizer, sofria da violência, é presenteado com o deleite no episódio seguinte. O vencedor violenta o vencido, o vencido arremete contra o vencedor.

Evidentemente, também na literatura as relações sociais são representadas na forma de violência, por exemplo, digamos, em *Germinal* de Zola. Mas nele é empregado um instrumento completamente diverso, cuja pressão acaba por gerar virtude: existe uma mensagem espiritual, e por isso ao ler *Germinal* é impossível escapar do sentimento de uma penetrante compaixão. O próprio leitor compreende muito bem o esforço espiritual que tamanha obra custou ao autor. Ele restaurou em suas descrições um acontecimento violento não para a aguçar a sensação de um estímulo nervoso, mas pelo dever de cronista. Ele não era um observador dos acontecimentos, mas seu participante, e ainda na qualidade de vítima.

Na literatura russa clássica do século XIX o posicionamento moral se pagava com o sofrimento espiritual do autor. Era assim o padecimento de Tchékhov, cuja enfermidade física

constantemente ressurgia em função de sua angústia moral. Talvez ele pudesse se acalmar, recuperar-se, se parasse de escrever. Ele sofria a dor de suas personagens, como os protagonistas da aniquilada *Gaivota*. A vida das personagens, a sua vivência pelo próprio autor com carinho e compaixão: é isso o que, parece-me, faltava aos cineastas da época de Eisenstein. Muito tempo depois, um dos primeiros a começar a falar sobre isso foi Mikhail Ilitch Romm[13]. Em suas aulas já surgira a tese da responsabilidade do diretor, da ligação entre a direção e a tradição literária. "Não tenham orgulho do cinema!", dizia ele em suas aulas tanto a Chukchín[14], quanto a Tarkóvski e a todos os seus alunos. Provavelmente, isso tudo a despeito de Eisenstein. "Vocês falam de montagem, pois então escutem..." e se punha a citar um fragmento de Púchkin que demonstrava como um escritor monta uma narrativa. Ele estabelecia critérios altíssimos. Mas isso era apenas uma pequena dose de apaziguamento. Se ainda mais alguém depois dele desse continuidade a esse trabalho moral... mas isso não aconteceu, e a motivação moral no trabalho dos diretores não se consolidou.

Estaria o problema de Eisenstein na falta de compaixão? É por isso que em seus desenhos se manifesta um prazer na observação, um voyeurismo do autor. O motivo da violência, como trabalhado em suas gravuras, jamais evoca compaixão. Há nisso certa hipnose estética: a violência é atraente. E não à toa todo movimento em seus desenhos é representado na forma de uma ação não consumada, como a intenção de ação: ela não possui qualquer resolução — somente a energia do começo.

Se Deus tivesse dado a Eisenstein mais tempo de vida em algum outro país onde lhe fosse dada a chance de realizar sem restrições um filme após *Ivan, o Terrível*, a ação da própria vida desse artista atingiria, provavelmente, um resultado extraordinário. Mas a morte o surpreendeu. Eisenstein, como Leonardo da Vinci, buscava a "proporção áurea" presente no fundamento da arte perfeita. A fé em Deus instigava o interesse do grande italiano pela harmonia da natureza humana. Ele realizava explorações pelo corpo humano e se surpreendia com sua estrutura perfeita, na qual cada componente tinha uma função predeterminada. Para Leonardo a fisiologia humana se fundamentava na harmonia. Eisenstein buscava na composição perfeita da obra de arte o contrapeso ao conteúdo destrutivo da realidade à sua volta e, talvez, da sua própria individualidade. Eisenstein, assim como Leonardo, estudava a esfera ativa da energia — a esfera do masculino. A esfera do feminino na arte existe majoritariamente

[13] Mikhail Ilitch Romm (1901-1971) foi um cineasta soviético e professor de atuação e direção no VGIK, onde instruiu futuros diretores de grande importância como Andrei Tarkóvski, Tenguiz Abuladze, Elem Klímov, Nikita Mikhalkov e muitos outros.

[14] Vassíli Makárovitch Chukchín (1929-1974) foi um diretor, ator e escritor soviético cuja obra ficou conhecida pela atenção voltada à vida nos vilarejos no interior da URSS.

na forma de objeto ou de ideal. Isso não é questão de gênero, mas de um sentido sagrado. À arte ainda cabe descobrir o mistério do feminino. Depois. Muito depois. E na vida real o papel da mulher é muito mais profundo e complexo que o papel ativo do homem. Toda manifestação na mulher é apenas uma superfície visível de uma essência recôndita e desconhecida pela arte. Leonardo realizou uma tentativa de se aproximar dessa essência, distinguindo em seus retratos uma figura algo andrógina, ou melhor, em fluxo.

Para Eisenstein a efetiva natureza do homem está em uma forma construtiva, quase arquitetônica. A compatibilidade de um organismo ou mecanismo autossuficiente. Dentre as gravuras de Eisenstein há desenhos com a assinatura "Autoerótica". A meu ver isso não tem qualquer relação com sexo. Tampouco, é claro, com a esfera do tabu. Se qualquer representante do mundo animal fosse capaz de raciocinar, todas as proibições e ambiguidades em torno da cópula lhe pareceriam um absurdo. A própria proposição do problema já diz algo sobre a desarmonia no estabelecimento da sociedade humana.

Entre nós é completamente ausente uma relação que se faz tranquila, sem afetações, com a representação do ato sexual. Há o tempo todo a tentação de denominar algo como sendo pornografia, ainda que ninguém conheça ao certo as fronteiras da censura. Em relação à sexualidade não há nada que poderia ser censurado. Existe, evidentemente, o refinamento, correto em seu fundamento, da educação nos primeiros anos, que vê determinado perigo nas fases eróticas de desenvolvimento para a psique infantil. Mas antigamente, para muitas gerações de crianças camponesas a concepção não representava nenhum segredo. É claro que na arte existem critérios éticos e estéticos de representação, mas eu nunca consegui entender por que diante da representação de um corpo nu ou do ato sexual o espectador poderia experienciar um choque cultural. Exatamente pelo mesmo motivo eu não consigo entender no que se fundamenta a especial ênfase no tema da homossexualidade. Não seria o amor por si só, orientado da forma que queira, o grande problema?

O homem foi criado de forma fragmentada. É uma caixa na qual estão dispostos os elementos para construção. Mesmo a medicina, que cura doenças e não o indivíduo, desconhece ou perdeu a noção da totalidade do ser humano. A arte tenta integrar esses elementos, criando uma imagem. O mundo foi criado com um defeito gigantesco. Se o mundo é o plano do Criador ou da Natureza, de onde veio essa falha pavorosa? As pessoas são em muito parecidas e absolutamente distintas. Mostra-se ao homem e à mulher: veja, eu vou te dar isto, e isso eu vou tirar de você. E ainda lhes é dito que todos morrerão. Somos todos mortais... E se olhar atentamente ao mundo dos vivos, à incrível natureza, no mais intocado dos campos alpinos, em meio à grama deslumbrante, verá uma batalha horrenda. O canal *Animal Planet* nos mostra o

dia inteiro em detalhes como todos os seres caçam uns aos outros e quem, de que forma e a quem devora. Como um ser vivo morre em sofrimento monstruoso, encarando os olhos e as mandíbulas de seu assassino.

À arte resta apenas conciliar o ser humano com a imperfeição do mundo. Ela é capaz de atenuar o temperamento e preparar o homem para a saída para o outro mundo. Caso não houvesse esse preparo, esse ensaio da morte na arte, o ser humano, ao enterrar entes próximos, não seria mais capaz de viver. Tarefa não menos importante da arte é ensinar ao homem o amor. Não apenas no sentido universal, mas também num sentido profundamente físico. O homem tira exemplo do seu comportamento sexual na literatura, nas artes plásticas e hoje em dia, é claro, no cinema. É precisamente a arte que cria o efeito de "educação sentimental" e arranca a esfera emocional da vida das garras da vulgaridade.

O estupendo talento de desenhista tolhe as gravuras de Eisenstein da indecência. Nessas gravuras há certo desdém ao mistério condescendente da "questão sexual", há uma variabilidade grotesca, um esquematismo do sexo: a temática erótica é permitida na charge — é uma paródia à sua maneira da tradição do gênero. Grandes e conhecidos artistas têm suas séries eróticas. Acredito que Eisenstein tenha visto muitas gravuras antigas com temática erótica, sendo o bibliófilo que era. É claro, havia nisso também o impulso inconsciente de realização de seus desejos eróticos e artísticos individuais.

Quando se olha para essas gravuras, sente-se um nó na garganta, porque nos deparamos com o mundo de penetrante solidão de Serguei Mikháilovitch [Eisenstein], um criador condenado ao isolamento do mundo exterior, de uma vida valorosa, condenado à impossibilidade de se abrir. Não à toa, a maioria de seus desenhos foi feita ao longo da evacuação de Alma-Ata[15] durante a guerra. É uma compensação plástica ao desejo sufocado de uma vida livre. E esse desejo, sem dúvida, era uma força enorme e intransponível tanto da personalidade do próprio Eisenstein quanto dos artistas de sua geração.

O impulso revolucionário havia excitado a energia ativa na sociedade, mas por que é que os violentos acontecimentos revolucionários que se seguiram, como os assassinatos em massa, a ruína da antiga ordem, não despertaram uma avaliação sóbria e refletida? De onde vem a incapacidade daqueles como Eisenstein de fazer essa avaliação? Onde foi parar o fascínio, ou mesmo o simples respeito à tradição da cultura? Por que a vacina do clássico século XIX não surtiu efeito?

[15] Denominada Almaty desde 1994, anterior capital administrativa da República Soviética do Cazaquistão.

É provável que não saibamos algo crucial sobre o fim do século XIX. Algo que tenha motivado tamanha rejeição no século seguinte. A fim de apoiar a ruína de todo um país como o fizeram os célebres representantes da antiga cultura, era necessário odiar infinitamente o que deixavam para trás. Há algo crucial que não sabemos. Não conhecemos o grau de descrédito degradante do século então recém-terminado. Além dos problemas sociais, que na assim chamada "nova sociedade" criada pelos bolcheviques de forma alguma desapareceram, havia ainda outros fatores. Pelo visto, a cultura do século XIX já não correspondia às demandas da sociedade. Ela já não criava mais nada além de si própria. Até mesmo a zona de segurança da cultura — o verdadeiro público — se dissolveu numa multidão de desinteressados. Lembrem-se do enterro de Tchékhov, que atraiu um número enorme de pessoas. Uma das testemunhas do enterro, Chaliápin[16], surpreendeu-se que as pessoas que acompanhavam o escritor em seu caminho derradeiro já não eram tanto leitores e admiradores seus quanto um amontoado de curiosos. "Foi para essa gentalha que ele viveu, para ela que ele trabalhou, estudou, repreendeu" — assim lembrou o escritor Górki as palavras de um Chaliápin em prantos por Tchékhov. Foi precisamente Chaliápin quem uma vez classificou Tchékhov como o grande escritor que descobriu um novo sentimento — o sentimento de *póchlost'*.[17] Essa multidão culta no enterro de seu escritor favorito lhes era mais repugnante que aquela em ação em *A Greve* de Eisenstein. Essa multidão, no fim das contas, se tornou um solo fértil para o caos na Rússia.

O fenômeno de Eisenstein apresenta ainda um outro fator que não é de pouca importância: a exaustão da cultura e da sua instauração. Talvez Eisenstein tenha se agarrado à assim chamada décima musa com tamanho fervor precisamente porque era, desde o seu nascimento, um velho. Ele foi amestrado por tudo aquilo que havia sido acumulado antes dele. E escolheu a origem, a folha em branco.

E essa não foi uma escolha só de Eisenstein. Mas atingir um caráter revolucionário ativo em esferas da arte com uma tradição antiquíssima é um processo bastante complexo. Seria muito difícil rejeitar na música as grandes conquistas de Bach, Beethoven e todo o estrato multicentenário de uma herança fundamental. Chegaram ao cinema pessoas que não precisaram

[16] Fiódor Ivanovitch Chaliápin (1873-1938) foi um cantor de ópera russo. Foi solista em diferentes momentos tanto do Teatro Bolchói (em Moscou), quanto do Teatro Marínski (em São Petersburgo), dois dos teatros de maior prestígio da Rússia até os dias de hoje.

