Luiz Alberto Cezar

**Cinqüenta Gotas de Sangue: A Estética
Conceitualista de Dmitri Prigov**

**Dissertação de Mestrado apresentada ao
Departamento de Letras Orientais da
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências
Humanas da Universidade e São Paulo.**

Orientadora: Profa. Dra. Arlete Cavaliere

São Paulo
2006

Sumário

Parte I

Capítulo I

O Pós-Modernismo russo: prós e contras.....	6
---	---

Capítulo II

O alargamento dos espaços da literatura e das artes plásticas na Rússia dos anos 60.....	21
--	----

Parte II

Tradução da Coletânea de Poemas Cinquenta Lágrimas de Sangue num Meio Absorvente.....	67
---	----

Bibliografia

Bibliografia de Prigov.....	113
Bibliografia sobre Prigov.....	117
Bibliografia sobre a questão do Pós-Modernismo.....	118
Bibliografia Geral.....	119

Anexo I

Entrevista com Prigov.....	121
----------------------------	-----

Resumo

Este trabalho compreende a tradução diretamente do russo de textos poéticos do escritor pós-modernista Dimitri Prigov, reunidos na coletânea intitulada *Cinquenta Gotas de Sangue num Meio Absorvente*, e uma exploração teórica de aspectos relevantes da estética a que se filia a obra: o conceitualismo russo. O papel de enfrentamento representado por essa estética com relação aos padrões canônicos da literatura e a natureza das inovações por ela introduzidas em matéria de estratégias lingüísticas – no ambiente de cultura que marcou o fim do regime soviético – são questões que transparecem do desenvolvimento do tema. Secundariamente, ficam também evidenciadas as relações que estabelece entre o visual e o textual nas artes russas bem como a força do substrato histórico de que se vale no processo de criação poética.

Palavras chave: Rússia, pós-modernismo, sots-arte, conceitualismo.

Abstract

This work comprehends a directly translation from Russian of the poems digest *Fifty Drops of Blood in Absorbent Medium*, wrote by the postmodernist poet Dimitri Prigov, and a theoretical exploration on the main issues of the aesthetics which his work is affiliated, the conceptualism. The confrontational role represented by this aesthetics, related to literary canonic patterns and the innovations introduced by it on matters of linguistic strategies – in a cultural environmental of ending soviet regime – are all them kind of questions which surges from the development of the theme. Secondary the work evidences too the relationship between the visual and the textual in Russian arts, established by the aesthetics, as well the power of history's sub-extracts in the creation process of poetry itself.

Key words: Russia, postmodernism, sots-art, conceptualism.

Agradecimento

À minha Orientadora, Profa. Arlete Cavaliere, que com imensa generosidade doou-se para suprir minhas deficiências.

PARTE I

Capítulo I

O Pós-Modernismo Russo: Prós e Contras

No ocidente o termo pós-modernismo ganhou circulação durante as décadas de 70 e 80, como forma de referir-se a uma tendência predominante na arte e na arquitetura bem como a determinado espírito de época que vinha marcando o ambiente da cultura desde os anos 50. A partir dos anos 80 o termo passou a ser utilizado de forma genérica e adjetiva para designar um amplo espectro de abordagens no âmbito da linguagem, literatura, filosofia e história.

O traço comum que ligava essas diferentes abordagens era o sentimento de descrédito na palavra, baseado no ponto de vista lingüístico de que o descolamento entre signo e referente na contemporaneidade havia tornado o léxico um meio impróprio para nomear o cambiante mundo das coisas, encontrando-se agora a palavra – mais que em qualquer outro tempo – sujeita à interpretação imaginativa de falantes e ouvintes.

Produto de sociedades altamente urbanizadas, dominadas pela propaganda e pela mídia de massa, as concepções estéticas pós-modernas levaram à desestabilização nas artes de todo princípio de autoridade, pela via do questionamento aos cânones estabelecidos, à divisão entre baixa e alta cultura e à hierarquia entre as diversas formas de expressão artística. Na literatura, a recusa a convenções desse tipo, tidas como arbitrárias, levaram à que se substituíssem as noções de absoluto e de objetivo pelas noções menos referenciais de relativo e subjetivo.

Na Rússia da metade dos anos 60 as manifestações estéticas que – como ficará claro ao longo deste trabalho – poderiam ser consideradas pós-modernas, tiveram origem em ambientes sociais não dominados pelo que Marx denominou de fetichismo da mercadoria. Diferentemente, o pós-modernismo russo, como sustentou Mikhail Epstein, foi uma versão altamente ideologizada do pós-modernismo¹ ocidental e nesse sentido conflitante com o preconizado pelas teses influentes de Frederic Jameson, que o ligavam às bases econômicas do capitalismo avançado, negando, desse modo, a possibilidade de ocorrência do fenômeno pós-moderno em países não ocidentais².

A crítica russa mais recente viu na discussão sobre o pós-modernismo na Rússia uma questão de centralidade equivalente àquela tida pelo tema do realismo socialista² durante os anos 30, como pressupostos para o entendimento dos desenvolvimentos ulteriores dos processos da cultura² no país. A associação entre essas duas estéticas não era arbitrária, senão que refletia, entre os anos 80 e 90, a existência de certo consenso nos meios intelectuais russos quanto à hipótese do pós-modernismo haver se constituído em desdobramento inevitável do realismo socialista³. Do

¹ Epstein, Mikhail. *Relativistic Patterns in Totalitarian Thinking: An Inquiry into Soviet Ideological Language*, p. 30. Kennan Institute of Advanced Russian Studies. Washington (ocasional papers). 1991.

² Frederic, Jameson. *O Pós-Modernismo: A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio*, p.260. São Paulo. Ática. 1996.

³ Depois do relacionamento estreito entre modernistas e bolcheviques durante o comissariado de Lunacharski na educação ao longo dos anos 20, no início da década seguinte o regime definiu uma “linha correta” que deveria ser seguida pelos artistas soviéticos na elaboração de seus trabalhos, o chamado Realismo Socialista. O termo foi extraído de um artigo de maio de 1933 publicado na Gazeta Literária em nome do Comissariado e difundido no ano seguinte por Máximo Gorki. A doutrina, aclamada no Primeiro Congresso de Escritores, preconizava a necessidade de forjar-se na literatura um estilo de escrita simples, com enredo fácil e, sempre que possível, de final feliz.

mesmo modo como viam no realismo socialista um desenvolvimento natural do vanguardismo do começo do século XX, em virtude da sua inclinação em colocar-se em posição polar em relação às concepções do movimento modernista.

Uma abordagem recente desse inter-relacionamento entre realismo socialista e pós-modernismo é discutida por Boris Grois⁴, que apresenta o primeiro como o triunfo final do projeto modernista, desde que *ambos refletiram e consumaram uma espécie de “demiurgismo” de vanguarda*. De modo semelhante, o autor também identifica o realismo socialista com o pós-modernismo, por entender que *a partir da era Stálin a cultura oficial soviética, a arte soviética e a ideologia soviética tornaram-se todas citativas, numa palavra: pós-modernas*⁵. Neste ponto as opiniões divergem, levando a que importantes autores, a exemplo de Mikhail Epstein⁶ – embora reconhecendo a pertinência em sustentar-se a existência de uma relação entre, de um lado, pós-modernismo e realismo socialista e, de outro, entre este último e modernismo – contestem a possibilidade de que a gênese desse pós-modernismo possa estar localizada no seio da arte stalinista, como faz Boris Grois.

Epstein, ao contrário, sustenta que o realismo socialista representa, do ponto de vista da história da estética, uma lenta transição entre duas épocas: da modernista à pós-modernista. Segundo ele, quando consumado em realidade no stalinismo, o projeto utópico das vanguardas modernista deixa de ser utópico e vanguardista e ingressa numa nova fase, desta vez

⁴ Grois, Boris. *The Total Art of Stalinism: Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond*, p.72. New Jersey. Princeton University Press. 1992.

⁵ *Ibidem*, p.108

⁶ Epstein, Mikhail. *After The Future: The Paradoxes of Postmodernism and Contemporary Russian Culture*, p.188-210. Amherst. The University of Massachusetts Press. 1995.

pós-utópica e também pós-moderna⁷. As concepções transcendentais contrapostas pelo modernismo à realidade, passam a ser apresentadas no realismo socialista como pertencentes a uma realidade já transformada (uma “nova realidade”), e vistas no pós-modernismo como simulação e hiper-realidade. Nesse percurso, o fenômeno totalitário seria compreendido como o movimento que leva de uma inclinação à pureza das vanguardas ao ecletismo do pós-moderno.

Na literatura, o pós-modernismo russo pode ser tomado como algo posterior ao modernismo, em dois sentidos: na sua descrença quanto à possibilidade da palavra vir a ser utilizada instrumentalmente na transformação da realidade – ou na reedição de discursos revolucionários depois da revolução que ela mesma patrocinou – e na recusa à idéia de originalidade do texto, visto agora, em sintonia com as novas abordagens pós-modernas ocidentais, produto de contínuos processos re-criativos de textos pré-existentes.

A afirmação da impotência do discurso na contemporaneidade e a descrença na genialidade criativa de seu produtor – em choque com dois mitos caros à literatura russa – conferiram ao pós-modernismo nativo as características de estilo marcado, respectivamente, pelo espírito de autoconsciência profunda do escritor e pela estratégia de subversão radical da escrita, mediante o farto uso da ironia e do deboche como modo de produzir um efeito permanente de dubiedade e desconfiança com relação ao texto.

A constituição de um cânone russo do pós-modernismo, teve início no período de maior liberalização do ambiente da cultura nos anos 50, momento em que passaram a circular mais amplamente pela imprensa local textos e termos relacionados ao que se convencionou chamar de uma “nova

⁷ Ibidem, p. cit.

escrita”⁸ e em que periódicos de circulação nacional reproduziam artigos, surgidos uma ou duas décadas antes em revistas especializadas³, subscritos por autores que depois se revelariam seminais ao estudo da questão pós-moderna na Rússia – como Mikhail Epstein, Viacheslav Kuritsin, Mark Lipovetski e Boris Grois – os quais desenvolviam idéias relacionadas ao novo estilo e avançavam tópicos para sua teorização no país.

A discussão sobre a natureza do pós-modernismo russo colocou desde o início em campos opostos defensores e oponentes da hipótese de que subjacente ao fenômeno estivesse em marcha um processo de ocidentalização da cultura. Destacando o fato de que o novo estilo, havia fornecido aos críticos russos um novo modelo crítico com que analisar as obras da época, preenchendo com isso o vazio teórico deixado pela crítica marxista-leninista, Lipovetski⁹ – para demonstrar que a literatura russa não havia cedido a quaisquer influências de tipo ocidentalizantes – fez remontar sua emergência ao começo dos anos 60, relacionando-o a certo estilo de literatura de denúncia ao regime representada por escritores como Soljenitsin¹⁰.

⁸Probenko, Olga. Recycling Literary Legacy: Major Trends in Posmodern Textual Appropriation, p 1-5. San Diego. Papers from AATSEEL annual meeting. (American Association of Teachers of Slavic and Eastern European Languages. San Diego. 2003. A autora, discutindo em artigo de sua autoria o caráter dessa nova escrita, remete as análises de Epstein que apontam como duas das principais características dessa nova escrita: a literariedade (literaturnost) e o que ele chama de “citacionismo” (citatnost). Ainda segundo a autora, essa estética de uma escrita de “segunda mão” substitui de vez as pretensões à originalidade dos modernistas.

⁹Lipovetski, Mark. Russian Postmodernist Fiction: Dialog with Chaos, p.258. Denver. Sharp. 1999

¹⁰Aleksandr Soljenitsen, com a publicação consentida pelo regime do relato de um prisioneiro dos campos de concentração de Stalin – Um dia na vida de Ivan Denisóvitch – alcançou súbita fama, equilibrando-se num estilo mimético baseado nos estilos dos grandes escritores russo, notadamente Tolstói e Dostoiévski.

Para alguns comentaristas¹¹ do exterior, não seria exagero afirmar que a discussão sobre a natureza do pós-modernismo na Rússia foi uma das mais candentes questões desde aquela referente ao sentido da liberalização (degelo) promovida por Kruchev nos anos 50. Nessa discussão o pós-modernismo era tanto saudado como um momento de renovação na literatura russa quanto como um *perigoso fenômeno anti-cultural*¹¹ que fosse preciso esconjurar. A polêmica suscitada pela natureza do pós-modernismo russo escondia, além da questão mais imediata da subversão da linguagem e da afronta ao cânone, questões mais profundas pertinentes à identidade da literatura russa contemporânea – já anteriormente assinaladas – e que vinham pautando os debates nos meios literários russos, resumidamente: de onde afinal teria vindo o pós-modernismo russo? representaria uma continuidade da tradição modernista da década de 20? ou seria antes uma resposta a seu predecessor mais imediato, o socialismo realista? As respostas variavam dependendo do tipo de abordagem crítica.

Contudo, russos e leste-europeus que comungavam da idéia de um pós-modernismo de raízes locais, eram concordes em considerar que, apenas em culturas saídas recentemente do totalitarismo, as concepções estéticas pós-modernas poderiam ser objeto de compreensão verdadeira. Apoiados nas teses de Lyotard sobre *A Condição Pós-Moderna*, argumentavam que a desintegração do sistema ideológico do marxismo-leninismo havia levado naquelas culturas, mais que em quaisquer outras, à realização plena daquilo que o filósofo havia descrito como o *declínio do*

¹¹ Rudova, Larissa. Paradigms of Posmodernism: Conceptualism and Sots-art in Contemporary Russian Literature. In Pacific Coast Filology, v.35, n.1. p.61. Riverside. University of California Press. 2000.

*poder legitimador e unificador das grandes narrativas*¹², que nas culturas ocidentais havia ensejado a condição pós-moderna.

