

Como Varlam Chalámov é um autor recentemente publicado, acho importante dizer que toda a prosa de Varlam Tíkhonovitch Chalámov (1907-1982), traduzida e publicada no Brasil, refere-se ao que se convencionou chamar de literatura do Gulag.² O expoente mais conhecido desse gênero de confissão e denúncia, no Ocidente, é Aleksandr Soljenítsyn, primeiramente com *Um dia na vida de Ivan Deníssovitch*, de 1962, e então o *Arquipélago Gulag*, de 1973.

As obras de Soljenítsin foram tão importantes que eu lembro aqui o filme *As invasões bárbaras*, de 2003, no qual há uma cena em que a personagem se lembra da decepção que foi ler Soljenítsin e descobrir um lado desconhecido da União Soviética.

Nos dois ensaios do autor publicados na edição brasileira dos ciclos de Kolimá, “Sobre a prosa”, de 1965, e “Sobre a minha prosa”, de 1971, que é parte de uma carta a Irina Sirotínskaia, Chalámov descreve o que deve guiar o escritor do século XX. Os ensaios, como lembra a Andrea Zeppini, são caracterizados por uma escrita ágil, “frases curtas, rápidas, anotações de pensamentos, muitas repetições, contradições” (SILVA, 2018, p. 123). Chalámov parece responder a um discurso histórico sobre o papel do artista e da literatura na vida social. A vida e a literatura depois de Auschwitz e do Gulag não poderiam mais ser descritas aos moldes do romance do século XIX.

Chalámov propõe uma nova forma para contar a vida em seu século. Para isso, a moldura inicial que abre sua epopeia, o conto “Pela neve”, esboça os vultos que criam um caminho sobre o mar de gelo, num mundo onde a personagem enfocada está sempre abaixo das categorias de espaço e narrador, e consequentemente do leitor.

Seus contos estão ordenados numa espécie de urgência, assim como diz Primo Levi no prefácio de *É isto um homem?* Já os contos que parecem inacabados tampouco são uma escolha arbitrária do autor. Para ele, o caminho ficcional descoberto por William Faulkner é a única prosa viável para o século XX, pois seu mundo é construído “a partir de seus destroços” (CHALÁMOV, 2016b, p. 389). Para Chalámov, o romance e o modo de representar aos moldes de Liev Tolstói não tem mais lugar no

¹ Mestrando no Programa de Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH (USP). E-mail: boristripliov@gmail.com

² Gulag: acrônimo para Administração Geral dos Campos de Trabalho Correcional e Colônias (*Главное управление исправительно-трудовых лагерей и колоний*).

contemporâneo, “e nenhuma força no mundo vai ressuscitar essa forma literária” (CHALÁMOV, 2016b, p. 389), diz ele. Embora essa rejeição de Chálámov à forma romanesca que dava sentido para o leitor oitocentistas não deva ser tomada como algo categórico e totalizante, o realismo e simbolismo são partes indissociáveis da sua prosa, mas a mania “escavar” a consciência, termo que Chálámov usa para falar da literatura do XIX, essa sim deve ser posta em xeque.

Nos manifestos, fica clara a preocupação de Chálámov não apenas com a representação artística depois dos eventos do século XX, mas com papel do leitor na literatura. O sucesso das vendas de biografias explicitava características de um novo leitor, que agora busca a verdade das experiências e não se enxerga mais no romance tradicional. Chálámov escreve que *Doutor Jivago* (1957) “é a derrocada do romance clássico, derrocada dos mandamentos de Tolstói sobre a arte de escrever” (CHALÁMOV, 2016b, p. 392). A obra de Pasternak é o último grande romance, que conserva na própria estrutura contradições no modo de representar.

A personagem esférica ou complexa é deixada de lado em nome da economia da forma e da veiculação do conteúdo. O leitor contemporâneo não mais “necessita de um retrato exterior detalhado, não necessita do desenvolvimento tradicional do enredo” (CHALÁMOV, 2016b, p. 392). Chálámov se considera herdeiro das experiências modernistas de início do século, o som e sentido simbolistas, a diluição dos limites entre gêneros literários, ele é um artista que assimilou o modernismo – como diz Leyla Perrone-Moisés – sem parar na sua forma ensimesmada. Agora forma conteúdo trabalham para causar uma sensação física no leitor, com o mesmo gesto muscular e ativo com que Chálámov diz “meus contos são uma bofetada no stalinismo”.