[17] Termo de complexa tradução, *póchlost'* se refere, grosso modo, a certo comportamento ou atitude por assim dizer mesquinhos, mas não apenas ao abertamente mesquinho — em especial àquilo que se toma por elevado e nobre quando é em essência vazio. Nas palavras de Vladimir Nabókov: "Considerando os vários exemplos aqui coletados, ficará, eu espero, claro que *póchlost'* é não apenas o obviamente tosco mas também o falsamente importante, o falsamente belo, o falsamente inteligente, o falsamente atraente" (tradução nossa) (NABOKOV, 1961, p. 70).

superar a pressão colossal da tradição: elas simplesmente fizeram de conta que começavam do zero. O resultado artístico se tornou consequência de dotes individuais.

E tem ainda o frenético dinamismo da imagem cinematográfica. Planos, planos e mais planos. Cada plano é sucedido por outro. E não é dada ênfase em nada. Tudo passa voando. Nenhuma ligação com a experiência da reflexão moral, com a experiência acumulada da literatura com a qual podemos relacionar, por exemplo, o Bergman tardio. Provavelmente, Eisenstein sequer poderia imaginar que era possível fazer no cinema o que muitos anos depois se faria em *Persona*, em *Gritos e Sussurros*.

Um pintor pode criar uma obra de arte que independa absolutamente do correr da vida. Com base em apenas alguns procedimentos artísticos. Ele pode ilustrar apenas a essência espiritual de um fenômeno, independentemente do gênero do quadro. Infelizmente, o diretor de cinema está fortemente atado aos objetos da realidade. Visivelmente, se começa a romper com essa ligação, algo inevitavelmente colapsa.

Um defeito basilar colossal reside nessa dependência do cinema em relação à realidade. Talvez sejam culpados por isso aqueles primeiros, dentre os quais o próprio Eisenstein, que muito subitamente se atiraram a esse espaço novo e inexplorado. O cinema passou rápido demais pela infância e se assemelha a uma criança que em seis meses foi ensinada a ler em várias línguas. Ela conseguiu ler tanta coisa... Mas metade ela esqueceu e a outra metade não entendeu. Eisenstein e seus colegas contemporâneos têm relação direta com o fato de que o cinema permaneceu um homúnculo. Nem uma escola, nem experiência, nem heróis, nem uma personalidade formada, nem sofrimento, nem um caminho vivido: não havia nada antes deles. Eisenstein, que aos 27 anos realizou *O Encouraçado Potemkin*, abriu inadvertidamente a porta para a arte e obteve êxito. Onde, em que arte é possível atingir elevado resultado artístico de imediato, sem uma escola profissional séria? Que arte é capaz de desenvolver tão significativa arrogância em um autor? Tentem fazer algo assim na música. Chostakóvitch, que compôs sua primeira sinfonia na juventude, calejou seu talento inovador passando por todas as etapas de aprendizado dos estilos tradicionais. Toda a sua vida foi uma batalha por uma nova forma, através da qual ele expressava a substância lírica da sua individualidade.

A arte de Eisenstein não teve tempo de exigir lírica. O cinema lhe concedeu um campo aberto de realizações até determinado momento em que passaram a tomá-lo pela mão. A maestria de Eisenstein reside na precisão da atribuição de tarefas: não faça aquilo que não tem de fazer. Os episódios-planos são por vezes minúsculos! Uma personagem permanece na tela por cinco, seis segundos, mas a esse tempo nós já conhecemos tudo sobre ela. E sobre a orgânica absoluta de cada figura.

Na batalha pela sobrevivência, a fim de trabalhar em sua profissão, de prosseguir sendo uma figura ativa na arte, o artista pode acabar assumindo os mais diversos acordos. Quando te tomam pela mão com muita frequência e não te deixam fazer o que quer, você acaba tendo que fazer o que dá. A meu ver, *Aleksandr Niévski* não é o que o autor queria, mas o que foi possível fazer. E não estou certo de que o filme mexicano de Eisenstein, caso ele conseguisse finalizá-lo, se tornaria para ele uma nova etapa. O mais provável é que o filme era uma imersão em um estilo etnográfico romantizado, na mitologia do longínquo culto à masculinidade.

Sim, Eisenstein expandiu suas próprias fronteiras quando filmou *Ivan, o Terrível*. É possível que em certo sentido esse tenha sido sua verdadeira estreia artística. Aquele filme absolutamente "nota dez" de um aluno singular. Mas tudo parou por aqui.

A despeito da encomenda social, transmitida pelo próprio "patrão", Eisenstein saiu de *Ivan* com um alto nível de abstração, atingiu aquela maturidade em que os motivos individuais passam para o segundo plano. Acredito que a esse tempo ele entendia com clareza os mecanismos de poder em geral e os do Kremlin em particular. Ele era inclinado a sintetizações analíticas, vivia em um meio em que rumores inevitavelmente tomavam o lugar da informação e, finalmente, ele tinha contatos nas altas esferas de poder.

Sobre *Ivan, o Terrível*, ser recebido como um filme alusivo — Ivan e Stalin etc. — há muitos exageros. O filme não se encaixa nos limites nem da tendência stalinista, nem da anti-stalinista. Em *Ivan, o Terrível*, Eisenstein tentou olhar para a alma, ainda não do homem, mas do arquétipo nacional — para a alma poente do seu tempo, do seu povo.

Em *Ivan, o Terrível*, é encarnada a tragédia do poder individual sobre a sociedade, sobre as pessoas — sobre o mundo — como um problema essencial da arte. A criação, seja de um governo ou do cinema, é em ambos os casos uma tarefa ambiciosa e exaustiva, que se paga com temores, horrores, tormentos e a solidão do criador. Do criador que é sempre freado pela morte. Provavelmente a *Ivan, o Terrível* deveria se seguir a obra de maior importância de Eisenstein, na qual ele mostraria tudo aquilo de que era capaz. Ela deveria ser um filme grande e humano. Mas a Providência decidiu que ele já havia dito o suficiente. E chegou-lhe a morte.

Acredito que qualquer pessoa que entre em contato com o cinema acabará no fim das contas perdendo tudo o que tinha. O literato e o músico têm origem em enormes e antiquíssimas "famílias profissionais", nas quais todos existem com a única preocupação de preservar, senão a tradição, a própria continuação do gênero — o gênero da atividade para a expansão da riqueza espiritual.

O cinema, por ainda muito tempo, não criará uma "família com ancestralidade". O problema do cinema não está nem tanto nos resultados, que são extremamente relativos. O

problema está nos próprios autores. Há entre eles muitos bastardos e meramente autoproclamados. Muito facilmente se instaura aqui um poder mafioso de clãs e famílias, ultimamente em desenvolvimento, por exemplo, na Rússia. A substituição da arte pelo produto audiovisual conduziu a um incomparável e hiperbólico desenvolvimento da cultura de massa, que paralisa toda a vida espiritual de uma sociedade. Em conjunto com os alimentos requentados e de pouca exigência, ela rebaixa o bom-gosto do consumidor a nível de gado. A cultura de massa devora a religião, a arte, e não permite que a sociedade civil se desenvolva. Na forma de seu clone — a televisão — ela se insere em todos os lugares e age no indivíduo como um tranquilizante, destrutivo e amortecedor. A expansão dos limites de influência visual é um instrumento perigoso. Sob determinadas circunstâncias ele é capaz de causar feridas incuráveis.

É triste reconhecer que pessoas como Eisenstein, com tamanho dom, podiam realmente admitir a ideia de influenciar, educar alguém. Podiam recorrer a esse capricho primitivo e utópico: criar novas pessoas. Hoje isso parece um delírio. Sobre as primeiras figuras do cinema soviético, muito talentosas e até mesmo geniais, tudo ainda se encontrava à sua frente. Eles ainda davam apenas os primeiros passos.

O cinema ainda assim é diferente das outras artes. Nele os elos dos novos meios tecnológicos assimilados constituem uma corrente histórica. O domínio de procedimentos antigos e a criação de novos é a lei do cinema. Ainda que o profissionalismo não seja de forma alguma garantia de êxito artístico. É possível ser um bom profissional e nenhum artista — isso ultimamente tem se tornado até garantia de aclamação pública.

Diante do direcionamento inovador dos filmes de Eisenstein, que se deve ao seu surgimento nas origens do ofício, eles constituem um poderoso recurso artístico. Esse é o principal valor da herança de Eisenstein. Vivesse ele mais, seus procedimentos certamente passariam por mudanças. Mudaria a iluminação em quadro, talvez ele pararia de cooperar com seus fotógrafos anteriores. Ele provavelmente passaria a trabalhar mais com planos gerais e mais raramente inseriria *close-ups*, as imagens abandonariam a estaticidade e os atores se poriam mais em movimento dentro de quadro. Eisenstein certamente mudaria seus procedimentos de montagem.

A teoria da montagem de Eisenstein é uma pedra preciosa em sua coroa, mas é um fenômeno muito mais estético que metodológico. Ela teria um sentido duradouro caso o cinema se tornasse uma arte fundamental. Mas o cinema ainda se encontra em estado de formação, e todas as descobertas posteriores podem transformar essa teoria em um conjunto de exercícios elementares para iniciantes. Eu não gostaria que isso acontecesse.

As ideias artísticas, de qualquer forma, devem seguir à frente da busca técnica, uma vez que são elas que determinam o surgimento da imagem.

O tempo no cinema tem mais camadas que em uma obra literária ou musical: nelas há a vertical e a horizontal. Aqui tudo existe ao mesmo tempo, até mesmo o quadro que reluziu e desapareceu.

Nas gravuras de Eisenstein se faz presente a finitude da composição e o instante não esculpido — o prenúncio de mudanças. É uma verdadeira revelação. Claramente ele tinha a predisposição de um grande artista, não à toa Picasso apreciava tanto suas gravuras e lamentava que ele as tivesse sacrificado em nome do cinema. Quando se olha para esses desenhos, experimenta-se um sentimento de dor. Não, não porque eles contenham essa dor: são o jogo de uma imaginação solitária, mas autossuficiente. Nesses desenhos há o embrião de algo que não pôde nascer. Olha-se para rascunhos nas margens de um livro em cujas páginas não há texto algum.

РУКИ

Размышления о профессиональном развитии

Александр Сокуров

Который уже раз перелистываю его рисунки — через жесткую геометрию линий и отношений персонажей на бумаге проявляется очевидная уникальность автора, его надстояние, возвышение над ремеслом.

Задача, которая стоит передо мною, представляет для меня внутреннюю сложность: я позволяю себе говорить о выдающемся человеке, которого я никогда не видел, к руке которого никогда не прикасался…

Многие факты его биографии мне неизвестны, я никогда не занимался специально изучением его творчества, более того, для меня всегда существовала дистанция по отношению к его личности и его работам. Кроме того, масштаб этой личности во многом делает сегодня все оценочные рассуждения неуместными и бессмысленными.

…Когда я в первый раз увидел его фильм «Броненосец „Потемкин“»… Я очень хорошо помню свое впечатление. Почему-то даже тогда для меня, воспитанного в советском духе, это было слишком пафосно.

И слишком жестоко.

При этом интерес к жизни Эйзенштейна у меня был: на вступительных экзаменах во ВГИКе я читал детские стихи Агнии Барто, а вместо прозы — фрагмент режиссерского сценария Эйзенштейна «Александр Невский».

Но и стремление сохранить дистанцию, не углубляться, не приближаться к нему вплотную у меня тоже было уже тогда.

Учась во ВГИКе, я на учебной сцене ставил реконструкцию эйзенштейновского спектакля «Мудрец» и познакомился с Наумом Клейманом, который с большим участием отнесся к моей работе. Но я не могу сказать, что *мир* Эйзенштейна меня привлекал. Напротив, впервые представление о силе и опасности инструмента, каким пользуется кинематограф, я получил, разглядывая фильмы Эйзенштейна. Я по сей день не могу отделаться от мысли, что кинематограф держит в руках острый предмет, наносящий незаживающие раны.

Представьте себе, вы идете в толпе людей, и вдруг какой-то романтик-сумасшедший вынимает бритву и начинает ею размахивать и наносить ужасные раны окружающим, многие погибают, а у тех, кого ранили, шрамы на лице на всю жизнь. Всех этих ран я не могу простить кинематографу.

Провокация жестокости в показе реального действия для меня всегда граничила с моральным преступлением. Всегда думаю: ведь среди людей, которые смотрят это, могут быть люди слабые.

Для меня в искусстве неприемлема эта провокация жестокосердия и эстетическая его канонизация. Говорят: какой образ, какая трагедия за этим угадывается!