Raoul Eshelman, em seu *Early Russian Postmodernism*¹³, vai além na defesa de um pós-modernismo de raízes russas, argumentando que exemplares de obras pós-modernas poderiam ser encontradas não apenas na literatura clandestina ou de emigrados publicada no exterior, como era praxe considerar, mas também na literatura permitida à circulação dentro da própria União Soviética anteriormente à *glanost* (abertura política) de 1986.

Os mesmos críticos envolvidos com o debate sobre a natureza do pós-modernismo na Rússia foram também unânimes em reconhecer que a emergência de uma literatura de nítidas marcas pós-modernas, só pôde ser plenamente caracterizada com o fracasso do processo de liberalização ocorrido a partir do esmagamento da revolta tcheca de 1968, que deu ensejo à extemporânea tentativa de revigoração pelo regime de slogans e símbolos do seu momento de auge.

Nesse momento, que – inspirados pela derrisão da pop-arte norte-americana e pela linguagem publicitária ocidental – um grupo de pintores moscovitas, trabalhando na clandestinidade, fundou o movimento designado por *sots-arte*¹⁴, em referência irônica a uma arte pop de tipo soviético. O propósito desse grupo era o de superar a distância percebida – pelo público leitor e consumidor de arte – entre a realidade vivida sob o

¹² Lyotard, Jean François. *A Condição Pós-Moderna*, p.119. Rio de Janeiro. José Olympio. 1998

¹³ Eshelman, Raoul. *Early Soviet Posmodernism*, p.66. In *Slavishe Literaturen*, v.12. Peter Lang Publishers. Berlin. 1997

¹⁴ Termo derivado da combinação dos termos realismo-socialista (*sotsrealizm*) e pop-arte. Crescentemente populares no Ocidente, os artistas ligados à *sots-arte* incorporaram

regime soviético e o que era veiculado nas imagens e discursos oficiais. Os trabalhos desses novos artistas com os símbolos e formas verbais da propaganda soviética, intentavam demonstrar as formas pela quais as estratégias discursivas do regime buscavam substituir a realidade cotidiana de vida por elementos de natureza verbal.

Além do grupo da Sots-arte, mas sob influência dele, formou-se ainda um outro – composto pelos poetas vanguardistas Dimitri Prigov, Lev Rubenshtein e pelo prosador Viktor Sorokin – conhecido como o grupo dos conceitualistas de Moscou. Foi por meio desse grupo que pôde ser aprofundado e ter continuidade o diálogo incipiente travado anteriormente pela sots-arte com o pós-modernismo ocidental, tendo como interlocutores privilegiados os artistas russos radicados no exterior. Os teóricos desse grupo, interessados mais em questões de natureza teóricas que o grupo da sots-arte, influenciados pelos pensadores franceses seminais do pensamento pós-modernista no ocidente – como Jean Baudrillard¹⁵, Jacques Derridá e Michael Foucault – chegaram paradoxalmente, por abordagens e caminhos próprios, à conclusões bastante próximas daqueles dos pensadores que os inspiraram.

Duas posições merecem destaque no confronto de idéias entre aqueles críticos. De um lado Mikhail Epstein, que via no conceitualismo uma contrafação da arte do realismo-socialista e de outro Boris Grois como

o mito de Stalin ao repertório dos mitos mundiais e mostraram a similaridade desse mito a outros tantos que se lhe opunham em relação ao mesmo personagem.

¹⁵ Baudrillard, em particular, é responsável pelo desenvolvimento de uma teoria das relações entre imagens e palavras, que foi de importante significado para escritores e críticos de literatura envolvidos, respectivamente, com a criação e a discussão do sentido das obras pós-modernas na Rússia, como Epstein. Essa teoria afirmava que aquela relação obedecia a três fases: a primeira seria a de puro reflexo da realidade profunda pela palavra; a segunda, de desvirtuamento e mascaramento dessa realidade pela palavra; e a terceira, de disfarce da ausência de uma realidade profunda, a fase pós-moderna do texto.

Baudrillard, Jean. *Simulacros e Simulação*, p.6. Lisboa. Relógios D'Água. 1991.

antes fizera Lipovetski – que entendia a nova tendência como um desdobramento da literatura de dissidência, concebida a partir de 1960 por escritores como Aleksandr Soljenitsin e outros¹⁶.

Para os conceitualistas, o único modo de fazer frente às pretensões de poder contidas no texto seria subjugá-lo por inteiro, de modo a permitir que fale por si mesmo por meio da transparência das citações. O ponto de vista foi bem expresso por Linda Hutcheon que interpretou esse traço de estilo, característico da sua idéia de pastiche, como sendo o modo de *dizer alguma coisa colocando entre aspas tudo o que está sendo dito*¹⁷.

Mais que qualquer outra coisa, o que caracterizaria os poetas de linha conceitualista seria o tremendo esforço que fizeram para fugir à pecha de herdeiros de uma suposta herança literária russa. Essa disposição parece bem manifesta no modo como clássicos pioneiros do pós-modernismo russo – a exemplo de *Puchkinski Dom* (A Casa de Puchkin) de Andrei Bitov (escrito entre 1964 e 1971) ou de *Progúlki s Púchkin* (Passeios com Púchkin) de Andrei Siniavski (escrito entre 1966 e 1968) – repercutiram a rejeição pós-moderna ao cânone literário. Considerando também eles o cânone literário russo arbitrário e elitista, permitiram-se, em obras como as mencionadas, retomar o passado sem manifestar quaisquer sentimentos de otimismo quanto à possibilidade de que esse tempo pretérito pudesse representar uma rota de fuga com relação às contradições do presente.

Púchkin, em especial, foi para os pós-modernistas russos motivo de amor e ódio: amavam tudo o que de sublime o poeta pode representar para a cultura do país, mas odiavam o caráter totêmico que sua figura assumiu para os escritores vindos depois. Lamentavam, sobretudo, que não tivesse

¹⁶ Ibidem cit. 4

¹⁷ Hutcheon, Linda. Poética do Pós-Modernismo: História, Teoria e Ficção. Rio de Janeiro. Imago. 1991.

vivido em tempos mais propícios, no qual sua arte pudesse ter outro destino. Contudo recusavam serem vistos como herdeiros da sua tradição ou da de qualquer outro, por maior que houvesse sido seu vulto, por reconhecerem em todo o percurso trilhado pela literatura russa um colossal projeto culminando na literatura soviética, e na crença com relação à perfeição humana que lhe era subjacente o prenúncio da tragédia do stalinista.

Quanto a essa circunstância, chegaram a uma formulação própria da conclusão de Adorno em relação aos extermínios da segunda guerra – expressa no ensaio de 1949, *Crítica Cultural e Sociedade* – de que todo o esforço dos intelectuais visando promover o progresso humano não havia feito mais que conduzir a Auchwitz.¹⁸ Reverberando o corolário do pensador francês, de que depois de Auchwitz tornara-se impossível fazer poesia, os conceitualistas russos empenharam-se em fazer calar na sua criação artística a voz do autor, ao mesmo tempo em que intentaram banir para sempre do repertório da cultura a imagem historicamente construída do escritor como menestrel da vida, fundamento, segundo eles, de formas recorrentes de autoritarismos e messianismos.

Prigov é o poeta da contemporaneidade que talvez melhor expresse esse sentimento de banalização da escrita, incapaz de dar conta de tanta tragédia porque corrompida e desacreditada pela discursividade política que impregnou quase toda a literatura e a visão de mundo do homem russo. Nesse amálgama mental que Prigov chamou de consciência de massa encontram-se em aderência irremovível elementos simbólicos de um sentimento de impotência coletiva, apenas superável pela imersão na planura da vida pessoal. Rendição ideológica, misticismo, culto aos heróis,

¹⁸ Adorno, Theodor. *Crítica Cultural e Sociedade* p.25. In Prismas. São Paulo. Ática. 1998

constituem anátemas da sobrevivência diante de um poder político visto como hostil e de ordem sobrenatural.

O poder para esse homem comum foi fixado na palavra. Primeiro na religiosa, de exemplaridade da vida dos santos, depois no discurso literário propriamente dito eivado por quase 70 anos de um espesso sentido ideológico de que o poder político alimentava-se. O fato é que ali a crença na possibilidade de um uso instrumental da palavra perdeu-se, intensificada pelos superlativos da modernidade. À eloquência discursiva da primeira metade do século XX correspondeu o super-dimensionamento do real, na forma de uma vida experimentada sempre em grandes doses por meio da máquina futurista: a de escrever, a de olhar, a de andar e a de voar. A morte mesma foi intensificada nas execuções em massa, nos “raids” aéreos e na indiferença frente o destino de outros povos.

Desse possível desfecho trágico do projeto moderno desconfiaram as vanguardas do começo do século, que nem por isso deixaram de viver esse tempo de excessos também elas em excesso: excesso de confiança nas promessas da tecnologia e na capacidade do homem em libertar-se do jugo, que havia transformado em sua própria casa. Por isso, talvez, tenham desperdiçado a si mesmas, como fez notar Roman Jakobson em artigo de 1931¹⁹, onde, fazendo uma profunda reflexão sobre os poetas de início do século, rastreia o tema do suicídio como um fato histórico-literário, e não meramente biográfico.

Depois do modelo de vivências intensificadas, que fizeram do século XX o século de predomínio da estética do super-real – produto da super-realidade em que germinou o projeto modernista – as formas de experimentações do mundo transitaram para um estágio superior marcado

¹⁹ Jakobson Roman. A geração que Esbanjou seus Poetas. Trad. Sonia Regina Martins Gonçalves Cosac & Naif. São Paulo. 2006

pelo traslado da própria idéia de real para o plano da imaginação individual, configurando o hiper-real.

Na hiper-realidade em que a civilização ocidental mergulhou depois da segunda metade do século XX, a imaginação – transformada em “imagem-em-ação” – dinamizou o mundo à volta, tornou-o fluído e conferiu à imaginação lugar superior com relação às coisas do mundo agora apenas referenciais e destituídas de valor em si e de seu valor de uso, numa conceituação marxista. Esse é o tempo da hiper-realidade, que é também o tempo da virtualidade, da imagem substitutiva ao objeto, do significante anulando o significado. Tempo próprio a um universo espiralado onde se retorna sempre ao ponto de partida: o em si mesmo das experiências já não compartilhadas.

Se a isso podemos chamar de pós-modernidade, e Epstein pensou que sim²⁰, a Rússia teve a sua. À exacerbação de significados, ao tipo de experiências intensificadas e super-reais do modernismo ocidental, correspondeu na Rússia a empreitada da construção socialista, tarefa messiânica de erguer o paraíso sobre a terra, cuja projeção no plano da cultura foi a estética do realismo socialista. A hiper-realização dessa realidade correspondeu ao momento em que discurso ideológico ganhou plena autonomia impregnando com sentidos prontos todo o plano da vida cotidiana e espiritual russa²¹.

²⁰ Epstein, Mikhail. A Draft Essay on Russian and Western Posmodernism. In *Posmodern Culture*, v.3, n.2. Atlanta. Emory University Press. 1993.

²¹ No opúsculo *The Phoenix of Philosophy* (1996), Epstein, demonstrando o processo que teria levado (da super à hiper-realidade) a Rússia ao pós-modernismo, comenta preambularmente o artigo de Nikolai Berdiaev (A Idéia Russa), publicado em 1955 em Paris, onde esse autor depois de mostrar como o comunismo foi transplantado diretamente da Europa a um país semi-feudal como a Rússia – que se tornou desse modo o primeiro país a protagonizar ensinar o novo modelo em escala mundial – argumenta de forma convincente que o florescimento do comunismo estava intimamente ligado a todo o espírito da história russa antes mesmo que a Rússia pudesse ter aprendido o que quer que fosse sobre marxismo.

O repertório de imagens ideológicas que moldaram a consciência de massa na Rússia, abarcou desde as pertinentes ao nacionalismo àquelas ligadas a uma suposta personalidade própria ao indivíduo russo, a “alma russa”, e que consistia exatamente em considerar um conjunto canônico de valores nas artes e na literatura como preceituais para a definição da identidade coletiva.

No plano lingüístico, o signo transformou-se em objeto de natureza icônica, refratário à própria linguagem, que, para reinstituir-se como signo haveria de percorrer contraditoriamente os mesmos caminhos antes por ele mesmo bloqueados. Mas ao removê-los, substituí-los pelo que? Por um vocabulário novo onde não restassem palavras contaminadas pelo discurso ideológico, como buscou fazer o metarealismo? Ou tentar partir de um alfabeto novo, como os azbuk criados às dezenas por Prigov para reinstituir a linguagem desde um marco zero do discurso? Qualquer que fosse a estratégia a fim de conferir efetividade a linguagem havia um dilema anterior a ser enfrentado na abordagem das questões sobre a linguagem pelo pós-modernismo russo, consistente na indagação de como continuar a fazer versos e a escrever depois da cristalização de sentidos da palavra.

Aí é que se mostra a genialidade de Prigov. Consciente da impossibilidade lingüística de uma crítica direta à consciência de massa soviética, Prigov construiu uma linguagem a partir das construções frasais que sustentavam a própria prática discursiva do sistema em que se forjou aquela consciência e, num plano mais amplo, toda a cultura russa. Moldou uma nova linguagem baseada numa espécie de sintaxe de “layers”, representativos de imagens prototípicas do discurso soviético e dos discursos tradicionais da cultura.

As construções e as imagens que constituíram esses “layers” foram extraídos ao léxico cotidiano e ao universo simbólico do homem comum

soviético. Figuram uma modalidade de texto construído sobre outro texto, parecido a uma cebola discursiva de múltiplas camadas. O efeito obtido de sua leitura é de paradoxal lirismo, não sendo possível a princípio ao leitor perceber se se está diante de um texto sério ou de uma derrisão. Não se trata efetivamente nem de um nem de outro: o texto conceitualista de Prigov é eco que deixa à mostra a natureza passadista do emissor que o gerou, é ressonância cuja fonte emissora está situada fora da instância de enunciação. É simplesmente coisa na forma de texto. E nesse sentido visual.