Essa posição tensa entre a antiga literatura e as novas formas aparece em “Na fé”, segundo conto do primeiro ciclo. Ao evocar na primeira frase desse conto a novela “A dama de espadas” para construir uma oposição clara entre a prosa do século XIX e a nova prosa, Chálámov não apenas dialoga com a tradição russa para rebaixá-la, transformando o Narumov de Púchkin em um *blatar*, os motivos românticos importados de E. T. A. Hoffmann e o jogo de cartas em morte, mas evoca simbolicamente o escritor que mais inovou e abriu caminhos para a literatura russa do seu século. Outra figura histórica que aparece no conto é Nikolai Gógol, cuja silhueta está gravada numa cigarreira, objeto de aposta entre os criminosos. Para além dos motivos mobilizados no conto, Chálámov parece não querer perder de vista a novidade que Púchkin e Gógol

representaram para sua época, seja na importação de gêneros estrangeiros para a literatura e vida literária russa.

O rebaixamento da literatura do XIX afeta diretamente o modo de representação em *Contos de Kolimá*. A fim de situar a prosa do Gulag em seu século, Igor Tchubárov enxerga o conteúdo desta forma literária como uma continuação da prosa absurdista dos anos 1930:

Consequentemente, o absurdismo dos anos 1930 e a prosa dos campos dos anos 1950 podem ser vistos [...] como percepções negativas da tendência factual da literatura russa dos anos 1920, que, a propósito, sempre esteve muito mais próxima da poética do absurdo do que das tradições da literatura realista russa. (TCHUBAROV, 2016, p. 308).

Na leitura de Tchubárov, a literatura soviética dos anos 1920 pode ser entendida como a nau da história que levaria os homens ao novo mundo pós-revolucionário de *Mistério-Bufo* (1921), obra de Vladímir Maiakóvski, representada através de uma estética muito distante do realismo do fim do século anterior. Já o absurdismo dos anos 1930, aproximado à prosa dos campos, está ligado a figuras como Daniil Kharms, autor da peça *Elizabeta Bam* (1928) e da novela *A velha* (1939).³

O crítico sugere então uma continuidade da percepção negativa surgida na literatura absurdista dos anos 1930, um importante paralelo a respeito do substrato da literatura do Gulag. Em Chalámov os homens também desaparecem⁴ ou sofrem as consequências das duras leis do Estado, assim como a trágica heroína de *Elizaveta Bam*, mas não por meio da estética do absurdo de Daniil Kharms. Nos campos soviéticos, esses homens morrem facilmente em brigas por víveres, têm a pena aumentada por supostamente compararem Kolimá a Auschwitz ou por dizerem que Ivan Búnin é um clássico da literatura russa, como é o caso do próprio Chalámov.

Neste sentido, a prosa de Chalámov está muito mais ligada à tradição realista do século XIX, retomando o gênero dos grandes contistas como Ivan Turguêniev e Anton Tchekhov, mas intrinsecamente relacionada com a experiência pessoal e histórica do século XX, o que causa um problema para o autor quanto à representação. Pensando na novidade da prosa que Chalámov propõe, que é ao mesmo tempo pessoal e coletiva, segundo Elena Volkova, “o problema que atormenta o escritor é, antes de tudo, o

³ Peça e novela profundamente satíricas, em que se destaca principalmente, além do absurdo, a mistura dos gêneros literários. A título de exemplo, na peça *Elizaveta Bam*, a personagem homônima é acusada pelo assassinato do homem que bate à sua porta no primeiro ato, comprometendo assim a linearidade temporal da fábula.

⁴ O motivo do desaparecimento está muito presente na obra de Daniil Kharms tanto em obras mais conhecidas, como as citadas acima, como em contos. Um curioso contraponto realista escrito no mesmo período fazendo uso do mesmo motivo é *Sofia Petrovna*, de Lídia Tchukóvskaja.

conflito entre a autenticidade do que viu, experimentou e as possibilidades e o direito de implementá-lo” (VOLKOVA, 2018).

Chalámov vai sempre tensionar os limites seja em gênero ou categorias narrativas, um exemplo disso é quando diz que sua matéria é uma “prosa sofrida como documento” (CHALÁMOV, 2016b, p. 408), algo individual de um artista, o que preserva a arte como técnica, mas desconfia da artificialidade dos conflitos como representação do real. É o mesmo inconformismo do autor alemão Winfried G. Sebald, que chama sua literatura de “prosa documental” – portanto uma literatura exigente, como diz Leyla Perrone-Moisés.