Но одно дело прочесть об этом в пьесе Шекспира, а другое дело показать в кино.

Дистанция между написанным и показанным, между моральным переживанием слова и психофизическим восприятием изображения — огромная. То, что спровоцировал мировой кинематограф много десятилетий назад, сегодня выросло в масштабы повсеместной привычки к любым формам жестокости на экране. Здесь для меня всегда был рубеж отталкивания.

Мастерство не должно поддерживать зла.

Визуальное воспроизведение картин жестокости в моем представлении — это всегда умножение зла. Когда я смотрю «Заводной апельсин» Кубрика, то, понимая все мастерство этого человека, также представляю, какое количество психологических травм могло быть спровоцировано его фильмами.

Такие же опасения у меня возникли при первых просмотрах «Броненосца „Потемкина“» и «Стачки», о чем я никому тогда не говорил. Я понимал, что это мое

восприятие могло лишь вызвать чью-то иронию. Однако ощущение, которое меня охватило в школьные годы, осталось и сейчас.

Я вижу в исторической перспективе от истоков до наших дней, как кинематограф по ступеням нисходит к рассудочному, системному жестокосердию. Кинематографисты приложили руку к вполне определенной материализовывающейся сегодня мрачной картине мира.

Как Наполеон, угробив сотни тысяч людей, почему-то стал великим человеком в памяти французов-потомков, как Ленин, подписавший приказы о публичном умерщвлении тысяч священников в христианской стране, провозглашен был «самым человечным человеком», так и деятели кино, приучая зрителя к картинам насилия, получают статус художников.

Мне ближе те из открывателей «нового искусства», которые с большой осторожностью использовали новые возможности своего ремесла, начинали не с нуля и не были примитивно-амбициозными. Потому что воображать себя первым камнем в основе любого созидательного процесса не только самонадеянно, но и варварски наивно. Если бы деятельность многих кинематографистов не была так амбициозна и аморальна, то мир во многом мог бы быть другим.

В первую очередь таинство смерти кинематограф сделал визуальным товаром, а позже подбросил его на откуп своему ближайшему родственнику — телевидению.

Кинематограф нарушил границу опасной зоны, сделал бестактность, хамство, грубость, фамильярность вторжения в любые сферы человеческих связей признаками американо-европейской цивилизации. Это кинорежиссеры развязали все узлы, которые народная культура всюду всегда накрепко завязывала многосложностью деликатных образов.

Уверен: современное острое противостояние мусульманской и христианской цивилизаций во многом «заслуга» кинематографа. Искусство отказалось от деликатности.

Начали это в числе других и наши великие киносоотечественники, которые показали, как повис над пропастью живой ребенок, как это можно эффектно снять. И этот кадр вошел в сюжет гениальной эйзенштейновской ленты 1920-х годов. А уж потом у Тарковского во время съемок сбрасывают лошадь с высоты. А потом у американцев в боевиках, и не только в боевиках, горло перерезают людям как ни в чем не бывало. А

потом на улицы выходят мусульманские экстремисты и призывают перерезать горло всем иноверцам, идут шахидки взрывать всех и себя, и вот уже прямо обсуждается необходимость ядерного удара по Ирану, иначе может погибнуть другое государство — Израиль. И этот повисший над пропастью ребенок — уже не захватывающий образ, а страшный пример для реальности.

Массовое обучение видам и способам уничтожения человека, которое произвело кино, а за ним телевидение, у огромной аудитории выработало привычку к публичности смерти. Сахаров, написавший «несколько формул» для водородной бомбы, сто раз покаялся, но никто из кинематографистов не покаялся в том, что они сообща сочинили массу инструкций для средств поражения и детально показали, как ими пользоваться: это и есть развязанные кинематографом узлы.

Есть явления, к которым можно приблизиться, но нельзя на них смотреть в упор. И нельзя выставлять на всеобщее обозрение.

Эйзенштейн и его единомышленники с этим «играли».

Да, я понимаю, что было другое время и другие мозги… Удивительно… Воспитанный в культурной традиции XIX века Эйзенштейн, по-видимому, стал из этой традиции вырываться, подвергая сомнению и методы старого искусства, и его гуманистическую идею. И самый большой урок Эйзенштейна для меня — в отрыве мастерства от гуманитарной догмы. Когда я в старой кинохронике увидел молодого Эйзенштейна, веселого, бодрого, «с лукавой ленинской улыбкой», я сразу же представил себе висящего ребенка и вслед за ним напряженное, острое лицо Ивана Грозного.

Самое трудное — собрать человека. Человека, которого Господь Бог выпустил в мир в разобранном виде, потому что, наверное, сам не знал, как его собрать. А может быть, потерял интерес к своему созданию. Начало и конец, все составляющие человеческого существа — и духовная, и физиологическая, — находятся в некой автономии, даже не в борьбе, а просто параллельно в пространстве, для человека слишком большом, для космоса слишком маленьком.

И возникновение искусства есть следствие некоего хаоса, попытка его обуздать. Потому что рождение и само существование человека тоже есть проявление хаоса случайных столкновений. Наверное, табуированность обнажения человеческого тела во многом объясняется стремлением установить границы, ввести хаос в рамки цивилизации. Даже в древности, когда царил культ человека, тело было возведено в разряд идеала, а реальность открывалась либо в «непристойности» античного намека, либо в роковом тупике античной трагедии.

Даже религия Нового времени не собирает человека воедино.

Она просто констатирует его метание среди вещей.

В этом смысле один из важнейших мотивов этих метаний, этого поиска — путь создания человека. Когда человек уже вне божественного участия создает сам себя. И здесь он опять сталкивается с хаосом. Например, в вопросах любви. Что это: всеобъемлющее чувство притяжения ко всему живому или оно очень избирательно? Есть здесь правила или их не может быть?

Например, сексуальность потому столь болезненная для человека проблема, что здесь человек оказался не столько перед выбором, кого любить, сколько, как жить, если Бог создал тебя для смерти. И вся суета вокруг эротики, например проблем однополой любви, раздута из ничего, потому что однополая любовь не угрожает жизни и никогда не будет преобладать над гетеросексуальной любовью. Гораздо серьезнее сами проблемы гетеросексуалов при воспитании ребенка, при взращивании человека. Ведь только усилия матери защищают его от смерти. Поэтому оберегать нужно мать так же, как дитя.

Сама универсальность женской природы и уязвимость, второстепенность по отношению к мужской природе уже создает конфликтную зону. Поэтому человек всегда пребывает в тревожном состоянии — вне зависимости от пола. Теоретически природа совершенно спокойно может обойтись без мужчины, но она никогда не обойдется без женщины. Все зависит от того, что успевает вложить женщина-мать в характер человека. Мать в состоянии все преодолеть. Она в состоянии побороть даже генетическую предрасположенность. Это великое достоинство замысла Божьего. Мужчины в большинстве своем люди слабые и ничего сокровенного роду человеческому не дают, лишь отдельные качества натуры. Человеческую личность может создать душевное усилие матери. Душа не дается человеку от рождения, но душу может сформировать, создать и мать. Наверное, от рождения душа дается лишь избранным, как дар. Если бы душа давалась всем людям от рождения, народы интуитивно шли бы за лучшими, нацеленными на благо, на добро. Но целые народы попадают в западню, ведомые извергами и убийцами. Эти народы деградируют, уничтожают святилища своих богов, жгут свои книги, уничтожают своих священников. Миллионы людей не понимают очевидного, не верят в добро. Где же тут место душе?

В искусстве отсутствие души ведет к примату ремесла.

В художественном мире таких людей даже больше, чем где бы то ни было. Иногда очень трудно понять разницу между произведением духа и простого ремесла.

В кино это сплошь и рядом. Здесь очень легко вещи, созданные высоким профессиональным умением, принять за талантливые произведения. В кино, как нигде, ценятся фокусы и обманки профессии.

Причем, как мне кажется, человек, обладающий душой, вовсе не обязательно человек нравственный. Он может существовать на границе нравственных категорий, периодически нарушая ее, в зависимости от сиюминутных интересов. Как гений и злодейство — явления в искусстве и в жизни очень даже совместные, так и высокое предназначение вполне уживается с деструктивным осуществлением. В начале XX века у очень многих художников уже не было нравственных принципов. Они жили в невротическом ожидании красивой революции, подталкивая общество к грани, за пределами которой и сами-то не знали, что всех ожидает…

Барьеры были вскоре расшатаны и рухнули под обломками старого общества, в котором эти художники родились. Осталась только дремлющая память национальных традиций, которая тоже вскоре стала объектом преодоления.

И все это, на мой взгляд, имеет прямое отношение к Эйзенштейну. У художественно одаренных людей в то время важнейшей действенной внутренней пружиной было увлечение социально-политическим сдвигом.

Идеи общественного переустройства очаровывали и отождествлялись с новым искусством.

Социальная мотивировка была дорогой в «новую эстетику».

Все начинали искать новые темпоритмы, новые краски, новые формы, новый воздух бытия, точно открывали мир заново.

И это было страшным испытанием, в котором был большой соблазн гордыни. Жесточайшего высокомерия.

Эйзенштейн, появившийся в ту эпоху, был восхищен этой эпохой и соблазнен. Он совпал со своим временем. Не опоздал, но и не опередил его. Шли нога в ногу.

С другой стороны, его появление — большой подарок для времени. Он — как красный бант на черной ленте.

Время создавало его, а он возвысил время. Во всяком случае, время кинематографа. Так же, как боятся люди обнажения тела, так боятся они обнажения мысли. У Эйзенштейна никогда не было ни единого шанса быть искренним. Его революционно-политический энтузиазм быстро был поглощен ямой коммунистического единовластия.

Ему никогда не удавалось заниматься художественным творчеством в чистом виде — в той профессии, которая была для него основной. В кинематографе он так и не сделал в полной мере того, что мог и хотел сделать. Он был слишком динамичным и деструктивным, но для лет своих малых он был слишком талантливым.

Когда Эйзенштейн начинал, кинематограф находился в подростковом возрасте, был пока еще не слишком отягощен грехами вседозволенности.

В советской России вопрос морали у начинающих киношников был заменен политическим заказом, требовавшим воздействия на массы. Создавалось тоталитарное государство, при котором с художника снималась моральная ответственность. От художника требовалось лишь мастерство.

Но это пока. Потом все усложнится.

Восторг европейской интеллигенции вокруг первых работ Эйзенштейна, скорее всего, объясняется не тем, что в Европе начали понимать художественные ресурсы киноязыка в общем и молодого советского автора в частности. Но было, видимо, и подсознательное чувство вины, которое сложилось у западных интеллектуалов перед теми, кто на своей шкуре отважился попробовать, что это такое — «социально справедливое» устройство жизни, социализм.

Ведь именно на Западе рождены были и пропагандировались социалистические идеи, именно на Западе пламенно призывали свергать, перестраивать, начинать все заново, поднимать народы на борьбу. Но западные социалисты сами не пошли по революционному пути: слишком велик был риск потерять то, что на самом деле они ценили больше любой идеи и всякого искусства, — благополучие.

Европа осторожна.

Как в анекдоте: люди при социализме счастливы, потому что даже не знают, как плохо они живут.

Жизнь при социализме замкнула человека в его собственном внутреннем мире, так как вне этого мира в социалистической стране отсутствовали жизненные блага. В «демократическом обществе» жизнедеятельность человека во многом обращена во внешний, открытый всем ветрам мир. Поэтому в условиях демократии весьма своеобразный, но все же хаос окружает искусство и человека.

Есть люди, масштаб личности которых не определяется их свершениями. Гениальность Эйзенштейна была шире его профессиональной деятельности. Эта мысль пришла ко мне не в результате прочитанного или услышанного о нем, а только из моих впечатлений от его фильмов. Я вижу величайшее, блестящее профессиональное

мастерство, которым он овладел очень стремительно и со значительным опережением своих современников. Он вообще значительно опередил уровень современной ему технологии кинематографа — он ведь участвовал в его создании.

Но то, что он с удовольствием прыгнул в революционно-пропагандистскую повозку, это и предопределило горькую тенденциозность его развития. Он так из нее и не смог выйти.

А может быть, про душу человека он и не хотел ничего сказать, может быть, ему это было неинтересно? Агитационно-политическая контузия определила особую, почти лозунговую стилистику, и все, что было за этими границами, им расценивалось, наверное, как ущербность. Существование внутри так называемой «новой культуры» в стране, изолированной от мирового культурного процесса, создало поле внутреннего мучительного напряжения.