O texto conceitualista de Prigov é extensão de seus trabalhos gráficos e instalações, onde se misturam aos materiais que os compõe formando um substrato imagístico único. Lê-se a um texto de Prigov como se olha a um quadro suspenso no ar. Os “layers” são unidades menores dessas imagens, sendo possível ao leitor invertê-los caleidoscopicamente a fim de que produzam outras imagens-textos derivadas²².

Dimitr Aleksandrovitchi Prigov é poeta, escritor e artista plástico com trabalhos em grafismo, instalações e performances midiáticas. É um dos mais importantes representantes do Conceitualismo moscovita. Seu nome está também diretamente associado à sots-arte, movimento estético surgido na antiga União Soviética e no ocidente entre os anos 70 e 80 do século XX, cujos maiores expoentes na Rússia foram os também poetas Lev Seminovitch Rubinshtein, Timur Iruvitch Kiburov e Igor Moisevitchi Irtenev; os escritores Vladimir Georgievitchi Sorokin e Evguini Anatolevitchi Popov; e os pintores Eric Vladimirovitchi Bulatov, Vitali Anatolevitchi Komar, Aleksandri Danilovitch Melamide, Ilia Iosifovitchi

²² Em suas performances, Prigov costumava distribuir aos presentes caixinhas com esses “layers” lingüísticos – a exemplo dos que comparecem na coletânea Cinquenta Gotas de Sangue – pedindo aos presentes que as abrisse em casa e a partir de seu conteúdo compusessem novos textos a serem restituídos ao poeta.

Kabakov, Aleksandr Ivanovotchi Kosolapov e Grigori Davidovitchi Bruskin.

Prigov nasceu no dia 5 de novembro de 1940 em Moscou, cidade onde passou toda sua vida. Filho de pai engenheiro e de mãe pianista, formou-se no ano de 1966 em escultura pelo Instituto Superior Artístico-Industrial de Moscou, antiga Academia Stroganov, tendo depois trabalhado na Administração Central de Arquitetura. Tornou-se membro da União dos Pintores da União Soviética em 1975 e foi um dos fundadores da União de Escritores Russos no ano de 1990. Escreve versos desde 1956, publicando no exterior entre 1970-1980. Em seu país passou a ser publicado apenas a partir de 1989. Em 1995 recebeu o Prêmio Púchkin de Literatura, a maior honraria de reconhecimento de valor literário do país.

Devido à suas performances inusitadas e trabalhos polêmicos, Prigov, ao pendurar aos galhos de uma árvore em Moscou centenas de seus versos em “layers”, como se fossem folhas, foi conduzido a um centro de tratamento psiquiátrico da ex-União Soviética do qual foi libertado apenas depois de protestos de membros de movimentos culturais.

Prigov escreveu mais de 2000 textos, dentre eles a Coletânea *Cinquenta Gotas de Sangue num meio absorvente* que traduzida originalmente do russo nesta dissertação oferece-se, ao mesmo tempo, como demonstração das técnicas empregadas pelo conceitualismo com relação à construção textual e oportunidade de refletir sobre o futuro do texto na contemporaneidade²³.

²³ Indicação de que as técnicas de construção do texto empregadas por Prigov são de algum modo de caráter disseminado, nos é dada pela obra da pintora e poetisa contemporânea Annalisa Cima (1941). Fortemente influenciada pelo gênio poético de Eugenio Montale, a quem foi pessoalmente ligada, os quadros de Annalisa – que seriam nas palavras do crítico Giulio Argan, *puro jogo de formas que decodificam o passado com ironia* – transportados para a poesia revelam, segundo as palavras da Profa. Aurora Bernardini, *a precisa disposição de vultos, de nomes, de citações, que tornam viva,*

Capítulo II

O Alargamento dos Espaços da Literatura e das Artes Plásticas na Rússia dos Anos 60

Se o ambiente das artes na Rússia, até os anos 20, era largamente influenciado pelos movimentos de vanguarda europeus iniciados no começo do século, a partir dos anos 30 passa a ocorrer uma mudança de quadro, com o regime instalado buscando desatar os laços de influências mutuamente benéficas que ligavam os movimentos artísticos do leste aos do ocidente e ditando um estrito programa oficial de arte realista de tipo socialista que haveria de perdurar por quase 70 anos.

O firme controle ideológico estabelecido pelo regime sobre todo o tipo de manifestação artística teve duas principais conseqüências: primeiro, fez com que o modernismo russo não pudesse encontrar seu desfecho lógico ao lado de seus congêneres da Europa; depois, impeliu aqueles movimentos culturais a buscar uma formulação própria de estética pós-moderna.

O sentido fundamental de todos os movimentos pós-modernistas – o de subversão do papel proverbial das grandes narrativas – expressou-se no país pelo questionamento da produção da cultura oficial soviética e pela tentativa de subjugar sua ideologia, tomada por um tipo particular de meta-narrativa de caráter totalizante.

concreta, nua a presença de ícones de um tempo poético, que é eterno. O mesmo que, talvez com as mesmas palavras, pudesse ser dito com relação à poesia de Dimitri Prigov ao transportar para o texto de conceitos antes materializados em trabalhos visuais.

Como apontado, o mais destacado movimento a assumir essa posição desmistificadora foi o da sots-arte, nos anos 70 e 80. Contraponto à pop-arte ocidental, diferenciava-se pelo fato de – ao invés de exprimir as contingências culturais de uma sociedade afluyente e com abundância de mercadorias – recolher seus temas das contradições de uma sociedade abundante de ideologia, porém carente em bens de consumo básicos.

O começo dos anos 70 testemunhou uma mudança no campo das posições institucionais e das atividades dos artistas que atuavam na clandestinidade, em particular daqueles ligados à sots-arte. A nova geração de artistas iniciou uma mobilização mais intensiva com o propósito de reconhecimento público, afrontando a situação de fechamento dos ambientes públicos para exposições formais que vinha vigorando desde o tumultuoso ano de 1968.

Mais precisamente em 15 de setembro de 1974, um grupo de artistas liderados por Dimitr Prigov e Oscar Rabin – em que estavam também incluídos Vitali Komar e Alexander Melamid²⁴ – tentou inaugurar uma exposição não submetida previamente à censura. A polícia bloqueou o caminho do grupo com carros de combate. Depois de demonstrações de protestos por parte da população a amostra foi consentida e o governo franqueou espaço público aos artistas, exceto àqueles ligados a Prigov.

De qualquer modo, a exposição promovida pelo grupo inaugurou um projeto fora do controle oficial, que colocava o artista finalmente no controle do processo de produção artística. Seus organizadores, valendo-se

²⁴ Colegas de Prigov no Instituto de Artes Stroganov em 1967, foram os mais ativos integrantes do movimento da sots-arte nas artes plásticas, constituindo o que ficou conhecido como o “coletivo de dois”. Com seus trabalhos desconstruíram categorias históricas do país e das artes, garimpando e combinando fontes que rompiam barreiras temporais e geográficas. O processo dialógico que emergia de seus trabalhos convidava o público a um olhar crítico sobre as narrativas predominantes, fazendo deles peças de diversão e reflexão. Depois de emigrarem para Israel, transferiram-se para os Estados Unidos em 1978.

da experiência e trânsito dos dissidentes do regime já residindo no exterior, lograram conseguir ampla divulgação – inclusive internacional - aos eventos promovidos. Pouco tempo depois, o espaço conquistado pela nova geração de artistas deixou de ser o espaço público das salas de exibição e também o espaço de exibição da clandestinidade, as chamadas salas negras nos subúrbios de Moscou. O novo espaço do que se transformara num movimento, era agora o espaço da mídia, do texto impresso e da informação. Essa geração, que afrontou o regime e foi a primeira a criar zonas livres de expressão democrática, ficou conhecida como a dos conceitualistas dos anos 70 e 80.

O conceitualismo surgiu simultaneamente em várias partes do mundo tendo como marco temporal o ano de 1968. No ocidente, o maio de 68 da França imprimiu no conceitualismo a marca nítida das liberdades políticas e inaugurou um período de rápidas mudanças no mundo das artes e no mercado das artes.

Na ex-União Soviética, onde o ano de 1968 esteve mais associado à repressão que às liberdades políticas – em consequência do ambiente político criado com a invasão da então Tchecoslováquia – prevaleceram as mesmas tendências renovadoras, com os dissidentes políticos assumindo posições anti-isolacionistas e favoráveis a uma integração maior com o ocidente, senão física, certamente de idéias e de visões de mundo. Enquanto a dissidência ao regime empenhava-se no estabelecimento de canais de comunicação com o ocidente por meio da mídia, os conceitualistas recriavam e exprimiam o mesmo desejo de diálogo com o ocidente no plano das artes.

A partir dos anos 70, o grupo conceitualista criou seu próprio veículo impresso, a revista A-Z, impressa em Paris e publicada de 1979 a 1986. O mais importante na comunicação social do movimento artístico de

dissidência, foi o fato de haver se tornado mais institucionalizada, com a mídia substituindo crescentemente os canais de mercado.

A mais ampla divulgação obtida pelo movimento conceitualista, permitiu que a arte contemporânea na Rússia, pela primeira vez desde os anos 70, ser retirada do confinamento das salas negras de prédios comunais, e pudesse – depois de transitar pelos salões e galerias – chegar finalmente aos workshops, onde o propósito já não era o de exibir ou comercializar arte mas o de promover o diálogo, a discussão e o debate de idéias. Essa forma de tratamento da arte – que pareceu, a um só tempo, tão criativa, coletiva e estimulante – guarda alguma semelhança com as primeiras organizações da vanguarda russa de começo do século, como a *União da Juventude*, que apesar do status desfrutado de instituição destinada à exibição e ao comércio de arte, transformou-se ela mesma num poderoso centro irradiador do desenvolvimento artístico e intelectual do país.

Devido à natureza imagética e híbrida da proposta conceitualista de arte – que mescla formas diversas de expressão artística, do teatro às instalações de arte – compreender a maneira como o conceito ou a idéia assume forma concreta nas artes plásticas, é de fundamental importância para compreender as formas pelas quais tais conceitos são re-trabalhados na poesia. A Coletânea de que esta dissertação ocupa-se – Cinquenta Gotas de Sangue - é ela mesma fruto da projeção visual de textos, cujos antecedentes devem ser buscados nas instalações promovidas por Dimitr Prigov, dentro e fora da Rússia, nos anos 80 e 90.

O início da integração entre as diversas modalidades de expressão artística começou nas salas negras de exposição dos subúrbios de Moscou onde, com frequência crescente, as obras conceitualistas passaram a envolver o uso de textos escritos. Prigov, por exemplo, fazia sempre

acompanhar seus projetos de textos teóricos e Ilia Kabakov²⁴ introduziu na década de 70 uma criativa forma de álbum em que, entre os gravuras e desenhos, grafava todos os tipos de comentários²⁵.

Diálogos, textos acadêmicos, artigos de artistas e filósofos, eram todos coligidos e distribuídos em inúmeras cópias, rompendo a barreira que separava arte e texto sobre arte, assim como o literário e o simplesmente textual. Merece registro, nesse particular, os trabalhos desenvolvidos pelo grupo conceitualista denominado *Exame Médico de Hermenêutica*²⁶ que representou a tentativa de elevar o comentário à condição de arte, valendo-se exclusivamente de diálogos em sua elaboração²⁷.

O passado de Prigov como artista da clandestinidade e seu envolvimento com o movimento da sots-arte, mostra-se crucial no entendimento de sua produção no espaço das artes pós-soviéticas. Com a queda do regime, seu trabalho sofre uma mudança de foco desviando-se da mera condenação do discurso ideológico para uma visão mais abrangente da cultura, o que o aproximou mais que outros das concepções estéticas do conceitualismo ocidental.

²⁴ Um dos mais expressivos artistas do conceitualismo, começou a trabalhar com essa estética na metade dos anos 70 por meio de posters e materiais gráficos. Ao lado de sua esposa Emilia produziu peças em escultura e grafismo, espalhadas hoje ao redor do mundo.

²⁵ Entre 1969 e 1980, Kabakov criou uma série de 50 álbuns que mesclavam texto e arte. Cada álbum contava a estória de um personagem diferente, todos com características psicológicas de visionário, formando um sistema de narrativas ecléticas porem muito expressivas. O mais conhecido deles foi Okno (A Janela), depois publicado. Esses álbuns foram objetos de instalações diversas do artista.

²⁶ O grupo, constituído nos anos 90, mostrou-se muito mais preocupado com generalizações metafísicas que os conceitualistas dos anos 70 e 80. Segundo Epstein, essa mudança de ênfase poderia estar relacionada com a degradação do que ele qualificou como “sistema ideocrático de poder soviético”.

²⁷ Epstein, Mikhail. The Phoenix of Philosophy. In Journal of Russian Thought, v.1, p. 18. Los Angeles. University of California Press.1996

Do mesmo modo, o movimento renovador das artes russas contemporâneas em seu conjunto é mais bem compreendido se considerado em dois momentos distintos, ainda que a tentativa de colocar marcos divisórios num processo que em sua essência é contínuo, possa sempre conter algo de arbitrário.

O momento inicial pode ser considerado como o de adesão aos recursos de natureza paródica – que em alguns momentos aproximou-se da charge – com base em referências concretas do universo ideológico do regime. São desse tipo alguns dos quadros de Komar e Melamid com referência à figura de Stalin e ao ambiente político no país.

Figura 3: Pôster de Komar e Melamid

Outro exemplo desse traço no plano das artes plásticas foi a peça de Prigov de 1997 intitulada *Lata de Assinaturas para o Desarmamento Completo da América*, que reproduzia com fidelidade o que seu nome indicava: uma espécie de embalagem de lata onde na parte externa estavam afixadas assinaturas e, no topo, um rótulo de identificação. A obra era uma derrisão desesperançada das técnicas de propaganda do regime soviético, combinado com slogans do universo da clandestinidade.