Assim como Alfredo Bosi diz que um descaminho querer interpretar as *Memórias do cárcere* “desconsiderando os padrões narrativos e estilísticos que as enformam” (BOSI, 1995 p. 309), seria o mesmo desconsiderá-los em um autor que a todo momento os afirma na própria estrutura do texto, ainda mais se tratando de um autor que, assim como Graciliano Ramos, inova a forma para dar conta de narrar.

Mas, ao contrário do que aponta Alfredo Bosi na obra memorialista de Graciliano Ramos, Chalámov utiliza outros modos de representação que vão além de um narrador testemunha. O problema que logo se encontra na comparação das duas obras é que Chalámov não se limita ao uso de “um foco singular de visão e elocução” (BOSI, 1995, p. 310), como se pode supor ser a obra de um sobrevivente. Apesar de ouvirmos a voz do memorialista em grande parte dos contos, tornando-se um unificador dos seis ciclos de Kolimá, não é apenas essa voz que tem espaço para narrar.

Em diversos contos a experiência também é relatada por outros, como é o conto “O encantador de Serpentes”, “O primeiro dente” ou “A vida do engenheiro Kiprêiev”, o que gera uma desconfiança a respeito dessa “prosa sofrida como documento”. Sobre a autenticidade por trás dessas histórias, Chalámov escreve em seu caderno a respeito do conto “Calígula”:

O final do conto “Calígula”. Uma referência factual. Esta história me foi contada por dois monitores da solitária que estavam comigo na cela de “Partizan”, no inverno de 1937-1938. Ambos os guardas foram acusados de comer partes do cadáver desse cavalo, enquanto o vigiavam (CHALÁMOV, 2012).

Reunir a experiência de outros para transformá-la na nova prosa não preservou Chalámov das críticas dos seus contemporâneos, que liam seus contos no formato de

samizdat.⁵ Quando questionado sobre a veracidade de “Xerez”, conto lido pelo autor em uma universidade e que narra a morte do poeta Óssip Mandelstam em um campo de trânsito, Chalámov escreve que tem “a autenticidade do documento”, isto é, “o conto “Xerez” não é um conto sobre Mandelstam. Ele simplesmente foi escrito por causa de Mandelstam, mas é um conto sobre mim mesmo” (CHALÁMOV, 2016c, p. 301). Neste sentido, a literatura de Chalámov apresenta uma tensão constante entre o real e a ficção, já que no conto temos uma descrição clínica da morte por distrofia, fato este que o autor presenciou inúmeras vezes, mas também temos acesso ao que o poeta pensou antes da morte.

O incômodo dos leitores da época não foi apenas com o relato sobre a morte do poeta, mas o modo como foi composto num conto, o que criava um conflito quanto à suspensão da descrença, própria de textos ficcionais (TOKER, 2000). A crença de “Xerez” ser um relato verdadeiro não poderia se confirmar porque Chalámov não viu o poeta morrer. Ao mesmo tempo, a defesa de Chalámov sobre a possibilidade de escrevê-lo é aquilo que o autor entende como prosa sofrida como documento, isto é, narrar a morte de Mandelstam foi possível porque Chalámov não só viu várias pessoas morrerem de fome como já esteve perto da morte nas mesmas condições. Diante disso, Chalámov resolve à sua maneira um problema da literatura de testemunho, ou seja, “contar os fatos individuais ou contar o que é comum a muitos, numa tentativa de reagir ao esquecimento perpetrado pelas autoridades” (ZEPPINI, 2018, p. 93).

Sobretudo a partir da segunda metade do século XX, quando obras soviéticas censuradas ou desconhecidas começaram a ser publicadas, Boris Schnaiderman também identifica esta característica particular, “a oscilação entre o ficcional e o histórico”, que se expressa numa série de escritos, “uns autobiográficos, outros bem próximos do confessional e documentário” (SCHNAIDERMAN, 1997, p. 98). Para o crítico, o ponto alto da representação documental foi a obra de Fiódor Dostoiévski, *Escritos da casa morta*, que tematiza os trabalhos forçados na Sibéria durante o período tsarista partindo da experiência do escritor.