Но его воображение работало как гигантский генератор в чрезвычайно затаенной сфере интимного переживания, побочной страсти к негенеральным сюжетам, что и нашло себе выход в эротической графике.

Эротика — традиционная тема изобразительного искусства, хоть и не выработавшая великих шедевров. Обычно она замкнута на изображении телесности. В рисунках Эйзенштейна меньше всего изображается тело. В них всё — гиперболизированная символика не плоти, но орудия и цели действия, столько же сексуального, сколько политизированного и всегда агрессивного. Мужское и женское начала, взаимодополняющие друг друга и сосуществующие в каждом человеке, в случае Эйзенштейна имеют явное преобладание маскулинности и, возможно, полное отсутствие женственности, т. е. души. Действенная агрессия, направленная на противоположный объект, «антагонизм» в жизни и социуме, составляла суть эпохи и способствовала катастрофическому развитию эйзенштейновской «диалектики». Со всеми вытекающими последствиями как для его мощного творчества, так и для его незаурядной личности.

Живи он на Западе, а не в социалистической России, он, конечно, развивался бы иначе. Он мог там остаться, но он там не остался. Может быть, потому, что хорошо знал художественную среду Европы, посещал Голливуд и не имел иллюзий. Он понимал, что его максималистские эстетические требования к творческому процессу просто никем не будут приняты во внимание и там. Его карьера в Голливуде даже не началась. Собственно, даже такие всемирно известные тогда люди кино, как Чарли Чаплин, находились в конфликте с американской системой.

Эйзенштейн остался такой закрытой шкатулкой с драгоценностями. И видимо, он все же понимал, что государственная ставка на кинематограф именно в России, где нет частного капитала, снимет для него все коммерческие проблемы результата работы. Это его заботило больше, чем идеологическая зависимость от государства, с которой он пытался соотнести свои художественные задачи.

На Западе он мог бы глубоко ощутить связи с реальностью, с художественной средой. И, конечно же, он делал бы другие фильмы. Это не означает, что он разрабатывал бы эротические сюжеты и не делал бы масштабных исторических картин. Просто и в том, и в другом случае он не был бы заражен острейшей формой политической болезни. Ведь все его идеи, все фильмы — художественные пособия на тему борьбы враждующих сил, раскалывающих мир, страну, социум.

Политический заказ вынудил Эйзенштейна оставаться в рамках игры кинематографическим инструментарием. Трудно сказать, что бы он смог сделать в Германии, Франции или в США, но, думаю, он успел бы вырасти в грандиозную, ни с кем не сравнимую художественную личность. Однако у него сложились амбиции государственного художника в сфере «важнейшего из искусств», и он стал художником тоталитарного общества.

Если посмотреть на фотографии Эйзенштейна в окружении вгиковских студентов, можно увидеть на их лицах безоглядность первопроходцев. Мэтр и его ученики — они были равны в своих претензиях прорваться на новые рубежи в искусстве, высокомерно отбросив все, что было прежде. Что студенты, которые потом стали делать свои картины, что мастер. Такое ощущение, что все, что было до них: античный театр, великая литература, Рембрандт, — все есть лишь отработанный материал.

Но кем же были тогда они сами? Свои произведения они творили из электричества и оптики. Все ранние кинематографисты, как и фотографы, получили технологическое наследство. Инженеры разработали систему объективов, позволившую Эйзенштейну делать то, что он делал. Поэтому он, как и все, кто создавал в его время кинематограф, должен был бы благодарно склониться перед немцами-оптиками, перед цейсовскими объективами. Эти пять-десять объективов, продукт инженерных разработок на основе физических законов, были основным инструментом кинематографа. Вклад оптики как таковой в художественный результат, которого достиг Эйзенштейн, огромен. Объектив формировал такую мощную «новую реальность», что о многом можно было уже и не думать. Объектив обусловливал композицию кадра, глубину изображения, распределение света и тени. Никогда еще художники ни в одном из искусств не получали

такой изначальной готовой основы для своей работы. Ведь живописец начинает свою работу с нуля: он поначалу не знает ни формата, ни пропорций, ни композиции. Набивает выбранный холст на подрамник, загрунтовывает пустое пространство и начинает картину с белого чистого поля, на котором должна воплотиться его идея. Он должен взять в собственные руки частицу космоса — это действительно ведь надо создать! В кино этот важнейший момент подготовки, предопределения художественного образа изначально взяли на себя инженеры. Именно и только они заложили основы киновизуальной культуры, а уже потом пришли все остальные. Феномен Эйзенштейна предопределен его даром внутренней динамики, но и до него уже был Гриффит с его композиционным разнообразием. Повторяю: причина взлета кинематографа проста. Его художники пришли на готовое — им очень многое просто подарили. Такого профессионального иждивенчества нет ни у писателя, ни у композитора, ни у театрального режиссера — никто не эксплуатировал так полно и безусловно чужой труд, как кинематографисты. Они уже с самого начала в полной мере не были художественными авторами. Позднее, когда большие мастера начали преодолевать эту данность, возникли осмысленные сложные вопросы творческого порядка.

Первый, кто поставил перед киноизображением проблему лирического образа, конечно же, Александр Довженко. Он по-настоящему почувствовал значение атмосферы в кадре. Этому у него научился Тарковский, который не раз осторожно говорил мне, что пересматривал фильмы Довженко. В отличие от довженковской травяной, малороссийской, не отшлифованной образованием природы, Эйзенштейн обладал грандиозной фантазией, разработанной многими знаниями и навыками в разных сферах искусства, и вкусом. Но Довженко с его простым нутром сумел передать ощущение боли, страдания человека и поэтому больше всех, как мне кажется, приблизил кино к искусству и литературе. Кино, обреченное на поверхностно-визуальное развитие, чтобы противостоять примитивизму, и должно было учиться у литературы, чтобы стать искусством.

Эйзенштейн же такой тип творчества, наверное, не совсем принимал. Его собственное творчество существовало в области реализации идей. Он писал, как надо строить кадр, он сочинял науку об искусстве кино — о том, что еще только зарождалось. И о том, чего он сам не успел создать, — в этом его печаль и проблема. Ему не дали создать ни одного произведения искусства в чистом виде, без вынужденных идеологических добавок. В его душе не было женского начала, свойственного и мужскому роду, он был только мужчиной. Во всех его образах ощущается мужская,

ничем не сбалансированная агрессия, даже в женских персонажах. В основе всех его замыслов конструктивная мысль и сила воображения, безразличные к преображению души — области женственного.

Эйзенштейн выбрал структурный метод, как и многие его современники, завороженные техническими возможностями кино, потому что он давал очень быстрый результат. При всей технической сложности эффектный, яркий результат в кино был обеспечен. В театре, чтобы что-то новое открыть, выйти на какой-то уровень и занять лидирующее место, нужно не только попотеть, но прожить жизнь, стать первым среди людей высшего ранга. Искусство театра имеет из древности идущую традицию и великие имена. Кино — это абсолютно пустое пространство, там никого еще нет, а может быть, никого и не будет. И пока — нет четко очерченных границ. В кино никто ничего не понимает, а значит, примут все что угодно. Любой эксперимент примут. Или всё примут за эксперимент. Огромные аудитории кинозалов вмещают намного больше зрителей, чем любой театр. Этот масштаб влияния был для Эйзенштейна и его коллег очень важен. И простим им это. Они так молоды. И, о боже, — как агрессивны!

Замена артиста натурщиком в кино шла во многом от необходимости получить быстрый эффект новизны, но вначале они, вероятно, еще не вполне понимали, как этим распорядиться. До конца еще не осмыслены были крупный план и длительность изображения. Всех увлекала частая смена картинок, их столкновение — цирк — цирк — цирк.

Вскоре появилась оппозиция этой суете. Немецкие экспрессионисты явили эстетику киноизображения. Делали сложные декорации, приглашали в кино живописцев и графиков. В американском кино в 1920-х годах — культ движения.

Когда я в первый раз смотрел фильм «Стачка», я был совершенно сражен мощью деструктивной энергии, идущей с экрана. «Стачка» — киношедевр этого стиля. Это действие, замешанное на эротической агрессии, распространившейся на все сферы жизни: социальную, религиозную, интимно-семейную, государственную. Вся картина посвящена насилию всех над всеми. В «Стачке», как и в будущих графических эротических листах, созданных Эйзенштейном, причудливо оформилось нечто вроде мировоззренческой образности или неотступных видений мастера. Эйзенштейн очарован этими видениями, он отчасти их провоцирует и наслаждается остротой их жесткой внятности. Если бы это было не так, не далась бы режиссеру «Стачки» эта сила впечатления. Лошади, скачущие между корпусами, соединенными железными лестницами, младенец, повисший в руках жандарма над лестничным пролетом и

сброшенный туда, как в бездну. Такое вряд ли кому-нибудь, кроме Эйзенштейна, в голову могло прийти. Взять и создать такой кадр. Дело в том, что и сейчас это снять не просто… Ведь надо взять реального ребенка, держать его над этой лестницей за ножки головой вниз. А тогда процесс съемок был еще более длительным: выставление композиции, установка света — и все это время держать живое дитя вниз головой. Вероятно, для Эйзенштейна это было характерно, его режиссерский диктат не ведал жалости. Его режиссерский гений требовал такого кадра — и именно такого образа.

А кошмарный классический эпизод из «Потемкина» с ребенком в коляске, несущейся по лестнице к гибели! Можно делать все что угодно и все что угодно можно вынести на экран. Запечатленное на экране насилие — это не только смонтированный сюжет, но и спровоцированная реальность. И, конечно, «Стачка» — это цепь насильственных действий людей друг над другом с получением удовольствия. Там каждая из противодействующих сторон обязательно на время побеждает, наслаждаясь победой, а потом новая перипетия и новая ситуация: та сторона, которая до этого, условно говоря, подверглась насилию, получает сатисфакцию в следующем эпизоде. Победитель насилует побежденного, побежденный наваливается на победителя.

Конечно, и в литературе социальные отношения показываются как насилие, скажем в «Жерминаль» Золя. Но там применен совершенно другой инструмент, нажим которого благотворен: есть душевный посыл, поэтому, читая «Жерминаль», невозможно избежать пронзительного сочувствия. И читатель прекрасно понимает, какого душевного усилия стоило автору это сочинение. Он восстанавливал в описании жестокое событие не для остроты щекочущего нервы ощущения, но по долгу летописца. Он был не наблюдателем события, но его участником, причем в качестве жертвы.

В классической русской литературе XIX века моральная позиция оплачивалась душевной болью автора. Таковы страдания Чехова, чья болезнь физическая постоянно возобновлялась от боли нравственной. Наверное, он мог бы успокоиться, он мог бы выздороветь, если бы перестал писать. Он мучился мукой своих героев, например героев провалившейся «Чайки». Жизнь персонажей, ее нежно-сочувственное проживание автором — вот то, мне кажется, чего не было у кинематографистов эпохи Эйзенштейна. Много позже один из первых, кто начал говорить об этом, был Михаил Ильич Ромм. В его лекциях уже появился тезис об ответственности режиссера, о связи режиссуры с литературной традицией. «Не гордитесь кинематографом!» — говорил он в своих лекциях и Шукшину, и Тарковскому — всем своим ученикам. Скорее всего, это было вопреки Эйзенштейну. «Вы говорите — монтаж, а вот послушайте…» — и зачитывал

цитату из Пушкина, демонстрирующую, как литератор монтирует сюжет. Он предлагал высокие критерии. Но это была лишь маленькая прививка смирения. Если бы еще кто-нибудь вслед за ним продолжил эту нравственную работу… Но этого не случилось, и моральная мотивировка в работе кинорежиссеров не закрепилась.

Быть может, проблема Эйзенштейна в отсутствии сострадания? Поэтому в его рисунках появляется удовольствие от наблюдения, авторский вуайеризм. Мотив насилия, разрабатываемый в его рисунках, никогда не вызывает сочувствия. В этом есть какой-то эстетический гипноз: насилие привлекает. И не случайно любое движение в рисунках изображено как незавершенное действие, как намерение действия: у него нет никакого разрешения — только энергия зачина.

Если бы Бог дал Эйзенштейну еще время жизни в какой-то другой стране, где бы ему была подарена возможность совершенно свободно сделать фильм после «Ивана Грозного», действие жизни художника, возможно, пришло бы к особенному итогу. Но его настигла смерть.