Figura 1: Lata de Assinaturas para o Desarmamento Completo da América

Sem que se abandonasse o traço da derrisão, a fase seguinte da sots-arte apresentou natureza mais complexa, envolvendo análises de natureza ontológica sobre a realidade social do país. Um trabalho característico da incorporação desse elemento foi a obra de Prigov intitulada *Instalação da Glasnost*, montada em 1989 em Moscou. Consistia num enorme painel recoberto em toda a sua extensão por textos de jornais conhecidos e reputados de credibilidade no país (por exemplo, o Pravda) onde, num dos cantos, estava escrito em enormes letras negras a palavra Glasnost (abertura). O efeito visual produzido era o de absorção dos textos jornalísticos pela palavra escura. Com a obra, Prigov, além de confrontar o discurso de Gorbachev com o discurso oficial, parecia levantar questões

relacionadas à validade do texto escrito e ao papel do autor na obra, recorrentes em seus trabalhos.

Figura 2: Um dos jornais usados na *Instalação da Glasnost*.

Com Prigov, as imagens consubstanciam idéias que não precisam ser explicadas, tão só evocadas e trazidas à apreciação. No centro desse repertório de imagens – tanto nos trabalhos visuais quanto nos textuais – estão contrapostas as vastas paisagens (extensões nevadas e grandes montanhas) às representações da personalidade e individualidade humana (o olho, o sangue). Com as imagens grandiosas suscita-se o sentimento de sublimidade, pela tensão colocada entre o excessivo, o irrepresentável e a natureza limitada do pensamento para conceber a idéia de infinito. Com os elementos de personalidade é figurado a dimensão humana do sofrimento e

da humilhação, idéias recorrentes na literatura russa, que têm em Dostoevski emblema universal.

Esses elementos aparecem exemplarmente compostos na instalação exibida no Austellungssaum Klingental, na Basileia (Suíça) em 2003, intitulada *Horizonte Alpino*. Nela todo o piso destinado a abrigar a instalação foi coberto por jornais, empilhados de forma aleatória para dar a impressão de corresponderem a diferentes níveis de camadas de neve. Esse excesso de revestimento discursivo, representado pelos periódicos, estendia-se para além do local da exposição alcançando as esquinas próximas. No centro da sala, a neve em forma de jornais erguia-se num horizonte imaginário até encontrar um enorme olho onisciente, do qual pendia uma lágrima vermelha pintada na própria parede. A íris dilatada desse olho preenchia quase todo seu interior, exceto pelo pequeno ponto branco de uma inexistente pupila.

Figura 3: *Horizonte Alpino*

A instalação era despojada em sua simplicidade e repousava sobre 3 cores que bem lembravam Malevitch – branco, preto e vermelho. O catálogo da exposição descrevia o trabalho como sendo um reflexo do discurso do século XVII, que tinha nos Alpes um elemento de natureza estética. De fato, os Alpes foi lugar comum nos escritos e pinturas do século XVIII e XIX e sua escolha por Prigov parecia, do ponto de vista da proposta conceitualista, bastante natural.

Contudo, a intenção da instalação não se cingia a simples busca do efeito de sublimidade, senão que visava também usar a imagem grandiosa dos Alpes para introduzir tanto a discussão sobre o uso de substratos históricos na obra de arte quanto a discussão sobre a possibilidade de que este material viesse permitir um espaço de intersecção entre a arte contemporânea russa e o conceitualismo ocidental. O olhar onipresente dirigido aos espectadores refletia, por seu turno, as preocupações mais vivas do pós-modernismo: a desconfiança com relação às perspectivas únicas, a preponderância da textualidade sobre a percepção visual e a busca por uma redefinição do status autoral no plano artístico e literário²⁸.

A exploração total do espaço destinado à instalação, nas obras de Prigov, remonta a uma série de trabalhos seus que poderia ser considerada de tipo espaço-nucleada, a exemplo dos esquemas para a instalação dos *Três Encanadores*, de 1991, cuja concepção é também muito próxima à de *Horizontes Alpinos*, de 2003. Nele o artista juntou aos desenhos um texto com finalidades explicativas, pedindo ao leitor que imaginasse uma sala vazia, com o chão recoberto de exemplares de jornais russos da era soviética, dispostos como se “em montes e cavidades, amalgamados na fria neve da Rússia, entre a imensa e oscilante vastidão da terra visível”²⁹.

²⁸ Tuptsin, Margarita. The Spring and Summer: Soviet Conceptual Art in Era of Late Communism. In *Slavic Review*, vol.55, n.1, p.301-303. Cambridge. MIT Press. 1994.

Figura 4: Esquemas para a *Instalação dos Três Encanadores*

Além do uso que fez de jornais, o projeto guardava ainda uma outra – e para nós, importante – semelhança com a instalação *Horizonte Alpino*: a presença do olho onipresente e das lágrimas de sangue que dele se desprendem. Num dos esquemas estão esboçados três olhos, pintados na parede e semi-encobertos por cortinas. A cena é completa dispondo sobre o piso da sala a figura dos três encanadores como uma *espécie de heróis culturais dos níveis mais baixos da existência, enfrentando uma luta diária contra o caos circundante*³⁰. Eles estão inclinados de joelhos, as cabeças abaixadas e as mãos juntas, como em prece na direção dos olhos semi-encobertos, os quais parecem surgir como que evocados por devoção

²⁹ Ibidem, op. cit.

³⁰ Ibidem, op. cit

mística daqueles homens. Mergulhados em tal êxtase, ao mesmo tempo pessoal e coletivo, os três homens estão a vociferar “ichto eta? Ichto eta? Ichto eta?” (O que é isso? O que é isso? O que é isso?).

Figura 5: Esquema para a *Instalação dos Três Encanadores*

Encanadores são figuras freqüentes nos trabalhos de Prigov, desde os ciclos poéticos do final dos anos70. Simbolizam um de seus caracteres líricos preferidos, o do homem comum prisioneiro do pensamento lógico, que, dividido entre as visões de beleza e horror do mundo soviético perde as palavras, só sendo capaz apenas de balbucios.

Figura 6: Esquema para a *Instalação dos Três Encanadores*

Os olhos projetados na parede entre as cortinas, as pupilas finas que pouco diferem de uma filmadora em funcionamento, lembra um set de filmagens. O precedente icônico desse tipo de olho-câmera seria o pôster de Rodchenko³¹, de 1924, para o filme de Dziga Vertov³² *Olho-Cine*. O pôster é dominado pela imagem fotográfica de um enorme olho no interior de uma figura geométrica oval. O olho está arregalado sob o bombardeio daquilo que se impõe à visão.

³¹ Aleksandr Mikhailovitch Rodchenko (1891-1956) artista plástico, escultor fotógrafo e designer gráfico russo, foi um dos fundadores do construtivismo e design moderno.

³² Denis Arkadieivitch Kaufman (1896-1954), ligado às vanguardas futuristas e construtivistas, integrou na década de 20 o movimento Kino-Pravda, havendo produzido nessa década mais de 20 filmes, dentre eles *O Homem com A Câmera de Filmar*.

Figura 7: Pôster de Rodchenko, *O Homem com a Câmara de Filmar*

Essa obsessão com o visual era bastante característica da sensibilidade modernista, que buscava representar o desejo totalizante de uma geração por abarcar toda a produção cultural de uma época e potencializar a visão humana a fim de revelar a vida exatamente como ela parecia ser.

A remissão à idéia de vigilância e controle dos olhos expostos por Prigov fica muito evidente no ambiente de sala de projeção reproduzido pelo artista, com as retinas brancas denotando a vontade sempre presente do regime em vigiar e auscultar. São, ao mesmo tempo, olhos sobre-humanos e refratários ao olhar humano, que por isso mesmo se diferenciam dos olhos fotografados por Rodchenko. Podem ser eventualmente

compreendidos – ao lado das lágrimas de sangue, que sempre os acompanham – reminiscências dos tempos em que Prigov militava nas fileiras da *sots-arte*.

O Projeto *Os Três Encanadores* fornece alguma pista também sobre o sentido das lágrimas de sangue presentes na instalação Horizontes Alpinos e na coletânea poética *Cinqüenta Lágrimas de Sangue*. Para Prigov, as gotas de sangue *testificam a ligação entre o conjunto das imagens e as forças superiores do espírito, representam o sangue da vida no contexto das tensões irremovíveis entre a natureza e as forças superiores da cultura e da arte*³³. Podem também ser interpretadas como a visão oprimida pelas limitações colocadas aos seus limites. Na leitura que Foucault³⁴ fez de Bataille³⁵, *o olhar acaba por ultrapassar a limitação dos olhos, porque arrasta o instantâneo do momento do ser numa luminosa torrente de lágrimas e sangue*.

A recorrência do tema do olhar em Prigov reflete também a discussão sobre a relação entre o visual e discursivo nas artes contemporâneas, que as abordagens pós-modernas entendem sendo de predominância da textualidade sobre o visual. Contra essa hegemonia insurgem-se fazendo uso das imagens contrastantes do grandioso, como forma de alcance do sublime.

Insistimos na centralidade do significado do olho e do olhar na obra de Prigov, tendo em vista a associação do olho com os objetos corpóreos (representados pelas gotas de sangue) e do olhar com o geográfico e o majestoso (a neve, os horizontes). O olho que sangra em lágrimas, diante do incontestado da natureza, está presente em quase todos os 44 poemas de

³³ Ibidem cit. 28

³⁴ Foucault, Michel. História da Sexualidade, p. 76. Graal. Rio de Janeiro. 1993

³⁵ Bataille, Georges. A História do Olho. Cosac & Naif. São Paulo. 2003

Cinquenta Lágrimas de Sangue, oferecendo um sempre presente contraponto do natural aos objetos da cultura.

O Olho que sangra possui ainda na Rússia um outro paralelo no plano da cultura, mais especificamente na cultura Bizantina: os olhos largos, estáticos e de aparência anti-natural lembram os ícones sagrados; as lágrimas derramadas, cenas de lamentação cristã. Sabe-se que a técnica tradicional de confecção de imagens sacras buscava descrever o irrepresentável. Em Prigov, a mesma técnica é aplicada no sentido de descrever o sublime e de representar o divino. Por essa razão, seus textos – e *Cinquenta Lágrimas de Sangue* não é exceção – contêm sempre algum elemento religioso, que remonta à literatura sacra da idade média.

Outro elemento da cornucópia de imagens arquetípicas de Prigov, ligado a motivos religiosos, diz respeito às grandes feras bestiais. A partir de 1986, o artista passou a conceber, em trabalhos bem elaborados, uma série de seres de aparência bestial cujas imagens eram acompanhadas de curiosas inscrições sintéticas, semelhantes às abreviaturas vistas em decoração sacra (ícones, murais e artefatos de celebração).

Esses seres – a quem Prigov emprestou o papel de demiurgos forjados do caos do mundo – eram, na maioria das vezes, representados com auréolas semelhantes à dos santos antigos e batizados com nomes de figuras bíblicas ou de conhecidas personalidades do mundo da cultura e da política. Uma dessas bestas representadas em seus desenhos é o próprio artista, identificado pelas letras PRGV. A fera-autor carrega nas mãos uma espécie de ovo primordial, representando o mundo da cultura e uma lágrima que pende dos olhos.

Figura 8: Auto- retrato do artista

Sendo Prigov também um artista de performances teatrais, seu texto possui destacados elementos retóricos, que evocam não só os clássicos da retórica como também as técnicas teatrais utilizadas pelo autor. Os elementos retóricos – hipérboles, inversões sintáticas e arcaísmos – têm a finalidade de provocar o convencimento, enquanto a linguagem vulgar

busca enfatizar idéias contidas em sua poesia, reproduzindo estratégias de estilo surrealista.

No espaço poético de *Cinqüenta Lágrimas de Sangue*, está abrigada toda a multiplicidade de elementos revelada antes nos trabalhos visuais do autor: desde os pertinentes à linguagem formal dos jornais populares àqueles da linguagem coloquial. De quando em vez, um ou outro desses elementos colide e faz revelar o grandioso, o mítico e monstruoso, num efeito de estranhamento arrancado à planura da vida cotidiana, de uma forma tal que chega lembrar-nos a prosa plana e profunda de Anton Tchékhov³⁶. Prigov livra o leitor das verdades absolutas, devolvendo à palavra seu sentido mais simples de coisa entre coisas, sem pretensões a qualquer revelação, a palavra transformada em “Gral, nosso Santo Gral”³⁷.

Capítulo III

Prigov e a Nova Poesia Russa

As tendências estéticas da poesia e prosa russa contemporânea, chamadas pós-modernas, encontram-se bem expressas na nova produção literária moscovita surgida a partir dos anos 80 do século XX. Apontar as razões pelas quais sua leitura suscita estranhamento equivale apontar o verdadeiro caráter da sua atualidade.

³⁶ Edmund Wilson disse, com relação a Anton Tchékov (1860-1904), que se seguirmos a linha de desenvolvimento de seu trabalho seremos transportados das piadas satíricas à mais refinada ironia, às vezes patética, às vezes trágica. Ironia que não raro expande-se no que seria uma inusitada profundidade psicológica (Wilson, Edmond. *A Window on Rússia*. Farrar. Strauss & Giroux. New York. 1952).

³⁷ Expressão usada num dos poemas contidos na coletânea *Cinqüenta Gotas de Sangue*

A sensação de desorientação, experimentada pela percepção de certo hermetismo e excesso de complexidade que emana da prosa e poesia contemporânea, provém não apenas da linguagem utilizada, mas da ausência de qualquer centro que possa dar-lhe estabilidade. Esse centro, tradicionalmente identificado com a figura do herói lírico – aquele que vê o mundo de tal ou qual forma e que constrói a si mesmo de modos precisos – foi substituído nessa poética por um sistema auto-referenciado de idéias e conceitos, que subtrai ao leitor a possibilidade de qualquer empatia estética devida à aproximação do seu eu com o eu lírico poético.