Iann Makhonin, crítico russo, diz que outros escritores posteriores propuseram um movimento semelhante ao da nova prosa, como é o caso dos soviéticos Venedíkt

⁵ *Samizdat*: autopublicação clandestina no período soviético. Segundo Marshall Berman, gerou “uma cultura que é a um só tempo mais irreal e mais real que a cultura oficial propagada pelo Partido e pelo Estado. BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

Eroféiev⁶ e Eduard Limonov. Já na literatura mundial há também Ferdinand Céline, Primo Levi, Antonin Artaud, Witold Gombrowicz (MAKHONIN, 2016). Segundo Makhonin, pode-se dizer que a todos esses autores são comuns as palavras de Michel de Montaigne na abertura dos *Ensaio*s: “Assim, Leitor, eu sou a matéria de meu livro”.

De fato, estão cada vez mais presentes narrativas ligadas a um gênero documental, sejam filmes baseados em histórias reais ou documentários narrativos que alternam entre enredo e entrevista. O crescimento do interesse por narrativas históricas ou biográficas é verificável pelas contínuas reedições de *O diário de Anne Frank*, do romance gráfico *Maus*, ou das recentes e populares autoficções de Karl Ove Knausgård, estas que marcam uma “tendência umbilical” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 205) da literatura contemporânea. Note-se que a proposta de uma nova prosa está ligada a uma desconfiança na representação dos gêneros tradicionais e, ainda, aliada ao interesse dos leitores em retratos históricos ou biográficos.

Chalámov deixa explícito que há contos como “Pela neve”, sem trama, final declarado ou ação próprias dos contos tradicionais, algo próximo de um modelo tchekhoviano em oposição ao modelo causal de Edgar Allan Poe. À semelhança dos contos de Tchekhov, de maneira geral, em Chalámov o tom é médio, e não há mudança alguma mesmo diante da morte de um companheiro ou de um espancamento. A “coisa que estala” (CORTÁZAR, 2008, p. 153), como diz Cortázar sobre estranhamento causado no cotidiano retratado por Katherine Mansfield e Tchekhov, é aceitação passiva e natural por todos diante do que o narrador chama de harmonia diabólica do campo, a qual é impossível ir contra.

Apesar da preferência pela prosa profética de Dostoiévski, ao sair de Kolimá, Chalámov lê e relê a obra de Tchekhov “em profundidade, dando especial ênfase não apenas à sua viagem a Sacalina (o que, em essência, é compreensível), mas também à forma de suas histórias” (ESSÍPOV, 2018). Nas anotações de Chalámov sobre literatura, Tchekhov é citado com maior frequência que qualquer outro autor russo; sobre ele, o autor soviético escreve em seu caderno:

Tchekhov foi um grande inovador, que mudou a literatura de seu tempo, enquanto um escritor como Tolstói destruía as tradições literárias e ingenuamente tentava mudar o próprio tempo, a vida – a eterna doença da literatura russa (CHALÁMOV, 2012)

⁶ Venedíkt Eroféiev (1938-1990), escritor soviético cuja tradução de *Moskvá – Petuchki* foi objeto de pesquisa da dissertação: SOMA, EDUARDO. *Ulisses em tempos de estagnação: tradução e estudo de Moskvá - Petuchki, de Venedíkt Eroféiev*. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2016.

O comentário de Chalamov não é vão, Tchekhov já usava boa parte das categorias narrativas que Chalamov utiliza nos ciclos de Kolimá. Seja o discurso indireto livre tão presente nas histórias de Tchekhov, uma técnica que faz com que saibamos da vida interior de um cocheiro no conto “Angústia”, das crianças diante do cruel cão Nero em “O acontecimento”; seja pelo narrador intruso que convida o leitor a entrar na vida e nos pensamentos das personagens da “Enfermaria nº6”.

E quanto aos gêneros literários motivados pela experiência carcerária? No conto “A gravata” o narrador intruso deixa exposto o gelo fino em que estão os gêneros literários em sua obra. O conto começa assim:

Como contar sobre aquela maldita gravata?
É uma verdade de tipo específico, uma verdade da vida real. *Só que isso aqui não é ensaio, é conto.* Como farei dele uma prosa do futuro – algo como os contos de Saint-Exupéry, que nos deu o ar? (CHALÁMOV, 2015, p. 165) [grifo nosso].