Эйзенштейн, как Леонардо да Винчи, искал «золотое сечение», заложенное в основе совершенного творения. Божественная вера питала интерес великого итальянца к гармонии человеческой природы. Он делал вскрытие человеческого тела и удивлялся его совершенной структуре, где все компоненты для чего-то предназначены. Для Леонардо физиология человека основана на гармонии. А Эйзенштейн искал в совершенной композиции художественного произведения противовес деструктивному содержанию окружающей действительности и, может быть, своей индивидуальности. Эйзенштейн, как и Леонардо, изучал сферу действия энергии — сферу мужественного. Сфера женственного в искусстве преимущественно существует как объект или как идеал. Это не вопрос пола, но вопрос сакрального смысла. Тайну женственного еще предстоит открыть искусству. Позже. Много позже. И в реальной жизни роль женщины гораздо более глубокая и сложная, чем активная роль мужчины. У женщины все проявления — лишь видимая оболочка потаенной и непознанной искусством сути. Леонардо сделал попытку подступиться к этой сути, в портретной живописи намечая какой-то двуполый, точнее, перетекающий образ.

Для Эйзенштейна действенная природа мужчины — в конструктивной, почти архитектурной форме. Компактность самодостаточного организма или механизма. В эйзенштейновской графике есть рисунки с подписью «Аутоэротика». По-моему, это даже не имеет никакого отношения к сексу. И уж конечно, к табуированной сфере. Вообще любому представителю животного мира, если бы он обладал разумом, все

подобные запреты и двусмысленности вокруг соития показались бы абсурдом. Сама постановка проблемы говорит о дисгармонии в установлениях человеческого сообщества.

У нас вообще отсутствует определившееся спокойное, вне аффектации, отношение к изображению полового акта. Все время существует соблазн что-то называть порнографией, хотя никто не знает точно границ запретного. В сексуальных отношениях нет ничего, что могло бы быть запретным. Существует, конечно, правильная в своей основе рафинированность раннего воспитания, предполагающая определенную опасность для детской психики эротических фаз движения. Но прежде для многих поколений деревенских детей зачатие не составляло секрета. Конечно, в искусстве существуют этические и эстетические критерии изображения, но мне никогда не было понятно, почему при изображении обнаженного тела, полового акта может у зрителя возникнуть культурный шок. Точно так же я не понимаю, в чем особый акцент темы гомосексуальной любви. Разве сама любовь, как угодно ориентированная, не есть большая проблема?

Человек создан в разобранном виде. Это некая коробка, где лежат элементы конструкции. Даже медицина, которая лечит болезни, а не человека, не знает или потеряла целостность человеческого существа. Искусство пытается объединить элементы, создавая образ. Мир создан с огромным дефектом. Если мир — замысел Создателя или Природы, то что за жуткая в него закралась ошибка? Люди во многом похожие и абсолютно разные. Показать мужчине и женщине: посмотри, я тебе это дам, а это отниму. Да еще и сообщить о том, что все умрут. Все смертны… А если приглядеться к живому миру, к прекрасной природе, то на самом безмятежном альпийском лугу среди прекрасных трав увидишь страшную борьбу. Телеканал «Animal Planet» круглые сутки подробно показывает, как все друг на друга охотятся и кто как кого съедает. Как живое существо гибнет в чудовищных муках, видя глаза и челюсти своего убийцы.

Искусству остается лишь примирить человека с несовершенством мира. Оно может смягчить нравы и прорепетировать уход человека в мир иной. Если бы не было этой подготовки, этой репетиции смерти в искусстве, человек, хороня близких, не смог бы жить дальше. Не менее важная задача для искусства — научить человека любви. Не только в общечеловеческом, но в сугубо физическом смысле. Образец эротического поведения человек черпает в литературе, в изобразительном искусстве, а сегодня,

конечно, в кинематографе. Именно искусство создает эффект «воспитания чувств» и вырывает эмоциональную сферу жизни из лап пошлости.

Замечательное искусство рисовальщика лишает графику Эйзенштейна непристойности. В этих рисунках есть насмешка над обывательской тайной «полового вопроса», есть и гротескная вариантность, схематизм секса: эротическая тема разрешается в шарже — это своеобразная пародия на традицию жанра. Эротические серии есть у знаменитых, великих художников. Я думаю, что Эйзенштейн видел очень много старинных гравюр с эротической тематикой, ведь он был библиофилом. Конечно, здесь был и подсознательный импульс реализации личных эротических и творческих желаний.

Когда смотришь эти рисунки, комок подступает к горлу, потому что ты сталкиваешься с миром пронзительного одиночества Сергея Михайловича, творца, обреченного на изоляцию от внешнего мира, от полноценной жизни, обреченного на невозможность открыть себя. Не случайно большинство рисунков сделано в алма-атинской эвакуации во время войны. Это изобразительная компенсация подавленного желания свободной жизни. И это желание, без сомнения, было огромной непреодолимой силой как личности самого Эйзенштейна, так и творческих людей его поколения.

Революционный порыв возбудил деятельную энергию в обществе, но почему последующие агрессивные революционные события: массовые убийства, разрушение старого порядка — не вызвали трезвой, осмысленной оценки, откуда у таких, как Эйзенштейн, неспособность к этой оценке? Куда девалось очарование, да просто уважение к традиции культуры? Почему не сработала прививка классического XIX века?

Вероятно, мы не знаем чего-то главного про конец XIX века. Того, что вызвало такое мощное отторжение в следующем веке. Для того чтобы поддерживать весь развал страны, как это делали выдающиеся представители старой культуры, надо было бесконечно ненавидеть то, что было за спиной. Чего-то главного мы не знаем. Не знаем степени постыдной низости только что ушедшего века. Помимо социальных проблем, которые и в так называемом новом обществе, созданном большевиками, отнюдь не исчезли, были и другие факторы. По-видимому, культура XIX века не соответствовала уже требованиям общества. Она уже ничего не создавала, кроме самой себя. Даже охранительное поле культуры — настоящая публика — растворилось в толпе обывателей. Вспомните похороны Чехова, собравшие огромное число народа. Свидетеля похорон, Шаляпина, поразило, что люди, провожающие писателя в последний путь, — это уже не столько его читатели и ценители, сколько сборище любопытствующих зевак.

«И для этой сволочи он жил, и для нее он работал, учил, упрекал» — так писатель Горький вспоминал слова Шаляпина, оплакивающего Чехова. Именно Шаляпин однажды назвал Чехова великим писателем, открывшим новое чувство — чувство пошлости. Эта культурная толпа на похоронах любимого писателя была для них пострашнее той, что действовала в эйзенштейновской «Стачке». Она, эта толпа, в конце концов стала питательной средой русского хаоса.

Феномен Эйзенштейна содержит еще один немаловажный фактор — усталость от культуры, от ее установлений. Может быть, потому Эйзенштейн с таким рвением взялся за так называемую десятую музу, что он был от самого рождения — старик. Он был умудрен всем, что было накоплено до него. И он выбрал начало, белый лист.

И это был выбор не только Эйзенштейна. Но активная революционность в областях искусства, имеющих древнюю традицию, процесс достаточно сложный. Вряд ли возможно опровергнуть в музыке великие достижения Баха, Бетховена — весь многовековой пласт фундаментального наследия. В кинематограф пришли люди, которым не пришлось преодолевать мощное давление традиции: они просто делали вид, что начинают с нуля. Художественный результат становился следствием индивидуальной одаренности.

А тут еще и бурный динамизм киноизображения. Кадры, кадры, кадры. Каждый кадр сменяется следующим. И ни на чем не делается акцент. Все пролетает. Никакой связи с опытом нравственной рефлексии, опытом, накопленным литературой, с которым сопоставим, например, поздний Бергман. Вероятно. Эйзенштейн даже представить себе не мог, что в кино можно сделать то, что будет сделано много лет спустя в «Персоне», в «Шепотах и криках».

Живописец может создать художественное произведение, абсолютно независимое от течения жизни. На основании только неких художественных приемов. Он может изобразить только духовную суть явления, независимо от жанра картины. К сожалению, режиссер кино накрепко связан с объектами реальности. Если начинаешь разрывать эту связь, видимо, что-то неизбежно рушится.

Какой-то колоссальный изначальный дефект заложен в этой зависимости кинематографа от реальной жизни. Может, в этом виноваты те, первые, в том числе и Эйзенштейн, кто слишком резко ворвался в это новое, неосвоенное пространство. Кино чересчур быстро прошло младенческий период и очень похоже на ребенка, которого в полгода научили читать на разных языках. И он столько всего успел начитать… Половину забыл, половину так и не понял. Эйзенштейн и его современники-коллеги

имеют прямое отношение к тому, что кино так и осталось гомункулусом. Ни школы, ни опыта, ни героев, ни сложившейся личности, ни страдания, ни прожитого пути — ничего за ними не стояло. Эйзенштейн, в 27 лет создавший «Броненосец „Потемкин“», с налета открыл дверь в искусство и достиг результата. Где, в каком искусстве можно получить высокий художественный результат сразу, без серьезной профессиональной школы? Какое искусство может развить такое столь значительное высокомерие художественного автора? Попробуйте это сделать в музыке. Шостакович, написавший свою первую симфонию в юности, выстрадал свой новаторский дар, пройдя все этапы освоения традиционных стилей. Вся его жизнь была борьбой за новую форму, через которую он выразил лирическое содержание своей личности.

Искусство Эйзенштейна не успело востребовать лирики. Кино давало ему поле реализации до определенного времени, пока его не стали хватать за руки. Мастерство Эйзенштейна — в точности постановки задачи: не делай того, чего не должен делать. Эпизоды-кадры иногда крохотные! Персонаж на экране остается пять-шесть секунд, но за это время мы всё про него уже понимаем. И абсолютная органика каждой фигуры.

В борьбе за выживание, за то, чтобы работать в профессии, чтобы оставаться в искусстве действующим лицом, художник может пойти на самые разные компромиссы. Когда так часто хватают за руку и не дают делать то, что хочешь, ты вынужден делать то, что возможно. По-моему, «Александр Невский» — это не то, что автор хотел, а то, что было возможно сделать. Я не уверен, что мексиканская картина Эйзенштейна, сделай он ее до конца, стала бы для него новым этапом. Скорее всего, это было проникновение в романтизированный этнографический стиль, в мифологию древнего культа мужественности.

Да, Эйзенштейн вышел на новые для себя рубежи, когда он снимал «Ивана Грозного». Может быть, это в каком-то смысле был его настоящий дебют художественности. Такая абсолютная «дипломная» игровая картина уникального студента. Но здесь все и остановилось.

Несмотря на социальный заказ, переданный через самого «хозяина», Эйзенштейн вышел в «Грозном» на уровень высокой абстракции, достиг той зрелости, когда индивидуальные мотивы уходят на второй план. Думаю, что к этому времени он очень хорошо понимал механизм власти вообще и конкретной кремлевской в частности. Он был склонен к аналитическим обобщениям, жил в среде, где слухи неизбежно заменяли информацию, наконец, у него были контакты в высоких сферах власти.

В том, что «Ивана Грозного» воспринимают как картину аллюзионную: Грозный — Сталин и прочее, много натяжек. В рамки ни сталинистской, ни антисталинской тенденции фильм не укладывается. В «Иване Грозном» Эйзенштейн попытался заглянуть в душу еще не человека, но национального архетипа — в сумеречную душу своего времени, своего народа.

В «Иване Грозном» воплощена трагедия личной власти над обществом, над людьми — над миром — как сущностная проблема творчества. Созидание государства или кинематографа — в обоих случаях амбициозная и изнуряющая задача, оплаченная страхами, ужасом, мукой и одиночеством творца. Творца, которого всегда останавливает смерть. Скорее всего, за «Иваном Грозным» должна была последовать самая главная картина Эйзенштейна, где бы он показал все, на что был способен. Это должна была быть большая человеческая картина. Но Провидение решило, что он уже высказался. И наступила смерть.

Я думаю, что всякий человек, который соприкасается с кинематографом, в конце концов остается у разбитого корыта. Литератор или музыкант происходят из огромных старинных «профессиональных семей», где все существуют одной заботой сохранения если не традиций, то самого продолжения рода — рода деятельности к приумножению духовного богатства.