Nessa poesia não há com quem se identificar. Do texto poético nada aparece refletido senão a imagem opaca do continuum de banalidades do mundo ao redor, entrelaçada à estrutura da matéria de que é composta a superfície que a espelhou. Há um deslocamento da poética do ego pela poética das estruturas, sejam aquelas do social, do semiótico e do científico. Algo como se, revelada a ausência de substância do Eu heróico ou autoral, restasse apenas a presença de um Outro a nos falar através daquelas estruturas. Um outro que se dirige diretamente ao ser do leitor e que escapa aos mecanismos de apreensão comum.

A nova poesia lírica russa tem sua força na assimilação da impessoalidade dessas estruturas, por detrás das quais pulsa a presença de um objeto sutil que, longe de permitir-se medição com o metro da subjetividade, projeta-se ele mesmo como a medida de tudo que é humano. Em sua materialidade, é esse objeto quem faz a ligação com aquele Outro manifesto nas estruturas fundadoras do texto e que, tomado pelo Eu lírico convencional, faz cessar toda a dinâmica de auto-expressão empatizante do leitor, em favor da percepção de uma alteridade de mais difícil apreensão. Trata-se da passagem para um mundo onde do humanismo clássico nada mais restou, mas onde o humano persiste por obra e graça do fazer poético.

O deslocamento da nova poesia lírica para além do eu lírico sugere um experimento poético ao mesmo tempo original e holístico, porque baseado numa estruturalidade e transubjetividade que escapa a qualquer abordagem convencional de interpretação. Subsumido nesse “fazer poético” está a percepção quase religiosa, que pressente na ausência de um ente passível de ser tomado por foco de representação, a presença do próprio sujeito da enunciação no lugar antes ocupado pelo sujeito autoral.

As estruturas que substituíram o eu lírico diferem, de acordo com as propostas estéticas que lhes conferiram expressão. Para os Conceitualistas (Dimitr Prigov, Timur Kibirovi, Mikhail Sukotin, Levi Rubshtein), eram os mecanismos automáticos de determinação dos discursos correntes e da consciência de massa – e que ultrapassam a vontade pessoal da subjetividade humanista – o fator relevante a ser evidenciado no intertexto poético. O que resulta exposto são os esquemas vazios das idéias, manifestos nas expressões lugar-comum, nos chavões mais repetidos da contemporaneidade, ou ainda em frases que exprimem não mais que simples noções conceituais.

O conceitualismo funciona, desse modo, à espécie de jogo de palavras cruzadas em que as palavras formuladas anulam-se no momento mesmo em que são proferidas, devido à ausência de conteúdos. Mantêm-se apenas enquanto formas icônicas e símbolos de vacuidade. Toda vez que uma expressão absolutamente correta ou absolutamente banal é proferida, segue-lhe um silêncio que deixa entrever a ausência de qualquer absoluto que possa ser reivindicado no imenso vazio da nulidade. É como se não existissem mais vozes que se expressassem do jeito desse alguém-ninguém presente no texto, e que mesmo ausente reclama, na condição de uma espécie de morto-vivo, seu espaço na prosa e na poesia conceitualista.

Como resultado, muitos dos poemas conceitualistas acabam sendo escritos em nome desse ninguém, o que permite ao leitor uma experiência limítrofe de identificação com o nada. A banalidade proposital anula a si mesma, abrindo uma zona livre ao não-dito, donde, por meio da paródia e do simulacro dos estereótipos da consciência de massa, vibra um lirismo de máxima subjetividade. Tudo isso possível por causa do silêncio que tilinta em cada frase vazia e trivial da poesia conceitualista.

Essa nova poesia, auto-intitulada “conversa espiritual”, vale-se, em sua própria definição, de um disfarce revelador dos procedimentos que utiliza, já que ela nada possui de espiritual ou conversacional, mas traz consigo, ao contrário, a proposital superficialidade das remissões a coisas conhecidas, que a fazem mais próxima de um catálogo ou de um livro de apontamentos que de uma obra poética.

Leitores mais atentos perceberão com facilidade nessa poesia, como dissemos, algo de Tchekhoviano, onde por detrás das frases mais banais esconde-se o “nonsense”, a solidão e a impossibilidade de compreensão mútua. No conceitualismo, o desmoronamento do sentido vai além e aniquila também qualquer outro subtexto, chegando por essa via à completa desrazão.

Preocupados com o silêncio das palavras, outros poetas – como Olga Sedakova, Aleksei Parchetchicov, Ilia Kutik e Vladimir Aristov – buscaram, num gesto desesperado, catalogar palavras das quais pudessem ainda germinar sentidos, numa espécie de vocabulário poético de última instância. Neles, o tensionamento das palavras, como um meio de captar uma realidade multidimensional é levado ao extremo, produzindo um excesso de sentido. Essa realidade em que se lança o olhar poético não é também ela reduzida a um eu lírico, como na poesia tradicional. Mas, ao

contrário do conceitualismo, essa realidade é revelada em termos afirmativos e não por meio do apagamento dos sentidos.

Estamos nesse caso diante de uma outra concepção estética que marca a nova poesia russa, onde desta vez o aspecto relevante é potencialização da realidade e não mais a sua devastação. Essa concepção é o metarealismo.

Mas a pretensão metarealista de salvar de uma só vez a linguagem e a poesia de seu inefável destino de tornar-se coisa entre coisas na voragem das transformações da sociedade contemporânea, faz dessa estética um instrumento mais limitado para auscultar a sensibilidade dos novos tempos. A assunção da mais absoluta nulidade e da impossibilidade de, por meios convencionais, tornar possível a produção de sentido, faz do conceitualismo uma possibilidade muito mais rica para o entendimento do que poderia ser a pós-modernidade na Rússia, esse país onde as abóbadas e os grandes signos parecem ter perdido qualquer sentido.

De todo modo, é significativo que os artistas conceitualistas, que representaram a mais radical versão de pós-modernismo na Rússia, tenham se mostrado tão suscetíveis à estética da sentimentalidade. Ainda antes que se iniciasse a última década do século passado, Dimitr Prigov, enquanto expoente máximo dessa corrente, conclamou a uma mudança que desviasse o movimento pós-moderno da simples paródia da ideologia soviética para uma nova forma de sinceridade que tomasse por referência as estruturas frasais mortas com que essa mesma ideologia buscava se referir ao indivíduo e à consciência.

Uma sinceridade nova no sentido de que expressava em si mesma uma superação da sinceridade tradicional, por meio da qual o autor identificava-se com seu herói; no sentido de uma superação da

impessoalidade e alienação que subjazia à pura estética de citações de um primeiro momento do conceitualismo.

Essa nova sinceridade informa uma outra estética, de natureza pós-citativa, que, surgida da interação entre o autor e seu objeto de citação, poderia ser definida – como o fez Prígov – de natureza quase espectral. Essa estética remanescente de um tipo de ironia passada por “coisa séria”, também chamada de trans-ironia e que teve em Victor Eroféiev seu melhor representante, desaguou numa espécie de lirismo, estranho tanto ao modernismo quanto ao pós-modernismo.

O estilo de pós-modernismo que daí surge é de tipo neo-sentimental, em que a sentimentalidade é definida não em função da sinceridade do autor ou da citação que faz, mas da interação entre aquela disposição a ser sincero e o recurso de que se vale para manifestar a sinceridade. A fluidez das fronteiras que separam o autor do material de que se serve para produzir o efeito persuasivo, faz com que toda sinceridade pareça citação, ao mesmo tempo em que a mais banal das citações soe, por sua vez, como a mais pungente confissão de lirismo.

Dessa forma – embora pudesse parecer que, em seu início, o conceitualismo deixasse de fazer o uso sério de palavras denotativas de lirismo – em seu momento de auge aquelas mesmas palavras retornam animadas com seu sentido original, às vezes pomposo, às vezes fora de moda. Esvaziadas de sentido por séculos de uso, as mesmas palavras voltam à circulação depois de terem sido quase esquecidas. Após fazer uso carnavalesco e repleto de derrisão das palavras do léxico convencional, o conceitualismo recria-as todas pelo fazer poético, proporcionando-lhes transparência, brilho e vitalidade.

A nova direção estética imprimida pelo conceitualismo ao movimento da sots-arte é representativa do que poderíamos chamar de uma

“individualidade coletiva”. Individual se a confrontarmos com o processo literário como um todo e coletiva se considerarmos o autor enquanto indivíduo. Sem esse link criativo, entre o pessoal e o coletivo, a individualidade perde seu lugar no processo literário, que é sempre coletivo em relação ao autor e com padrões estandardizados pela média da capacidade criadora existente no meio literário. O esgarçamento desse vínculo debilita também o processo de renovação da literatura, tendo em vista a alta dependência de seu dinamismo da diversidade e energia criativa do indivíduo.

No panorama da literatura russa do fim dos anos 70 e começo dos 80 parecia difícil situar a diversidade de novas correntes criativas no quadro estratificado das tendências de estilo do momento. Incapazes de exprimirem-se a si próprias nessa situação, as correntes criativas acabavam sendo juntadas e logo dispersadas, ao sabor das conveniências do mercado e dos agrupamentos regionais.

Apenas na metade dos anos 80, duas dessas correntes, o conceitualismo e o metarealismo, vieram a destacar-se nos meios literários e culturais russos. Ambas com presença nas artes plásticas e com projeções dessa presença na poesia. Com relação ao conceitualismo pode ser dito que, embora a princípio todo trabalho artístico seja conceitual, na medida em que repousa sobre uma série de concepções de seu autor, apenas nessa estética tais concepções são apresentadas em separado do objeto artístico, firmando-se como algo independente dele. Aquilo que o espectador ou leitor vê diante de si, já não é mais um objeto com um conceito, mas sim um conceito na forma de objeto.

Podia parecer que o conceitual fosse algo já comum numa União Soviética altamente ideologizada, que havia transformado quase tudo em símbolo da sua potência discursiva. Mas diferentemente do que sucedia

antes, no conceitualismo a quebra entre a coisa e sua idéia, entre signo e realidade, passou a ser produzida deliberadamente como recurso estilístico. Nesse sentido o discurso soviético, com sua roupagem de adornos ideológicos, constituiu-se num campo fértil de experimentação das novas técnicas de linguagem produzidas pelo conceitualismo.

Na espécie de literatura épica que caracteriza o estilo soviético de escrita, o realismo socialista, a dificuldade reside em fazer com que os efeitos lingüísticos de grandeza e terror possam permanecer com suas fórmulas de produção ocultas ao leitor, de modo a gerar o máximo resultado em verossimilhança. No conceitualismo passa-se o contrário: a fórmula é trazida a público, sendo exposta à percepção do leitor como fenômeno independente. Disso resulta uma espécie de antiestética, em que a fórmula acaba sobreposta aos seus efeitos. De tal sorte que quão mais arbitrária e rígida for a linguagem, mais evidenciadas ficam aquelas fórmulas e, em conseqüência, maior o estranhamento provocado.

Os conceitos no conceitualismo, e particularmente em Prigov, correspondem a uma incrível generalização de inúmeros estereótipos que flutuam na mente das pessoas comuns (consciência de massa ou imaginário coletivo), desde o idílico das paisagens nativas às frases de efeito mais características dos grandes escritores russos. O conceitualismo retira desses extratos a aura de criação mística e de exaltação, deixando em seu lugar apenas sua natureza de símbolos vulgares destinados a provocar sentimentos de paixão e de ódio contra ou a favor de alguma coisa. Logram tal por meio de um efeito minimalista da linguagem em que todo o substrato retórico é extraído do texto, deixando revelar apenas as suas estruturas mortas compostas de expressões que em algum momento tiveram aceitação. Desse modo o conceitualismo acaba por espelhar a realidade à sua volta, revelando sua mais completa nudez de ideais.

Muito do que Prigov trouxe à baila no começo dos anos 80 é ainda hoje discutido no meio literário, não só da Rússia, o que confere ao autor um papel de pioneirismo nas abordagens pós-modernas do século XX. Aspecto que merece ser destacado no conceitualismo é o intercâmbio que realiza com textos do jargão jornalístico e religioso. Por meio desse intercâmbio desvelam o modo como esses textos operam em relação ao leitor, transformando fatos insignificantes em acontecimentos reverberantes e poderosos até o ponto em que, ao final da exploração, reste quase nada da realidade ou da concretude daqueles fatos.

Nesse particular, o conceitualismo pode ser filiado à mais destacada tradição inovadora da literatura russa do século XX, a poesia do grupo Oberiuti³⁸ (Daniil Kharms, Nikolai Oleinikov, Nikolai Zabolotski e outros), ainda que conservando em relação a este traços bastante distintivos no que se refere ao sistema estilístico adotado.

Enquanto que no trabalho do Grupo Obeiriuti, os jargões e lugares comuns do imaginário coletivo estavam referidos àquilo que era definido como pequeno-burguês e discursado por um ente concreto falando em primeira pessoa, no conceitualismo, inexistia qualquer centramento fosse ele de ordem psicológica ou social. As estruturas e estereotípias mobilizadas pelo conceitualismo não pertenciam a qualquer consciência em particular, mas integravam antes uma consciência geral compartilhada pelo autor e seus personagens. Por essa razão os trabalhos conceitualistas não podem ser tomados como simples peças de humor ou de ironia, uma vez que nestas o autor conserva uma distância discreta entre si e aquilo que é objeto do seu deboche.

³⁸ Oberiuti foi um ativo grupo de arte experimental russa que atuou entre o final dos anos 20 e começo dos 30. Realizava um trabalho teatral iconoclasta, em alguns casos futurista, com linguagem multi-sentidos.

Também no conceitualismo inexitem zonas exteriores à conceitualização que permitam um lugar privilegiado de interpretação. Tudo está sujeito à abordagem conceitual, como num mundo povoado por objetos em que o sujeito estivesse ausente. Nesse mundo, o autor perfila seus objetos no texto, fazendo do ambiente da escrita uma espécie de museu lingüístico. Nesse ambiente o autor cala-se e não podemos mais perceber sua presença sua presença em lugar algum. Tudo como se – usando a mesma imagem do museu – durante um “tour” pelos seus salões onde estivessem sendo exibidos os layers lingüísticos de uma época (a soviética) repentinamente o guia – ou o narrador – cuja função fosse a de nos permitir algum esclarecimento, transformasse-se a si mesmo numa peça em exposição.