A posição desse narrador diante do motivo da gravata e sua história o faz tensionar os limites do ensaio (*ôtcherk*) e do conto (*raskaz*). Se a experiência como aviador de Saint-Exupéry foi transformada em prosa, o acontecimento por trás da gravata seria o motivo a ser transformado por Chalamov.

Pensando nos gêneros russos, o que traduzimos por ensaio são dois gêneros distintos. A transliteração francesa do *essai* (*эссе*), para os russos, corresponde a escritos filosóficos, sobre ciências humanas e estudos literários. Este gênero permite ilação, desenvolvimento de temas e motivos para além do realismo do documento reivindicado por Chalamov.

Já o gênero *ôtcherk* está mais próximo de um estudo realista e da etnografia, do estudo de costumes. No dicionário russo de termos literários, o gênero é classificado como uma épica menor, sendo comuns em sua composição diálogos, descrições, memórias. A distinção é importante para se entender a proposta do quarto ciclo de Kolimá, os *Ensaio sobre o mundo do crime* (*Очерки преступного мира*). Sobre este gênero, em uma anotação de 1971, Chalamov escreve que o “ensaio documental é levado ao limite artístico extremo” (CHALÁMOV, 2012). No fundo, é o *ôtcherk*, a relação mais próxima que temos com esse narrador, que orienta e organiza os episódios de uma epopeia fragmentada em contos.

Avesso ao didatismo, Chalamov constrói seus ciclos do ponto de vista de um aprendizado negativo para o leitor – lembrar do mal antes do bem é a sua máxima. As

“novas leis psicológicas” e a “escola negativa” dos campos não são apenas para aqueles que vagam exaustos dos hospitais para o trabalho, mas para o leitor que não tinha ideia da nova categoria sub-humana que o campo criava. Nos primeiros contos, o leitor poderia se perguntar o motivo de as personagens morrem pela recusa em não entregar uma simples peça de roupa ou a razão de absolutamente ninguém sentir aquela morte. E cabe aqui uma paráfrase à frase citada de Montaigne que deve também nos guiar pela forma do texto de Chalamov: “Assim, Leitor, eu sou a matéria e o testemunho de meu livro” (MONTAIGNE, 2010, p. 37).

REFERÊNCIAS

BOSI, Alfredo. *A escrita do testemunho em Memórias do Cárcere*. História e Literatura. Estud. av. 9 (23). Abr 1995, p. 309. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0103-40141995000100020>>. Acesso em janeiro de 2022.

CHALÁMOV, Varlam. *Cadernos de anotações III* (2012). Disponível em: <<https://shalamov.ru/library/23/18.html>>. Acesso em outubro de 2021.

CHALÁMOV, Varlam. *Contos de Kolimá*. (Trad. Denise Sales e Elena Vasilevich) São Paulo: Editora 34, 2015a.

_____. *O artista da pá*. (Trad. Lucas Simone) São Paulo: Editora 34, 2016b.

_____. *A ressurreição do Lariço*. (Trad. Daniela Mountian, Moissei Mountian e Marina Tenório) São Paulo: Editora 34, 2016c.

CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

ESSIPOV, Valéri. «*He так мне хотелось бы писать рассказы, как Чехов...*». Disponível em: <<https://shalamov.ru/en/research/422/#n5>>. Acesso em janeiro de 2022.

MAKHONIN, Ian. *Документальность прозы Шаламова как литературная стратегия (В интересах достоверности литературы)*. Disponível em: <<https://shalamov.ru/research/396/>>. Acesso em novembro de 2021.

MONTAIGNE, Michel de. *Os ensaios: uma seleção*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

TCHUBÁROV, Igor. *Литература факта post mortem левого проекта. Сергей Третьяков, Вальтер Беньямин и Варлам Шаламов*. Disponível em: <<https://doi.org/10.1016/j.ruslit.2019.04.013>>. Acesso em março de 2021.

TOKER, Leona. *Return from the Archipelago, narratives of Gulag survivors*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 2000.

SCHNAIDERMAN, Boris. *Os escombros e o mito: a cultura e o fim da União Soviética*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SILVA, Andrea Zeppini Menezes da. *O Plutão que veio do inferno: sobre a prosa de Varlam Chalámov*. Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2018.

VOLKOVA, Elena. *Эстетика прозаических текстов В. Шаламова*. Disponível em: <<https://shalamov.ru/research/104/2.html>>. Acesso em outubro de 2021.