Кинематограф еще долго не создаст «семью с родословной». Проблема кинематографа даже не только в результатах, которые весьма относительны, проблема в самих авторах. Здесь слишком много побочных детей и попросту самозванцев. Здесь легко устанавливается мафиозная власть кланов, семей, ныне процветающая, например, в России. Замена искусства аудиовизуальным товаром привела к беспримерному гиперболическому развитию массовой культуры, парализующей всю духовную жизнь общества. Сведенная к быстро перевариваемой, неприхотливой пище, она опускает вкус потребителей до скотского уровня. Масскультура поглощает религию, искусство, не позволяет развиться гражданскому обществу. В виде своего клона — телевидения — она проникает всюду и действует на человека как разрушительный, оглушающий транквилизатор. Расширение границ визуального воздействия — опасный инструмент. При определенных условиях он может нанести неизлечимые раны.

Горько сознавать, что такие люди, как Эйзенштейн, с таким даром могли вообще допустить мысль на кого-то влиять, кого-то воспитать. Могли отозваться на примитивно-утопическую затею: создать новых людей. Сегодня это кажется бредом. У первых людей

советского кинематографа, очень одаренных или даже гениальных, все было впереди. Они сделали только первые шаги.

Кино отличается все же от других искусств. Здесь звенья освоенных новых технических средств образуют историческую цепочку. Овладение старыми приемами и создание новых — кинематографический закон. Хотя профессионализм вовсе не является гарантией художественного результата. Можно быть хорошим профессионалом и никаким художником — это в последнее время стало даже залогом публичного успеха.

При новаторской направленности картин Эйзенштейна, обусловленной его появлением у истоков ремесла, они содержат мощный художественный ресурс. Это и есть главная ценность наследия Эйзенштейна. Проживи он дольше, его приемы непременно подверглись бы изменению. Изменился бы свет в кадре, он, наверное, перестал бы сотрудничать с прежними операторами. Он, вероятно, стал бы больше работать с общими планами и реже делать ставку на крупные, изображение ушло бы от статуарности, и актеры стали бы более подвижны внутри кадра. Обязательно изменились бы у Эйзенштейна приемы монтажа.

Теория монтажа Эйзенштейна — драгоценный камень в его короне, но это явление скорее эстетическое, чем методологическое. Она имела бы непреходящее значение, если бы кинематограф стал фундаментальным искусством. Но кинематограф все еще находится в стадии становления, и все последующие открытия могут превратить эту теорию в свод элементарных упражнений для начинающих. Не хотелось бы, чтобы это произошло.

Художественные идеи все же должны идти впереди технического поиска, так как именно они определяют возникновение образа.

Время в кино более многослойно, чем в литературном или музыкальном произведении: здесь есть и вертикаль и горизонталь. Здесь все существует одновременно, даже кадр, который промелькнул и исчез.

В графике Эйзенштейна есть и законченность композиции, и незапечатленное мгновение — предвестие перемены. Это настоящее откровение. Конечно, у него были задатки великого художника, не зря Пикассо так ценил его графику и сожалел, что он пожертвовал ею ради кино. Когда смотришь эти рисунки, испытываешь чувство боли. Нет, не потому, что они эту боль содержат: это игра одинокого, но самодостаточного воображения. В этих рисунках есть зародыш чего-то, чему не дано было родиться. Точно смотришь наброски на полях книги, на страницах которой нет никакого текста.

Referências

BOLTIÁNSKI, G. M. Conversa com V. I. Lênin sobre cinema em 1922 [Bessiéda s V. I. Leninym o kino v 1922 g.] Em: **Lênin e o cinema** [**Lenin i kino**]. Moscou—Leningrado, 1925. Disponível em: http://lunacharsky.newgod.su/lib/o-kino/beseda-s-v-i-leninym-o-kino/. Acesso em: 29 ago. 2020.

DOVLÁTOV, S. D. **Obras reunidas em 4 volumes. Volume 4** [**Sobránie sotchiniénii v tchetyriókh tomákh. Tom 4**]. São Petersburgo: "Azbuka-Klassika", 2005. Disponível em: http://www.sergeidovlatov.com/books/etoneper.html. Acesso em: 29 ago. 2020

EISENSTEIN, S. M. **A forma do filme**. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

MACIEL, A. S. **O tempo-ritmo em Grotowski e Stanislávski**: Possíveis contribuições para o treinamento do ator. Orientador: Ricardo Carlos Gomes. 2016. 134 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Instituto de Filosofia, Arte e Cultura, UFOP, Ouro Preto, 2016. Versão eletrônica. Disponível em: https://www.repositorio.ufop.br/bitstream/123456789/7188/1/DISSERTA%c3%87%c3%83O_TempoRitmoGrotowski.pdf

NABÓKOV. V. V. **Nikolai Gogol**. Nova Iorque: New Directions Books, 1961. Disponível em: https://books.google.com.br/books?id=GwfplQ3OK8EC&pg=PA70&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false. Acesso em: 29 ago. 2020.

SCHNAIDERMAN, B. **Tradução, ato desmedido**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

SOKÚROV, A. N. **No Centro do Oceano** [**V Tsentre Okeana**]. São Petersburgo: "Amfora", 2012.

TARKÓVSKI, A. A. **Esculpir o tempo**. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

Uma tradução metrificada em português do conto de fadas em versos "Czar Nikita e suas 40 filhas" de Aleksandr S. Púchkin

A metrified Portuguese translation of the fairy tale in verse "Tsar Nikita and his 40 daughters" by Aleksandr S. Pushkin

Helder da Rocha[1]

Resumo: Esta é uma tradução do conto de fadas "Czar Nikita e suas 40 filhas" *«Царь Никита и сорок его дочерей»* (*Tsar Nikita i sorok ego dotcherey*), escrito por A. S. Púchkin, em 1822, utilizando versos com métrica de tetrâmetro trocaico. O poema é a primeira experiência conhecida de Púchkin no gênero de contos de fadas (*skazki*), pelo qual ele é famoso. O conto também é classificado por especialistas dedicados à obra de Púchkin como "poesia erótica". O poema não foi publicado durante a vida do autor devido ao risco de censura, tendo havido dúvidas no passado sobre sua autoria, que hoje não é mais questionada. A presente tradução para a língua portuguesa buscou preservar ao máximo o sentido original dos versos e também o ritmo do tetrâmetro, porém não preservou as rimas externas, empregadas pelo autor.

Palavras-chave: Púchkin Aleksandr Sergueievitch; Conto de fadas; Skazki; Tetrâmetro trocaico; Poesia erótica.

Abstract: This is a translation of the fairy tale "Tzar Nikita and his 40 daughters" *«Царь Никита и сорок его дочерей»* (*Tsar Nikita i sorok ego docherey*), written by A.S. Pushkin in 1822 using verses in trochaic tetrameter meter. The poem is Pushkin's earliest known experience in the genre of fairy tales (*skazki*), for which he is very well known. The tale is also classified by scholars dedicated to Pushkin's works as "erotic poetry". The poem wasn't published during the author's lifetime, due to the risk of censorship, and there have been doubts in the past about its authorship, which are no longer considered. The present translation for the Portuguese language has attempted to preserve most of the original meanings of each verse and also the tetrameter form, however it does not attempt to preserve the tail rhymes used by the author.

Keywords: Pushkin Aleksandr Sergeyevich; Fairy tale; Skazki; Trochaic tetrameter; Erotic poetry.

Esta é uma tradução do conto de fadas "Czar Nikita e suas quarenta filhas" «Царь Никита и сорок его дочерей» (*Tsar Nikita i sorok ego dotcherey*), escrita por Aleksandr Sergueievitch Púchkin, em 1822, utilizando versos com métrica de tetrâmetro trocaico. A obra, escrita durante seu exílio em Chisinau, é considerada a primeira experiência conhecida de Púchkin no gênero de contos de fadas (*skazki*)[2]. O conto também é

[1] Mestre em informática pela Universidade Federal de Campina Grande e tradutor, tendo publicado a tradução das obras *Inferno* e *Purgatorio* de Dante Alighieri (1998) e *O Corvo*, de Edgar Allan Poe (1999). helder.darocha@gmail.com.

[2] Uma discussão abrangente sobre as origens literárias e folclóricas desta obra está disponível nos artigos de G. A. Levinton e L. G. Okhotin, e nos comentários de I. A. Pilchikov, M. V. Stroganov e E. V. Nikolsky (veja referências em russo no final deste artigo).

classificado por especialistas dedicados à obra do autor como "poesia erótica"[3] e não chegou a ser publicado durante sua vida devido ao risco de censura.[4]

Apenas fragmentos chegaram a ser publicados na época do império, e a obra só foi incluída nas obras completas de Púchkin em 1950, pois também foi rejeitada para publicação no início da época soviética. Durante bastante tempo, houve controvérsias sobre a autoria do conto/poema, mas hoje a maior parte dos especialistas na obra de Púchkin é unânime em atribuir-lhe a obra[5], cuja autoria é comprovada através de relatos de contemporâneos e cartas.

A presente tradução busca manter a mesma métrica do tetrâmetro trocaico utilizada pelo autor, cujo ritmo é *TA-ta-TA-ta-TA-ta-TA-(ta)*, de forma que todo o poema traduzido pode ser lido em português seguindo essa métrica. Também preserva o mesmo número de linhas do original e busca, sempre que possível, manter a correspondência entre elas. No entanto, a tradução se compromete apenas a manter a métrica e não preserva o padrão de rimas do poema original, no qual elas quase sempre ocorrem em pares até o verso 82. Após esse verso, o autor viola esse princípio várias vezes, usando rimas alternadas, intercaladas e em trios. O poema conta a história do czar Nikita, pai de 40 belas filhas de mães diferentes. As meninas, porém, nasceram sem os órgãos genitais, algo que, para escapar da censura puritana, o autor nunca menciona diretamente. Diz que é bobagem, que "não é nada" e utiliza-se de vários recursos retóricos para insinuar sobre esse "nada, quase nada, ou muito pouco". O assunto é um segredo no reino e o czar ameaça seus súditos com punições severas caso sequer comentem sobre ele.

As meninas crescem, e a situação torna-se um problema cada vez maior, até que o czar convoca seus conselheiros em busca de uma solução. Um dos conselheiros sugere procurar uma feiticeira, que certamente saberia como resolver o problema. Mensageiros são enviados e, depois de alguns anos, um mensageiro dedicado encontra a bruxa numa cabana da floresta.

---

[3] O artigo de Levinton e Okhotin, que explora as origens folclóricas do poema, foi publicado em edição especial da revista *Литературного Обозрения по. 11* (1991), dedicada à tradição erótica na literatura russa. Exploram o mesmo tema, os livros *Тень Баркова*, editado por I. A. Pilshikov et al., em que o autor publica um comentário sobre o artigo de Levinton e Okhotin, e o livro *Taboo Pushkin*, editado por Alyssa Gillespie, que também contém um artigo crítico sobre o poema. Esses autores também discorrem sobre as possíveis influências de obras eróticas dos escritores libertinos como Voisenon, Crebillon e Diderot, conhecidos por Púchkin.

[4] Púchkin teve diversos problemas durante sua vida por causa da censura estatal às suas obras e ideias, tendo sido forçado ao exílio e enfrentado dificuldades devido ao veto imperial às suas publicações. Para escapar da prisão, chegou a negar a autoria do seu poema blasfemo *Гавриилиад* (*Gabrilíada*), que colocava a virgem Maria no centro de uma orgia envolvendo o anjo Gabriel e o Diabo. Essas obras, que circulavam apenas em manuscritos e eram transmitidas oralmente em encontros fechados, jamais foram publicadas na época de Alexandre I. Para Clayton e Vesselova, "este poema convida o leitor a perceber referências subversivas à Rússia contemporânea e […] à censura – uma presença sombria que controla todas as publicações, mas que não deve ser mencionada em um texto literário publicado" (CLAYTON *et al.*, 2012, *Kindle ed.* loc. 5079, tradução nossa).

[5] Embora não haja dúvidas quanto à autoria do poema completo por Aleksandr Púchkin, ainda existem controvérsias quanto ao formato do texto existente, já que não há uma versão completa autografada (existe apenas até o verso 82). Para Stroganov, "o texto deve ser apresentado como uma obra de Púchkin e como um produto da colaboração coletiva" (STROGANOV, 2003, p. 20, tradução nossa).