Prigov intencionalmente reduz seus poemas a um esquema de construção poética de estilo dostoienskiano da qual emerge toda a tragédia de uma geração privada de discurso e que perdeu – em sentido figurado e direto – a própria língua.

É importante frisar que o trabalho de Prigov não é simplesmente um trabalho de crítica da linguagem. Porque não se cinge apenas em reciclar a linguagem das últimas décadas na Rússia ou em apreender-lhes o significado, senão que explora a capacidade evolutiva da linguagem, produzindo novos discursos e preenchendo os espaços deixados vagos pela linguagem criticada com significados transitórios e pseudo-significados que não aspiram a qualquer permanência.

Ao contrário, o conceptualismo de Prigov funciona como um canal de drenagem por meio do qual todo lixo ideológico é extraído da linguagem e recriado para reaproveitamento. Um papel extremamente necessário em qualquer cultura dita avançada, ainda mais numa cultura como a russa sujeita por tão longo tempo ao confinamento ideológico.

O conceitualismo poderia ser compreendido, finalmente, como a auto-representação e a autocrítica da linguagem, que havendo perdido essa segunda dimensão – que lhe conferia a capacidade de falar sobre si mesma – arriscou-se num primeiro momento a identificar-se com a realidade para em seguida dela libertar-se por completo. Repetindo o estudioso do pós-modernismo russo Mikhail Epstein, *a cultura que não permite que suas concepções sejam trazidas à luz para que possam se transformadas em conceitos, em objetos da arte conceitual, é uma cultura unidimensional, condenada a decair*³⁹.

Até 1988 as obras de Prigov circularam apenas de forma clandestina na antiga União Soviética (samizdat) e no ocidente [como tamizdat, uma variação da samizdat indicando a idéia de “tam” (lá), fora do país]. Seus poemas foram traduzidos para o inglês, francês, alemão, italiano, finlandês e o sueco. Durante o período da chamada perestroika⁴⁰ começou a escrever nos mais importantes periódicos de literatura como o Novi Mir (Mundo Novo), Iúnost (Juventude), Drujba Naródov (Amizade dos Povos), Rodjniki (O Afluente), Ogoniók (O Foguinho) e Volga. Desde 1987 vem participando de exposições na Rússia, Inglaterra, Alemanha, Holanda, Itália, França, Suécia e Estados Unidos.

A maioria dos textos de Prigov, que somam mais de 20.000, integra diferentes ciclos poéticos denominados: “Cenas da Vida Pública e Privada”, “O Quinquagésimo Milésimo”, “Representantes da Beleza na História e Cultura Russa”, “Versos para o Cotidiano”, “Uma Proposta”,

³⁹ Epstein, Mikhail. *After the Future: The Paradoxes of Posmodernism and Contemporary Russian Culture*, p.83. Amherst. MIT Press. Amherst. 1995.

⁴⁰ Com o sentido mais amplo de “reconstrução”, acabou traduzindo-se num conjunto de medidas voltadas à reestruturação da economia, adotadas na antiga União Soviética, durante o governo de Mikail Gorbachev em 1985 e que, ao lado da Glasnot (abertura) buscaram redefinir as relações internas de poder e a relação do país com o resto do mundo.

“Terrorismo de Rosto Humano”, “Descrição de Objetos”, “Quarenta Argumentos Banais sobre Questões Banais”, “Obituário”, “Apoteose de um Policial”, “Moscou e os Moscovitas”, “Lágrimas de Almas Heráldicas”, “Slogans”, “Vitória Completa e Decisiva”, “A Imagem de Reagan na Literatura Russa”, “Lá Onde Secaram as Patinhas de Michka” “Minha Rússia” e “Uma Infância Difícil”. Esses ciclos são também os mais representativos do conceitualismo russo.

A poesia de Prigov pode ser considerada, inclusive, a mais representativa de toda a poética da sots-arte, a variante estilística russo-soviética que viria desaguar no conceitualismo. A sots-arte foi ela mesma percebida no ambiente cultural da União soviética que findava, como uma forma de destruição dos mitos mais arraigados do regime, tendo sido talvez o último estilo literário a formar-se inteiramente dentro da Rússia após o realismo socialista.

O projeto fundamental do realismo socialista – fazer coincidir vida e ideal – foi o ponto de partida da sots-arte, que tinha nesse dístico não apenas um mote de citações como também um projeto de transformação contínua do panorama literário. A princípio, o tipo de mimeses que caracterizava a sots-arte podia parecer indistinguível daquele do realismo socialista, desde que operava um mecanismo similar de reflexão do ambiente social. Mas enquanto no realismo socialista era possível reconhecer no objeto imitado uma realidade construída de acordo com padrões estéticos e políticos pré-estabelecido, na sots-arte o que se vê refletido é o próprio texto realista-socialista. Nas citações de vários níveis que faz sobre a época soviética – desde o plano textual ao mental – a sots-arte pressupõe sempre a possibilidade de virem a ser reconhecidos tanto a realidade quanto o contexto ideológico referidos.

A dificuldade particular enfrentada pelos autores e leitores da sots-arte está no fato de que a tessitura de seus textos ser produto de extrações do passado, semelhantes a esqueletos de significados aos quais foram retirados os sentidos originais de que eram portadores. O desafio do autor seria, então, o de reconstituir os tons e sentidos originalmente adstritos aos símbolos ideológicos, dos quais de início eram inconscientes os receptores da ideologia do regime.

A consideração de tal aspecto, torna mais fácil a compreensão de manifestações culturais do gênero dos alfabetos inventados por Prigov nos primeiros anos da década de 70, em mais de 80 versões. Esses alfabetos não eram, a exemplo dos alfabetos convencionais, simples conjuntos de formas para compor uma linguagem. Pretendiam ser a forma de uma forma ou uma quase-forma, um micro-modelo utilizado pela sots-arte para a recriação do mundo soviético.

Sendo o alfabeto, em si mesmo, um inventário de sinais da língua, é por essa mesma razão um meio eficaz com que Prigov pôde contar para imiscuir-se no âmago do “léxico fundamental” do regime soviético, segundo a expressão do renomado pintor Grigori Bruskin, que dela serviu-se para intitular um de seus quadros.

Prigov costumava sempre dizer, junto com seus colegas ligados à sots-arte, *que seu principal objetivo consistia em escapar ao aprisionamento da língua; que a missão do artista seria sempre a liberdade, a imagem da liberdade, a liberdade tematizada, a liberdade articulada*⁴¹

Ainda, de acordo com Prigov, *o principal desafio da arte, seu propósito neste mundo, é o de fazer vigorar certa liberdade, com todos os*

⁴¹ Dobrenko, Evguéni. Dimitr Aleksandrovitchi Prigov's Biography, p.5. In Dictionary of Literary Biography. London. Thomson Gale Publishers. 1995

*perigos que isso possa implicar...Tomei a linguagem soviética por ser a mais funcional, óbvia e acessível do momento; essa linguagem representa uma ideologia mas se apresenta como uma verdade absoluta caída das nuvens. A pessoa então é colhida por ela não de fora, mas a partir de dentro dela mesma. Qualquer linguagem que tenha a pretensão de envolver a pessoa completamente possui também a ambição totalitária de capturar o mundo como um todo, recobri-lo com a terminologia que lhe é própria e revelar-se como verdade absoluta. Gostaria de mostrar o que a liberdade é. A linguagem só pode ser linguagem, nunca verdade absoluta. E uma vez que tenhamos entendido isso, estamos finalmente livres*⁴¹.

Roland Barthes já havia chamado a atenção para o fato de que a linguagem é um símbolo da força coercitiva do poder e que a literatura efetua um salto na anarquia. Nesse caso, como afirma Barthes *nada resta a fazer exceto brincar com a linguagem, divertir-se com ela*⁴². Esta transgressão redentora, esta evasiva, este disfarce que permite ao som de uma linguagem destituída de poder tornar-se audível em toda sua majestosa originalidade de palavra revolucionária, a isso chamo literatura.

Prigov, por sua vez, diz que o desvelamento, a desconstrução e objetivismo derivados do pathos e das motivações que animam a arte contemporânea, em função de estarem voltados a um objeto de natureza quase religiosa, correspondem, também, a uma segunda secularização. Define o pós-modernismo como um tempo congelado, dependente de outro e cujas principais características seriam o ecletismo, a citação baseada num repertório extraído da dramaturgia e dos pastiches dramáticos⁴³.

⁴¹ Ibidem op. cit.

⁴² Barthes R. Aula. Cultrix. São Paulo. 1987

⁴³ Ibidem op. cit. nota 41

Para ele, a inimaginável extensão de espaço que medeia qualquer texto verbal faz com que o mundo acabe sendo visto como aquilo que de fato é: fonte de onde o artista pode e deve retirar todo o material de que necessita para produzir sua obra.

Prigov recorre a metáforas teatrais porque considera que o pathos de toda atividade artística consiste em revelar *a dramaturgia da mútua relação mantida entre o objeto e a linguagem usada para descrevê-lo*. Pari passo com essa interpretação do fazer artístico, Prigov auto-define-se como *um observador passivo do logos da língua, dos arquétipos do pensamento, um cenógrafo, e um catalogador de registros*. Considera seus próprios textos *mera materialização de gestos imagísticos*⁴⁴.

De qualquer modo, o trabalho de Prigov com a citação é conduzido por uma lógica própria: “re-mitificando” a consciência social soviética e citando constantemente os clichês mentais e lingüísticos daquela era, o artista e a sots-arte, de forma geral, apresenta aqueles signos ideológicos de uma forma que neles pareça não subsistir mais vida.

A condição de objetos inermes conferida a esses clichês é relativa, desde que essas citações não podem ser consideradas de per si formas definitivamente mortas, tendo em vista o período de tempo de quase sete décadas transcorrido para seu esvaziamento. Possuem como que uma vida letárgica, decorrente de sua funda fixação no imaginário coletivo, não raro pela via das experiências sociais mais traumáticas que marcaram a história do regime. Será exatamente com esses códigos sócio-culturais – historicamente vivos, porém estilisticamente hibernados – com que a sots-arte e o conceitualismo trabalharão.

A estética da sots-arte – e a de Prigov em particular – equivale à criação de um de espelho em que a imagem do o texto do realismo

socialista aparece invertido. O que essa estética coloca em marcha é uma tarefa bem mais complexa que simplesmente desvendar uma segunda realidade a partir da realidade do texto socialista: revela a *incongruência catastrófica* entre o estilo e os eventos que o animam. A citação é o lugar onde a perda de familiaridade com o realismo socialista acontece. E onde também ocorre, para além do estranhamento nisso implicado, a própria desconstrução daquela estética enquanto projeto com pretensões a refletir a verdade e as formas da vida tais como seriam.

O modelo estético que Prigov emprega para criar “textos soviéticos” pode ser ilustrado pela coletânea *Cinquenta Lágrimas de Sangue*, consistente em 42 poemas nos quais se descreve – em forma epigramática e com aparência de quadros conhecidos – arranjos de objetos e personagens típicos do ambiente soviético, com propósitos de desmistificá-los. Em cada um deles comparece sempre, como elemento de estranhamento, a presença de uma gota de sangue denotando as vivências pessoais e coletivas contrapostas às imagens mortas do passado.

O mesmo ocorre no ciclo *Opissania Obiektov*⁴⁵, que consiste em 9 textos os quais descrevem de maneira acurada composições de objetos, cada um deles – ovos, cruzeiros, travesseiros, macacos, mulheres – descrito de maneira sucessivamente análoga: como objetos da experiência social e profissional cotidiana; como objetos de dimensões espacialmente definidas (com tamanhos variariam entre 20 mm e o incomensurável); como objetos de usos conhecidos (por exemplo, o macaco poderia ser usado numa exibição zoológica, numa pesquisa científica ou simplesmente para designar alguém); como objetos com gêneses históricas “absolutamente inaceitáveis do ponto de vista marxista”. Os objetos descritos surgem, em

⁴⁴ Ibidem op. cit.

⁴⁵ Ibidem op. cit.

função das características que lhe são imputadas, como coisas e seres de existência improvável na realidade.

No ciclo *V Pómoshch Izutcháiuushchim Rúskuiu Literaturu* (Para Ajudar os que Estudam Literatura Russa), Prigov descreve a literatura russa de forma equivalente, usando um discurso soviético de largo espectro aplicável desde trabalhos escolares a escritos acadêmicos. Os objetos aqui descritos atendem pelos nomes de Aleksandr Sergueievitch Púchkin, Mikhail Iúrevitch Lérmontov, Nikolai Alekseievitch Nekrásov, Maksim Gorki, Vladimir Vladímirovitch Maiakóvski Nikolai Alekseievitch Ostróvski e Mikhail Aleksandrovitch Chólokov. A forma usada para descrevê-los é parecida com a utilizada na descrição dos objetos do ciclo anterior: aspectos como, os “trabalhos e vida”, a “criação da novela” e o “desabrochar de talento”, coincidem com expressões que remetem a períodos “tumuluosos e difíceis” ou “negros e trágicos” da história russa.

Outro aspecto do universo poético criado por Prigov diz respeito menos ao texto que à imagem do poeta. O traslado do material literário para o ambiente modificado de cultura onde esse mesmo material ganha novo sentido, deixa nítida a orientação vanguardista. Tanto a imagem do poeta soviético criada por Prigov, quanto a produção mesma dos textos – tendentes a enquadrar todo o gênero realista-socialista, seus motivos, imagens, assim como todos seus clichês de discurso e de pensamento – têm origem nos reiterados apelos contidos nos produtos da estética realista-socialista, quer em termos quantitativos, quer em termos qualitativos.

Raramente é o texto realista-socialista que Prigov mira – já que não persegue o propósito de construir qualquer espécie de simulacro – mas sim o poeta, esse ser concreto que pela proximidade mantida com o povo, compartilha de seus interesses, opiniões e gostos, extraíndo daí a autoridade espiritual que projeta sobre ele. Contudo, preenchendo os

requerimentos dessa estética, Prigov logra reproduzir a ideologia soviética mais pela maneira como era assimilada pela consciência coletiva da época do que pelo alinhamento ao código oficial. É essa reprodução a fonte do sentido tautológico que adquire o texto prigoviano. Nele a realidade soviética é reproduzida em completa correspondência com o discurso próprio do realismo socialista, abstraindo-se por inteiro a existência de uma segunda realidade que não a do texto. O efeito resultante é o estranhamento provocado por uma ausência absoluta de realidade.

A repetição de figuras retóricas fundamentais do léxico soviético é também uma forma de dissecação da sua tautologia interna. O intento é fácil de ser percebido por meio dos recursos poéticos usados Prigov. Um deles é o de rimar uma dada palavra com outra que lhe é idêntica, reduzindo, desse modo, o sentido do que está sendo expresso à simples duplicação de uma premissa inicialmente estabelecida e reiterada com ênfase.

A tautologia e a ambigüidade envolvem, não apenas o autor como também o receptáculo da sua mensagem: a consciência de massa da era soviética que, profanada pela sots-arte, é agora lugar de um vazio absoluto. Vazio que, por sua vez, resulta da estratégia do espelhamento do discurso oficial soviético e que termina por produzir um outro tipo de discurso no qual subsiste, em lugar da multiplicidade de sentidos, um verdadeiro vácuo de sentido.

Esse vazio está ligado, em parte, à natureza mesma do discurso oficial, direto, sem ambigüidades e veículo de leituras precisas. O texto prigoviano, ao contrário, dissecar a funcionalidade oculta no discurso oficial. Faz com que os sentidos nele contido sejam refletidos. Destrói qualquer tautologia inscrita no texto, inserindo-o ao processo de consumo de massa.

Como pode ser observado nos poemas que compõem o opúsculo *Cinquenta Gotas de Sangue*, é recorrente a menção ao poder e à abundância. Mas o poder e a abundância são aqui explorados para chamar a atenção para o lado interno vazio, destituído de vontades do vistoso aparato discursivo soviético. E o que Prigov faz em sua obra é apenas recriar a lógica de funcionamento desse aparato. Exatamente como a sots-art e depois o conceitualismo, que percebiam e recriavam esse aparato como um enorme construto de palavras.

No horizonte das estratégias de Prigov está a dessacralização da ideologia, levada a efeito por meio da dessacralização do estilo da era soviética. Essa dessacralização é ao mesmo tempo uma des-estetização da consciência social do tempo quando esse estilo literário encontrava plena vigência: do mundo da agitação visual, da mídia de massa, do discurso ideológico, da estética do pôster e do slogan, da literatura de massa voltada à propaganda e do nivelamento dos produtos da cultura em função do comprometimento ideológico.

Para Boris Grois⁴⁶, outro não foi o meio pelo qual a sots-arte e o conceitualismo logram criar um tipo particular de discurso caracterizado pelo recobrimento de outro discurso, almejando com isso não a substituição do discurso recoberto, senão, por paradoxal, seu cultivo mesmo com propósitos de superação.

Nesse novo discurso as citações tem papel bastante definido, imprimindo ao texto transparência e revelando a matéria de que é feito, vale dizer: ideologemas, marcações de mitos, clichês literários e bordões de propaganda. O texto prigoviano “re-mitologiza” a realidade, e ao fazê-lo, “desmitologiza” essa mesma realidade. Opera com quase-mitos que em

⁴⁶ Grois, Boris. *The Total Art of Stalinism*. New Jersey, p. 97-101. Princeton University Press. 1992

muito diferem dos mitos tradicionais que têm suportado a literatura. A estratégia “re-mitologizante” de Prigov, embora possa ser reduzida à compleição de mitos tradicionais, repousa sobre um processo de criação mítica que leva necessariamente à destruição da épica atemporal daqueles mitos.

Alguns artifícios estilísticos são postos em operação a fim de que se produzam os efeitos de “desmitologização” da narrativa mítica: o primeiro deles é a presença do poeta no interior narrativa, nela atuando como uma espécie de demiurgo; essa personificação do mito acaba por destruí-lo desde dentro, porque incompatível com o caráter impessoal desse tipo de narrativa. Outros artifícios que – incongruentes com o relato mítico - levariam ao seu desfazimento consistiriam, quer na introdução de variações no seu regular desenvolvimento quer na tentativa de historiá-lo ou de instituir sua gênese no interior do próprio corpo narrativo.

De todo modo, a composição criativa envolvendo o mito levará sempre ao comprometimento da sua integridade, por interferir com sua condição de relato absoluto e terminativo, indivisível e inconcluso. São esses elementos, estranhos à construção do mito, que irão comprometer sua estabilidade estrutural até levá-lo ao colapso no curso do tratamento que lhe dá o conceitualismo.

No texto de Prigov, a mitigação do conflito inerente ao relato mítico ocorre pelo apagamento da fronteira entre os papéis coletivos e pessoais desempenhados em seu interior, de tal sorte que as figuras autorais do texto realista-socialista – o estado e seus agentes – possam eles mesmos virem a despontar como heróis líricos substitutivos. No ciclo *Apofeos Militsianera* (Apoteose do Policial) de 1990, o experimento estilístico alcança sofisticação máxima, fazendo dessa obra uma das mais populares do repertório de Prigov.

Nesse ciclo, o guarda civil encarna a onipresença do Estado e todos os seus gestos e traços pessoais expressam os atributos e significados reputados pelo inconsciente coletivo como pertencentes ao poder de Estado. O mesmo Guarda Civil comparece em um dos poemas da coletânea *Cinquenta Gotas de Sangue* materializado em seu uniforme que – denotando a imanência do poder de estado – possui vida própria, vivendo por intermédio e apesar daquele que o verga. O mesmo poderia ser dito da impessoalidade do burocrata do partido, da projeção mística da figura de Stalin e de todas as entidades míticas que freqüentam as narrativas planas de Prigov, condensadas nos poemas de *Cinquenta Gotas de Sangue*.

Em cada um desses casos, Prigov remove propositalmente a capa culta e refinada que encobre a mitologia soviética para fazê-la perceptível pelo prisma de seu herói lírico, o Estado. O guarda civil e o burocrata do partido, não importa o que façam, são eles mesmos a representação do Estado onipotente, figura lírica maior do épico prigoviano.

A tarefa de articular o que seria o “subconsciente soviético”, conduz Prigov a optar por uma segunda estratégia narratológica: a de refletir a vida tal como ela é. Esta abordagem nasce no espaço de intersecção entre a consciência oficial e a consciência de massa sob o regime soviético, produzindo uma alternância de situações própria a certa espécie de hibridismo ideológico. Embora Prigov afirme que trabalhe com *pop-art*, *pop-formas e representações da cultura pop*, tudo que pode ser dito sobre a profusão de pop-imagens que comparecem em sua obra é o fato delas terem sido geradas na fronteira entre o oficial e o de massa.

Ao polir os mitos soviéticos com os conceitos histórico-filosóficos do nosso tempo, Prigov re-arranja o mito original numa espécie de cronologia fora de lugar. Ao mito, à cronologia deslocada e a toda classe de fenômenos do texto, que soam como não pertencessem a este mundo,

soma-se a ainda um outro tipo de imagem típica do relato mítico prigoviano: a do homem comum. Esta imagem, ou máscara literária – que marcou a obra do poeta ao longo de mais de trinta anos de produção poética – difere bastante daquela outra que foi talvez a sua principal, a do estado-poeta do épico soviético. Subsumido na planura da vida cotidiana, o homem comum é o pólo passivo de uma relação de poder marcada pela reverência ao sobrenatural colocado diante dele.

Resulta desse estado de coisas, que o cenário por excelência do desenrolar da narrativa de Prigov é a cidade de Moscou. Importa em relação a ela, não exatamente sua antiguidade quase milenar, mas a circunstância de nela ter tido lugar os acontecimentos míticos poetizados pelo Estado. A cidade aparece descrita de modo fabular: vizinha a desertos, localizada junto ao pé de montanhas de contos de fada e a um golfo que a reflete timidamente.

E os moscovitas não são eles mesmos seres menos míticos que a cidade onde habitam: nessa Roma rediviva podem ir calmamente ao senado coroados de louro ou observar nos limites da cidade a captura da águia e do leopardo; do mesmo modo que, em tempos mais atuais também podiam também os jovens moscovitas – de camiseta, jeans e o coração batendo orgulhosamente - experimentar o sentimento de inveja em relação ao mundo inteiro. Para Prigov, Moscou não é apenas a cidade eterna; é a grande mater da raça humana, e os moscovitas a própria humanidade.

A proeminência de Moscou na mitologia soviética – a ênfase sempre renovada em sua antiguidade e status primordial – está relacionada à natureza centrípeta da cosmogonia soviética. Nela, Moscou não é simplesmente o centro do topos soviético, senão que carrega dentro de si esses mesmo topos, cujo principal é a expansividade. Além da terceira

Roma, Moscou é também uma espécie de espaço expandido localizado no céu.

Segundo Barthes o mito não esconde nem ostenta nada, não é uma mentira nem uma confissão, é um discurso roubado e que uma vez restaurado já não pode ser mais o mesmo. Este furto, este momento tomado para a consumação de um disfarce é que empresta ao discurso o jeito de coisa inerte.

Prigov busca substituir o historiador na tentativa de devolver o mito ao seu lugar de origem. Mas ao fazê-lo, coloca-o no lugar errado, dele retirando sua qualidade original. Com isso demonstra sua inconformidade com a fixidez da palavra a um lugar suposto correto. Esse furto discursivo, que Prigov busca tornar óbvio, vai além do questionamento da fixidez da palavra e coloca mesmo em perspectiva a impossibilidade de realização de qualquer discurso correto. Reside aí a questão central que está na base do ceticismo pós-moderno quanto toda tentativa de descrição do mundo.

Na década de 90, Prigov valeu-se não apenas da linguagem do regime e da máscara do estado-poeta soviético como também criou a imagem da mulher-poeta e modelos exemplares de poesia-homossexual. Com relação ao seu fazer poético, Prigov fez o seguinte comentário: *depois de ter brincado com a linguagem e com os mitos soviéticos...trabalhei com a persona pública do poeta extasiado, do poeta filosófico e com outras imagens do poeta. A soma de todos esses recursos estilísticos e imagens constituem meu catálogo imagístico, dá para dizer*⁴⁷.

A esfera de aplicação das paródias e das citações prigovianas estendeu-se da literatura soviética para a literatura russa clássica, entendida como prototípica da cultura soviética. Essa extensão reforçou menos os

⁴⁷ Ibidem op. cit nt.41

elementos estéticos pós-modernistas contidos na obra de Prigov e mais os elementos modernistas igualmente presentes nela.

Prigov interpreta a genealogia das vanguardas do século XX pautada por diferentes fases. A primeira seria a fase futurista-construtivista, que deu lugar a uma reação contra a atração pela mecanização da vida e a euforia com aos projetos da modernidade por parte das vanguardas modernistas. A fase seguinte seria a representada pela predominância de tendências do modernismo que buscavam demonstrar o absurdo da linguagem em todos os seus níveis. Cada uma dessas fases, ainda que revestidas de características antinômicas, compartilhavam do traço comum de beber da fonte de um vanguardismo apaixonado, cujo ímpeto caracterizou o modernismo em seus primeiros momentos.

Mas é apenas na terceira fase, a da “pop-art” conceitualista, que a tríade resultaria completa. Nela é operado, de acordo com Prigov, *o deslocamento das figurações mutuamente opostas da linguagem, que marcaram as duas primeiras fases do movimento de vanguarda... a afirmação da verdade de toda linguagem, dentro dos limites de seus próprios axiomas...bem como o anúncio de suas inverdades e ambições totalitárias*⁴⁸.

Ao mesmo tempo, em suas tentativas de realizar uma re-leitura dos clássicos russos – como, por exemplo, nos ciclos “Vnutrinie Razborki” (Disputa Interna) “Siujiet” (Tema), ambos de 1993 e “Kniga o Chastie” (Livro sobre a Felicidade)⁴⁹ ou nos textos em que forja a máscara do poeta-profeta ou do poeta-mulher – são desenvolvidas estratégias tipicamente modernistas de construção do texto. Tal método de trabalhar com a linguagem foi vista como eivada de dubiedade por parte de alguns críticos.

⁴⁸ Ibidem op. cit nt 41

A este respeito, Serguei Markovitchi Gandleveski, reclama dirigindo-se a Prigov: *Desconcerta-me sua maneira de tratar “Agosto”, de Pasternak, ou “Sonho” de Lermontov. Não que eu seja uma senhorita da nobreza que caia desmaiada diante de uma blasfêmia. Só não acho que essa forma de tratamento seja frutífera. No caso dos trabalhos – para falar de modo ameno – que mostram algum talento, a forma explica pouco. Que significa dizer que os poemas de Pasternak são típicos da lírica confessional dos anos 50, etecétera e tal? Ora, não são esses os parâmetros que tornam esses poemas memoráveis. Seu método não leva em conta todo o resto, e o resto que é precioso e mesmo genial*⁴⁹.

A partir de meados dos anos 90, os elementos de pessimismo contidos na obra de Prigov mostram-se cada vez mais acentuados. Muitos dos textos desse período mais recente são dominados pela idéia do feio, do horrível. Nas palavras de Elena Trofimova⁶, em Prigov, a ironia da Sots-arte dá lugar a uma poética do mínimo absoluto, referindo-se à coletânea de 1993 *Cinqüenta Gotas de Sangue*. Mas para o próprio Prigov, isso não seria mais que um efeito estético de outra máscara de que se utiliza: a do poeta demoníaco existencialista. De qualquer modo, o relativismo total que marca a obra de Prigov tem provocado na crítica reações diferentes, quase sempre bastante ácidas.