Ela recebe a incumbência, manda-o embora e pede que volte em três dias. Nesse intervalo, ela "invoca o capeta", que traz um baú cheio "das coisas pecaminosas" que foram pedidas. Ela escolhe as 40 melhores, de variadas cores e tamanhos, coloca numa urna e entrega ao mensageiro. No caminho de volta, o mensageiro para na floresta para fazer um lanche e, sem conter sua curiosidade, tenta ver o que há dentro da urna. Olha pela fresta e não vê nada. Encosta o ouvido e nada ouve, mas pelo buraco da fechadura percebe um cheiro familiar. Decide abrir para ver o que tem dentro e, assim que a urna é aberta, as criaturas misteriosas saem voando de dentro como "passarinhos", agitando-se de forma provocante numa árvore. O mensageiro, em desespero, faz de tudo para tentar recapturá-las, em vão. Oferece migalhas, mas elas não se interessam. Nesse momento, passa uma velha a quem ele implora ajuda, aos prantos. Ela examina as criaturas na árvore, pede que ele se acalme e aconselha que ele mostre o que tem, pois, assim, elas voarão até ele. Ele faz o que a velha sugere e elas voltam imediatamente, seduzidas pelo que ele mostra, deixando-se possuir, uma por uma. No final, ele tranca a urna, retorna para o castelo onde ela é entregue ao czar. Dessa vez, quando a urna é aberta e as criaturas veem as princesas, elas logo se encaixam nos seus lugares. O reino festeja por sete dias, condecora o mensageiro e manda presentes exóticos para a bruxa. Púchkin termina o conto, respondendo aos críticos o motivo de escrever tais bobagens: "Porque quero!"

1. TRADUÇÃO

Царь Никита и сорок его дочерей	*Czar Nikita e suas quarenta filhas*
Александр Сергеевич Пушкин	Aleksandr Sergueievitch Púchkin
Царь Никита жил когда-то	Houve um czar Nikita
Праздно, весело, богато,	Muito rico e feliz,
Не творил добра, ни зла,	Nunca fez nem bem, nem mal,
И земля его цвела.	E seu reino florescia.
Царь трудился по немногу,	Vez ou outra se ocupava,
Кушал, пил, молился богу	De comer, beber, rezar
И от разных матерей	E assim de várias mães[6]
Прижил сорок дочерей,	Concebeu quarenta filhas[7],
Сорок девушек прелестных,	Criaturas adoráveis,
Сорок ангелов небесных,	Doces corações e almas,
Милых сердцем и душой.	Anjos que o céu mandou.
Что за ножка — боже мой,	Que pezinhos! — Ai meu deus!
А головка, темный волос,	Cabecinhas, tranças negras,
Чудо — глазки, чудо — голос,	Olhos lindos, vozes belas,
Ум — с ума свести бы мог.	Mentes vivas e brilhantes

[6] É possível considerar que Púchkin insinua aqui um paralelo contemporâneo com o czar Alexandre I "que teve nove filhos ilegítimos com seis amantes" (CLAYTON *et al.*, 2012, *Kindle ed.* loc. 5147, tradução nossa). O nome Nikita pode estar associado à palavra grega νίκη (*niki*), que significa vencedor e, dessa forma, também se identificar com Alexandre I que era chamado, na sua época, de «Победитель Наполеона» (vencedor de Napoleão) (IKHLOV, 2020).

[7] O número 40 (сорок) representa uma quantidade alegórica, assim como os números 3, 7, 12, que frequentemente aparecem em contos de várias culturas, parábolas, épicos e livros sagrados. Porém, a escolha também pode ter origem em contos folclóricos eslavos, particularmente, um conto que é mencionado por Levinton e Okhotin, no qual um homem, cujas sete filhas nascem sem os órgãos genitais, procura uma *babushka* chamada Anastasiya *Sorokapizdasiya* (quarenta vaginas) que lhe vende os órgãos (LEVINTON *et al.*, 1991). Pode também haver uma associação intencional do autor com a festa dos 40 mártires, celebrada pela Igreja Ortodoxa em 9 de março, mês em que Púchkin escreveu o poema (STROGANOV, 2003).

Словом, с головы до ног	Da cabeça aos pés, divinas	
Душу, сердце всё пленяло.	Todas eram cativantes.	
Одного не доставало.	D'uma coisa careciam.	
Да чего же одного?	Como assim? Que coisa é essa?	
Так, безделки, ничего.	Ah, bobagem! Nada não!	20
Ничего иль очень мало,	Nada, pouco, quase nada,[8]	
Всё равно — не доставало.	Tanto faz — mas careciam.	
Как бы это изъяснить,	Como posso explicar	
Чтоб совсем не рассердить	De um jeito que não zangue	
Богомольной важной дуры,	Nobres e devotos tolos,	25
Слишком чопорной цензуры?	A censura puritana?	
Как быть?… Помоги мне, бог!	Como faço?... Deus me ajude!	
У царевен между ног…	Nas princesas, entre as pernas…	
Нет, уж это слишком ясно	Não! Assim é muito claro,	
И для скромности опасно, —	Ao pudor é perigoso, —	30
Так иначе как-нибудь:	Tentaremos d'outro jeito:	
Я люблю в Венере грудь,	Vênus, amo os peitos teus,	
Губки, ножку особливо,	A cintura, os pezinhos,	
Но любовное огниво,	Mas o fogo do amor	
Цель желанья моего…	E o fim do meu desejo…	35
Что такое?.. Ничего!..	É o que?… É nada! Nada!	
Ничего, иль очень мало…	Nada, pouco, quase nada…	
И того-то не бывало	Esse pouco, lá não estava,	
У царевен молодых,	Não nas jovens princesinhas,	
Шаловливых и живых.	Animadas, danadinhas.	40

[8] Ничего или очень мало ("nada, ou quase nada") é uma forma indireta e evasiva de se referir à genitália feminina. Levinton e Okhotin observam que um artifício similar foi usado no romance em prosa de Denis Direrot (1713-1784) *Les Bijoux Indiscrets*, de 1747, que era conhecido por Púchkin (LEVINTON *et al.*, 1991).

Их чудесное рожденье	Seu incrível nascimento	
Привело в недоуменье	Espalhou perplexidade	
Все придворные сердца.	Pelos corações da corte.	
Грустно было для отца	Era triste para o pai	
И для матерей печальных…	E às mães infortunadas…	45
А от бабок повивальных	E por meio das parteiras	
Как узнал о том народ —	Todo o povo informou-se —	
Всякий тут разинул рот,	E ficaram espantados,	
Ахал, охал, дивовался,	Ah! E Oh! Se admiravam,	
А иной, хоть и смеялся,	Vez ou outra alguém ria,	50
Да тихонько, чтобы в путь	Mas baixinho, pra não ser	
До Нерчинска не махнуть.	Despachado pra Sibéria.[9]	
Царь созвал своих придворных,	E o czar juntou a corte,	
Нянек, мамушек покорных —	As babás, mamães devotas —	
Им держал такой приказ:	E assim pronunciou:	55
«Если кто-нибудь из вас	“Se qualquer um dentre vós	
Дочерей греху научит,	Ensinar as minhas filhas	
Или мыслить их приучит,	A pecar ou a pensar,	
Или только намекнет,	Ou lançar uma mera pista	
Что у них недостает,	Do que elas não possuem,	60
Иль двусмысленное скажет,	Ou falar com ambiguidade,	
Или кукиш им покажет, —	Ou mostrar o dedo médio[10], —	
То — шутить я не привык —	Eu não estou de brincadeira —	
Бабам вырежу язык,	Das mulheres corto a língua	
А мужчинам нечто хуже,	E dos homens vou cortar	65
Что порой бывает туже».	O que neles fica teso”.[11]	
Царь был строг, но справедлив,	Ordem justa, eloquente,	

[9] Nertchinsk é um local na Sibéria reservado aos dissidentes na época de Alexandre I e Nicolau I. É o lugar para onde Púchkin poderia ter sido exilado (como foram seus amigos dezembristas) por escrever poemas considerados subversivos pelo estado. Para Clayton e Vesselova, “o texto de Púchkin pode ser lido como uma alegoria transparente do destino da literatura russa durante o período Alexandrino. O silêncio imposto na corte do czar Nikita sobre o dilema das filhas faz um paralelo no poema à censura à qual estava sujeita a literatura na Rússia, que afetava Púchkin particularmente.” (CLAYTON *et al.*, 2012, *Kindle ed.* loc. 5515, tradução nossa)

[10] Покажет кукиш*:* mostrar o dedo, fazer uma figa (tinha conotação obscena na cultura russa da época).

[11] Também uma possível alegoria da censura e uma crítica ao czar, já que o ato remete ao “paradigma de líderes impotentes e incompetentes que, para manter seu poder, mutilam seus súditos fisicamente [Boris Godunov], ou, no caso de Alexandre, metaforicamente, ao suprimir sua expressão através da censura” (CLAYTON *et al.*, 2012, *Kindle ed.* loc. 5168, tradução nossa)

А приказ красноречив;	Rigoroso foi o czar;	
Всяк со страхом поклонился,	Todos curvam-se com medo	
Остеречься всяк решился,	E decidem ter cuidado,	70
Ухо всяк держал востро	Com ouvidos bem abertos,	
И хранил свое добро.	Cada qual cuida dos seus.	
Жены бедные боялись,	As esposas tinham medo	
Чтоб мужья не проболтались;	Que os maridos fuxicassem;	
Втайне думали мужья:	Ah, mas eles desejavam	75
«Провинись, жена моя!»	Que a culpa fosse delas!	
(Видно, сердцем были гневны).	(Oh, que corações maldosos).	
Подросли мои царевны.	Então crescem as princesas.	
Жаль их стало. Царь — в совет;	E o czar foi ao conselho;	
Изложил там свой предмет:	Lá expôs o seu assunto:	80
Так и так — довольно ясно,	Tal e tal — foi muito claro,	
Тихо, шопотом, негласно,	Aos sussurros e discreto,[12]	
Осторожнее от слуг.	Pois criados têm ouvidos.	
Призадумались бояры,	A nobreza refletia,	
Как лечить такой недуг.	Sobre a cura da doença,	85
Вот один советник старый	Quando um velho conselheiro	
Поклонился всем — и вдруг	De repente levantou-se	
В лысый лоб рукою брякнул	E bateu com a mão na testa	
И царю он так вавакнул:	E ao czar assim falou:	
«О, премудрый государь!	“Oh, meu sábio governante!	90
Не взыщи мою ты дерзость,	Não repare meu abuso;	
Если про плотскую мерзость	Se de indecência falo	
Расскажу, что было встарь.	Foi há muito tempo atrás.	
Мне была знакома сводня	Lembro d’uma cafetina	
(Где она? и чем сегодня?	(Onde está? Será que ela	95
Верно тем же, чем была).	Inda faz o que fazia?),	
Баба ведьмою слыла,	Consideram ela bruxa	

[12] Até este verso (82), o poema original segue rigorosamente um padrão de rimas emparelhadas. A partir dos quatro versos seguintes, esse princípio é relaxado pela primeira vez com rimas duplas alternadas (versos 84 e 86) e triplas (versos 83, 85 e 87). Posteriormente, também são usadas rimas interpoladas, duplas e triplas (iniciando nos versos 90, 100, 137, 149, 168, 172, 182, 189, 194, 204, 212 e 222).

Всем недугам пособляла,	Que curava qualquer mal,	
Немощь членов исцеляла.	Até mesmo perna fraca.	
Вот её бы разыскать;	É quem deves procurar;	100
Ведьма дело всё поправит:	Essa bruxa faz de tudo:	
А что надо — то и вставит».	O que falta — ela insere.	
— «Так за ней сейчас послать!»	— “Chamem já por ela agora!”	
Восклицает царь Никита.	Exclamou czar Nikita.	
Брови сдвинувши сердито:	Furioso, mexe as celhas:	105
— «Тотчас ведьму отыскать!	— “Achem logo essa bruxa!	
Если ж нас она обманет,	E se ela nos trair,	
Чего надо не достанет,	Se não der o que se pede,	
На бобах нас проведет,	Se nos conduzir ao erro.[13]	
Или с умыслом солжет, —	Ou mentir com convicção, —	110
Будь не царь я, а бездельник,	Que me chame vagabundo,	
Если в чистый понедельник	Se no dia da quaresma[14]	
Сжечь колдунью не велю:	Não mandar queimar a bruxa:	
И тем небо умолю».	Isto aqui eu rogo ao céu.”	
Вот секретно, осторожно,	Em segredo e com cuidado,	115
По курьерской подорожной	Com licenças irrestritas[15]	
И во все земли концы	Para os quatro cantos foram	
Были посланы гонцы.	Enviados mensageiros.	
Они скачут, всюду рыщут	E vasculham todo o mundo	
И царю колдунью ищут.	Atrás dessa feiticeira.	120
Год проходит и другой —	Passa ano, passa outro,	
Нету вести никакой.	Sem sequer nenhuma pista.	
Наконец один ретивый	Finalmente um sujeito	
Вдруг напал на след счастливый.	Dedicado, se encontrou,[16]	
Он заехал в темный лес	Adentrou na selva escura	125

[13] Literalmente, “nos conduzir sobre feijões”, no original. Veja остаться на бобах (permanecer sobre feijões), que é uma expressão que significa “perder tempo, não chegar a lugar nenhum”.

[14] A segunda-feira limpa (чистый понедельник) é o primeiro dia da grande quaresma das igrejas ortodoxas, bizantinas e católicas orientais.

[15] Подорожная (грамота) era um documento oficial usado na Rússia imperial que permitia o acesso a cavalos estatais para atividades de correio.

[16] Literalmente: “Finalmente um [sujeito] dedicado, de repente acertou a trilha da sorte”.

(Видно, вёл его сам бес),	(Era o diabo que o guiava),	
Видит он: в лесу избушка,	Encontrou uma cabana,	
Ведьма в ней живет, старушка.	Onde vive a velha bruxa.	
Как он был царев посол,	Como era autoridade,	
То к ней прямо и вошел,	Foi direto e logo entrou,	130
Поклонился ведьме смело,	Se apresentou à bruxa,	
Изложил царево дело:	E o problema detalhou:	
Как царевны рождены	As princesas que nasceram	
И чего все лишены.	E o que faltava nelas.	
Ведьма мигом всё смекнула…	Ela logo entendeu	135
В дверь гонца она толкнула,	E o empurrou pra fora,	
Так примолвив: «Уходи	Disse pronto: “Vá embora!	
Поскорей и без оглядки,	Fuja sem olhar pra trás,	
Не то — бойся лихорадки…	Se ficar a febre mata…	
Через три дня приходи	Em três dias volte aqui	140
За посылкой и ответом,	E terás uma resposta,	
Только помни — чуть с рассветом».	Cedo, ao amanhecer.”	
После ведьма заперлась,	E a bruxa se trancou,	
Уголёчком запаслась,	Estocou algum carvão,	
Трое суток ворожила,	Por três dias fez encantos,	145
Так что беса приманила.	Invocando o capeta.	
Чтоб отправить во дворец,	Para enviar ao czar,	
Сам принес он ей ларец,	Trouxe uma urna cheia	
Полный грешными вещами,	Dessas coisas de pecado	
Обожаемыми нами.	Que por nós são adoradas.	150
Там их было всех сортов,	Tinha lá de todo tipo,	
Всех размеров, всех цветов,	De qualquer tamanho e cor,	
Всё отборные, с кудрями…	Escolhidas, com cachinhos…	
Ведьма все перебрала,	Ela viu e separou	
Сорок лучших оточла,	As quarenta mais perfeitas,	155
Их в салфетку завернула	Embrulhou num guardanapo	
И на ключ в ларец замкнула,	E trancou na urna todas,	
С ним отправила гонца,	Entregou ao mensageiro,	

Дав на путь серебреца.	Com uma prata pra viagem.	
Едет он. Заря зарделась…	Ele parte. Nasce o sol…	160
Отдых сделать захотелось,	Sente fome e cansaço,	
Захотелось закусить,	Pensa em fazer um lanche,	
Жажду водкой утолить:	Beber vodka, pois tem sede:	
Он был малый аккуратный,	Era muito organizado,	
Всем запасся в путь обратный.	Tinha tudo preparado.	165
Вот коня он разнуздал	Desenfreia seu cavalo	
И покойно кушать стал.	E com calma vai lanchar.	
Конь пасётся. Он мечтает,	Pastam ambos. Ele sonha:	
Как его царь вознесёт,	Vê o czar glorificá-lo,	
Графом, князем назовёт.	Conde, nobre, nomeá-lo.	170
Что же ларчик заключает?	Que será que tem na urna?	
Что царю в нем ведьма шлёт?	Que o czar quer dessa bruxa?	
В щёлку смотрит: нет, не видно —	Pela fresta nada vê —	
Заперт плотно. Как обидно!	Está trancada. Mas que pena!	
Любопытство страх берет	Curioso, sente medo,	175
И всего его тревожит.	Fica um tanto angustiado.	
Ухо он к замку приложит —	Ele encosta seu ouvido —	
Ничего не чует слух;	Nada sente nas orelhas;	
Нюхает — знакомый дух…	Tem um cheiro conhecido…	
Тьфу ты пропасть! что за чудо?	O que diabos tem ai?	180
Посмотреть ей-ей не худо.	Uma olhada não faz mal.	
И не вытерпел гонец…	Pensa, pensa; não resiste…	
Но лишь отпер он ларец,	Mas assim que abre a urna,	
Птички — порх и улетели,	Passarinhas[17] — voam todas,	
И кругом на сучьях сели	E nos galhos altos pousam	185
И хвостами завертели.	Balançando seus rabinhos.	
Наш гонец давай их звать,	Nosso mensageiro tenta	
Сухарями их прельщать:	Seduzi-las com farelos,	

[17] A associação entre passarinhos e genitália (masculina e feminina) é tema recorrente no folclore eslavo da Ucrânia, Sérvia e Transilvânia (LEVINTON *et al.*, 1991). Stroganov também observa que o dia 26 de março, data em que Púchkin teria assinado o poema, é uma data comemorada pela Igreja Ortodoxa Russa e está associada à libertação de pássaros de suas gaiolas (STROGANOV, 2003). Veja também o poema Птичка (passarinho), escrito na mesma época (1823), que também utiliza essa libertação de passarinhos como metáfora.

Крошки сыплет — всё напрасно	Com migalhas — tudo em vão	
(Видно кормятся не тем):	(Não é isto que elas comem):	190
На сучках им петь прекрасно,	E nos galhos cantam lindas,	
А в ларце сидеть зачем?	Para que voltar à urna?	
Вот тащится вдоль дороги,	Eis que vaga pela estrada,	
Вся согнувшися дугой,	Toda torta como um arco,	
Баба старая с клюкой.	Uma velha de bengala.	195
Наш гонец ей бухнул в ноги:	Ele cai aos pés da velha:	
«Пропаду я с головой!	“Vão cortar minha cabeça!	
Помоги, будь мать родная!	Me ajude velha mãe!	
Посмотри, беда какая:	Veja só o meu problema:	
Не могу их изловить!	Não consigo capturá-las!	200
Как же горю пособить?»	Como saio deste apuro?”	
Вверх старуха посмотрела,	Ela olha para o alto,	
Плюнула и прошипела:	Cospe e fala num chiado:	
«Поступил ты хоть и скверно,	“Tu agiste muito mal,	
Но не плачься, не тужи…	Mas não chores, não te aflijas…	205
Ты им только покажи —	Mostra a elas o que tens —	
Сами все слетят наверно».	Talvez venham ao sinal.”	
«Ну, спасибо!» он сказал…	“Obrigado!”, agradece…	
И лишь только показал —	E assim que a calça desce[18] —	
Птички вмиг к нему слетели	Nele pousam seduzidas	210
И квартирой овладели.	E no quarto são rendidas.[19]	
Чтоб беды не знать другой,	Para evitar encrenca,	
Он без дальних отговорок	Ele sem desculpas mais,	
Тотчас их под ключ все сорок	Tranca todas as quarenta	
И отправился домой.	E depois pra casa parte.	215
Как княжны их получили,	As princesas receberam,	
Прямо в клетки посадили.	No lugar logo prenderam.[20]	
Царь на радости такой	Tão feliz estava o czar,	
Задал тотчас пир горой:	Que mandou comemorar:	

[18] Literalmente: “e assim que ele mostra — os passarinhos imediatamente voam até ele”.
[19] Овладели: são possuídas.
[20] Literalmente: “imediatamente, nas gaiolas (клетки), foram postas”.

Семь дней сряду пировали,	Sete dias festejaram,	220
Целый месяц отдыхали;	Mês inteiro descansaram;	
Царь совет весь наградил,	Premiou o seu conselho,	
Да и ведьму не забыл:	E à bruxa, enviou	
Из кунсткамеры в подарок	Do museu,[21] como presente	
Ей послал в спирту огарок,	Certa vela em conserva,[22]	225
(Тот, который всех дивил),	(A que todas seduziu),	
Две ехидны, два скелета	Duas equidnas, esqueletos,	
Из того же кабинета…	Desse mesmo gabinete…	
Награжден был и гонец.	Premiou o mensageiro,	
Вот и сказочки конец.	E aqui termina o conto.	230
Многие меня поносят	Muitos vão me repreender	
И теперь, пожалуй, спросят:	E me perguntar por que	
Глупо так зачем шучу?	Eu escrevo tais bobagens.	
Что за дело им? Хочу.	Que te importa? Porque quero!	
(1822)	(1822)	

[21] No original кунсткамера (do alemão *kunstkammer*), provavelmente inspirado no museu Kuntskamera criado por Pedro, o Grande, em 1727, era um gabinete de curiosidades exóticas, que tinha como objetivo estimular os estudos de anatomia. Era especialmente conhecido por sua coleção de fetos animais e humanos com deficiências anatômicas.

[22] Literalmente, "…a ela enviou uma ponta de vela em álcool". No verso seguinte, o autor faz referência à "vela" («тот» – "aquela") que surpreendeu/encantou/seduziu (дивил) a todos (ou todas). O autor parece estar sugerindo que a tal "vela" é algo que está conservado em álcool (como as raridades anatômicas do Kuntskamera) e que já foi mencionado antes (no conto). Para Boris Ikhlov, "dado o contexto erótico, não é difícil adivinhar que foi um órgão sexual masculino que a bruxa recebeu como recompensa." (IKHLOV, 2020, tradução nossa).

Referências

Em inglês

ARNDT, W. **Pushkin Threefold**: Narrative, Lyric, Polemic and Ribald Verse, the Originals with Linear and Metric Translations. Nova Iorque: The Overlook Press, 2011.

CLAYTON, J. D., VESSELOVA, N. Resexing Literature: Tsar Nikita and His Forty Daughters. In: GILLESPIE, A. D. (Org.) **Taboo Pushkin:** Topics, Texts, Interpretations. University of Wisconsin Press, 2012. Kindle Edition, Loc. 5026-5360.

Em russo

IKHLOV, B. Сказка сказок. **Proza.ru**. Junho/2020. Disponível em: https://proza.ru/2020/06/08/976. Acesso em: 30 ago. 2020.

LEVINTON G. A., OKHOTIN N. G. «Что за дело им — хочу…» О литературных и фольклорных источниках сказки А. С. Пушкина «Царь Никита и 40 его дочерей». **Литературное Обозрение**, Nº 11, URSS, 1991. Disponível em: https://bit.ly/2E598kG. Acesso em: 15 ago. 2020.

NIKOLSKI, E. V. Жанровое своеобразие и связь с народной прозой сказки А.С. Пушкина «Царь Никита и сорок его дочерей». **Studia Humanitatis,** n. 4. http://st-hum.ru. 2019. Disponível em: https://bit.ly/343RYPm. Acesso em: 15 ago. 2020.

PILSHIKOV, I. A. «Ничего иль очень мало…» Сказка Пушкина «Царь Никита и 40 его дочерей»: дополнение к комментарию. In PILSHIKOV, I.A., SHAPUR, M.I. (Org.) In: **А.С. Пушкин. Тень Баркова:** тексты, комментарии, экскурсы. Philologica russica et speculativa, T II. Yaziki Slavianskoy Kul'turi. Moscou, 2002. p. 466-479. Disponível em: https://bit.ly/2Y7XRHE. Acesso em: 15 ago. 2020.

PÚCHKIN, A. S. **Царь Никита и 40 его дочерей** (1822). Disponível em: https://bit.ly/2PYD5FE (*Wikisource*). Acesso em: 31 jul. 2020.

_____. **Птичка**. 1823. Disponível em: https://bit.ly/343We1m (*Wikisource*). Acesso em: 15 ago. 2020.

STROGANOV M. B. Из комментария к сказке Пушкина «Царь Никита и сорок его дочерей». **Славянские Чтения III.** Izdatel'stvo Latgal'skogo Kulturnogo Tsentra. Daugavpils-Rezenke (Letônia), 2003. Disponível em: https://bit.ly/313mua6. Acesso em: 15 ago. 2020.