No ano de 2000, Prigov assume um novo papel: a do memorialista. Sua novela “Jivitie v Moskvie (Viva em Moscou, 2000) é, por um lado, a continuação de seu ciclo poético denominado “Moskva i Moskvichi” (Moscou e os Moscovitas, 1989) e, por outro, o desenvolvimento da

⁴⁹ Publicado na revista Znamia em 1994

⁵⁰ Publicado na Literaturnaia Gazeta de 12 de maio de 1993, intitulado Miejdú Iminem i Imidjem: Dialog (Entre Nomes e Imagens: Um Diálogo)

tradição poética pós-modernista legada por Viktor Erofeiév, Sacha Sokolóv e Evgueni Popov, na qual Moscou aparece como o epicentro de acontecimentos de dimensões cósmicas e catastróficas.

Em 2001, Prigov publica “Tolko Moiá Iapóniia” (Apenas Meu Japão), um livro escrito na forma de relato de viagem que conta a estória da passagem do escritor pelo país. A narrativa combina detalhes etnográficos, elementos fantásticos, a descrição do dia a dia de japoneses e acontecimentos grotescos.

Como apontado anteriormente, não se pode deixar de considerar que as exposições e instalações promovidas pelo artista plástico Prigov são tão importantes quanto os trabalhos produzidos por ele como escritor e poeta, aqueles muitas vezes influenciados por estes. Nos muitos artigos, manifestos, “preduverdomléniiia” (Avisos, um gênero especial de produto textual por ele criado que acompanham seus ciclos e instalações) e entrevistas que tem produzido, persegue o propósito de não somente expor e desenvolver as bases teóricas do conceitualismo, como também o de conduzir uma discussão bastante ativa em torno de questões atinentes à literatura, à sócio-política e à estética em geral.

Matérias sobre esses temas tem reiteradamente surgido em jornais, revistas e periódicos, tanto da Rússia quanto do ocidente. Parte deles tem sido divulgada em publicações como a austríaca “Wiener Slawisticher Almanaq” (1994), a russa “Sbornik Preduverdomlenii k Raznobraznim Vechcham” (Uma Coletânea de Avisos sobre Coisas Diversas, 1996) e no livro de entrevistas organizado por Irina Balabanova, intitulado “Govorit Dmitr Aleksandrovitch Prigov (Dmitri Prigov Fala, 2001).

⁵¹ Trofimova H. Russkie Pisateli XX Veka: Biograficheski Slovar (Escritores Russos do Século XX: Um Dicionário Biográfico, p. 570-571. Moscou. Bolchaia Rossiskaia Entsiklopedia. 2000.

Dimitri Prigov é figura luminar tanto da literatura subterrânea dos anos 70 e 80 quanto da literatura pós-soviética como um todo. Seus trabalhos apontam, como diz o próprio poeta, para uma *pratica estética* radical *de trabalho* com a linguagem soviética e – mais amplamente – com o que poderia ser denominado de “civilização soviética”.

As estratégias estéticas concebidas por Prigov e que chegam à maturidade no crepúsculo da era soviética, ainda repercutem enormemente na cultura do país, mobilizando um conteúdo que, no essencial, consiste em re-trabalhar com veia irônica o “legado cultural soviético”.

Até recentemente não parecia crível a muitos dos estudiosos da cultura russa que pudesse haver existido algo como o pós-modernismo na Rússia. Talvez porque as implicações da desagregação do regime soviético, no plano da cultura, ainda não pudessem ser apreendidas em toda a sua extensão, pareceu a principio que a noção de pós-modernismo não poderia ser considerada mais que um fenômeno estético das sociedades afluentes em que a chamada “mass” mídia ditava padrões de gostos e comportamentos.

Essa desconfiança com relação à possibilidade de ocorrência de um pós-modernismo especificamente russo parecia advir de dois tipos de atitudes que, no fundo, repercutiam diferentes reações presentes na própria Rússia com relação à emergência primeiro da *sots-arte* e depois das diversas correntes em que se subdividiu o movimento.

Acreditava-se a princípio que modismos copiados do ocidente estariam na base daquele tipo de manifestação e que sua ocorrência não possuía raízes no processo de transformações culturais por que passava a Rússia. Outro tipo de atitude, menos refratária à aceitação de um pós-modernismo russo, mas nem por isso menos equivocada com relação a seu sentido, foi a de tratá-lo como reflexo de manifestações contestatórias de

natureza modernistas que haveriam de refluir, mais cedo ou tarde, ao leito do grande cânon literário.

Aceitar a sots-arte e as manifestações artísticas pós-modernas como expressão legítima e natural da dinâmica interna das artes russas, equivalia a rever os mitos contra os quais se insurgira todo o movimento representado por essa estética. Afinal, para muitos, a Rússia haveria de permanecer incólume, apesar da perdição utópica, como o último bastião do cânon clássico.

Mas para fortuna da literatura mundial as avaliações mais conservadoras estavam erradas e a Rússia vinha, mais uma vez, oferecendo uma formulação estética original nas artes e uma rara oportunidade de pensar, inclusive a literatura ocidental em tempos pós-utópicos.

Faz todo sentido falar em pós-modernismo russo e o interesse que desperta reside nos novos métodos de tratamento da linguagem praticados, com base na elaboração de construtos lingüísticos, extraídos ao teatro e às artes visuais, num amálgama até então impensável de recursos expressivos.

O poema, por exemplo, esse objeto da arte que sempre oscilou entre o lírico e o ingênuo era agora aparência de ingenuidade lírica, forjada de todos os retalhos da mitologia “literarizada” das letras russas. O conceitualismo, fazendo da idéia e do conceito – em sua versão banalizada pelos aparelhos reprodutores da cultura – matéria prima para a construção do texto poético, espelhou a superfície do texto para fazer refletir a imagem solitária do leitor.

Os poemas de *Cinqüenta Gotas de Sangue*, são exemplares nesse sentido. Podem ser lidos como “drops” (gotas) embora sejam, na verdade, formas condensadas de todo o drama experimentado na construção de uma literatura nacional. Por efeito da aplicação de estratégias visuais das artes plásticas para o poema, seus versos são capazes de divisar o instante

objetificado e ao mesmo tempo o incomensurável do imaginário que prende o texto à mente do leitor.

Prigov, muito embora não conte com o reconhecimento que lhe é devido, nem suas experimentações na poética e na lingüística formem escola, já conquistou para si o mérito de tornar impossível pensar a época de desfazimento do regime soviético e da nova literatura russa daí surgida, sem que se pense também na sua contribuição á literatura. O que não é pouco.

Do registro dessa contribuição e das suas circunstâncias buscamos dar conta no trabalho desenvolvido, por meio da tradução que traz e das considerações e análises que incorpora. Se o conseguirmos, ainda que em pequeno grau, estará bem. Se, contudo, a despeito dos esforços não lograrmos o modesto objetivo, parafraseando Fernando Pessoa, estará bem também.

PARTE II

Дмитрий Александрович Пригов

Пятьдесят капелек крови
в абсорбирующей сред

Dimitri Aleksandrovich Prigov

Cinqüenta Gotas de Sangue
num meio absorvente

Publicado originalmente em Moscou, no ano de 1993, pela editora Editores de Texto.

Considerações Preliminares Sobre as Notas de Tradução:

O Trabalho de Tradução que segue contou com a assistência lingüística e filológica do Prof. Dmitr Junívitchi, da Universidade de Moscou. Não Obstante a colaboração do ilustre acadêmico, o conjunto numeroso de referências mobilizado pela estética – que constitui, como visto nos capítulos antecedentes, sua matéria prima – cobrou, para a produção das respectivas notas, a realização de intensa pesquisa por meio eletrônico durante o segundo semestre do ano de 2006.

As fontes consultadas variaram desde resenhas de publicações diversas a consultas em bibliotecas virtuais dos mais importantes centros de estudo de cultura russa do mundo, principalmente aqueles conectados à rede JSTOR (Arquivo de Jornais Acadêmicos) no endereço www.jstor.org.br.

No mais, o esforço foi sempre dirigido no sentido de que também o leitor leigo, na hipótese de se defrontar com este trabalho, pudesse apreciar a estimulante oportunidade de contato com a cultura russa, oferecida pelos versos conceitualistas.

Морозный узор на стекле
Капелька крови на пальце мальчика,
 одетого в изящный
 лейб-гвардейский морской мундир
Робкий первоклассник у черной доски:
Мама мылу раму
Слезами

Desenhos de gelo na vidraça
Uma gota de sangue no dedo do menino,
 Metido num elegante
 Uniforme de oficial da marinha¹
Um garoto de primário chamado ao quadro negro:
Mamãe lavava com as lágrimas² dela
Os vidros da janela

¹ Traje típico de crianças em idade escolar, que, refletindo a sociedade militarizada da época, reproduzia uniformes militares.

² Mama mila ramu, aqui traduzida como “mamãe lavava os vidros da janela” corresponde a uma frase de alfabetização em russo, comum em cartilhas escolares soviéticas editadas pela Academia Pedagógica da Rússia, entre os anos 50 e 60. Rama, palavra originária da qual é derivada ramu, refere-se não exatamente a janela – como a conhecemos no ocidente – mas a um quadro de madeira destacável, com vidros, que era sobreposta à janela propriamente dita a fim de proporcionar maior proteção contra os rigores do inverno.

Маленькие свастики на брачной простыне
Капелька крови на безымянном пальце

Чистая, как опушка заячьего

Воротника, экзистенция

Pequeninas cruces gamadas³ bordadas em lençol nupcial

Uma gota de sangue no dedo anular:

Límpida, como da lebre selvagem

O colarinho... pura existência

³ O termo cruces gamadas foi utilizado aqui em substituição à palavra suástica, devido à sua forte carga semântica associada ao nazismo. Corresponde originalmente a um símbolo místico usado entre diversos povos antigos (como chineses, hindus e celtas) com conotação de “boa sorte” e que, por essa razão, era bordado em enxovais de núpcias.

Жало тигра
Хобот быка
Капелька крови на мужском пальце
Выходящем из чужого тела
Чей-то будущий плач

Ferrão em cabeça de tigre
Tromba em cabeça de touro
Uma gota de sangue no dedo do homem
vertida como de corpo estranho⁴.
Depois, o choro de alguém

⁴ Evocação das figuras bestiais desenhadas pelo autor a partir de 1982 – dentre as quais se destaca o auto-retratado dele próprio (fig.8) – compostas por elementos de animais diferentes e quase sempre acompanhadas da purgação de fluídos orgânicos, como lágrimas ou sangue.

Мелкий топот убегающих по крыше ног

Капелька крови на лапке котенка

Судьба поэта в России

Чудесные превращения ужаса

в торжество и обратно

В ужас

Compasso delicado de passos escapando pelo telhado⁵

Uma gota de sangue na patinha do felino

A sina do poeta na Rússia⁶:

Transfiguração milagrosa do terror

em glória e da glória

Em terror⁷

⁵ Além de possível referência à gatinha do poeta Mimi, a menção pode dizer respeito à cidade de Riga, na Letônia, ex-União Soviética, conhecida como “a cidade do gato no telhado” por causa de célebre escultura de um felino fixada no teto de uma casa na parte velha da cidade. Foi também lugar de nascimento do ensaísta Isaiah Berlin em 1909, que se dedicou a relatar a terrível tragédia da literatura russa sob Stalin. Berlin teve três marcantes encontros com Ana Akhamatova, a partir de 1945, a quem sempre lamentou ter deixado, em cada uma dessas entrevistas, em estado de abandono e sofrimento.

⁶ Formulação de origem desconhecida e de uso recorrente na crônica literária russa, que busca referir o destino trágico de muitos dos mais expressivos poetas da Rússia – de Puchkin a Anna Akhamatova – e que depois das perseguições realizadas pelo regime soviético, teve sua força reiterada.

⁷ A questão do horror na literatura russa foi apontada por Bakhtin em seu trabalho sobre Rabelais como o trauma definidor do estilo literário da intelligentsia russa, que viu a si mesma numa “impensável” situação de terror e, ao mesmo tempo, sob o domínio

Семь подмосковных чудес света
Капелька крови, прикрытая бархатной тряпочкой
Откуда это томление по розовому
 бальному платью и вздрагивающим
 оборкам

As Sete maravilhas dos subúrbios de Moscou⁸
Uma gota de sangue contida por trapos de veludo
E agora essa angustia
 de vestido de baile rosa⁹ e trêmulos
babados de chita

crescente de um corpus coletivo (telesnost). No que concerne a tal estilo, o efeito de distanciamento por ele produzido seria obtido pela transformação do plano do conteúdo – a visibilidade do terror – num cânone retórico característico do corpo discursivo. Como resultado, o terror tornou-se algo intransitivo e o discurso transitivo, capaz de conter em si mesmo o mundo inteiro.

⁸ Prigov vale-se aqui do mesmo topos empregado por Iuri Trifonov (1925- 1982) na sua série Novelas Moscovitas, em que o subúrbio moscovita é apresentado como o ponto focal do panorama histórico de toda o universo da cultura russa. Com relação às artes visuais. De outro modo, os subúrbios moscovitas foram transformados nas sete maravilhas do mundo pelas lentes do fotógrafo Rodchenko, que capturou a cidade através de suas lentes também como o epicentro da modernidade, com respeito ao planejamento e sua vida diária. Ele fotografou edifícios construtivistas, parques gigantescos, conjuntos habitacionais e fábricas a fim de oferecer imagens otimistas de homens e mulheres soviéticos.

⁹ O vestido rosa de baile celebrou-se desde que a bailarina Galina Ulanova protagonizou em 1944, no Teatro Bolshoi de Moscou, a primeira Cinderela do clássico de mesmo nome, composto por Serguei Prokofiev (1891-1953) quatro anos antes. A angústia, referida por Prigov, possui possivelmente dupla remissão: aos bombardeios alemães que ainda eram lançados sobre a capital durante o período em que o ballet ainda estava em apresentação e à angustia da personagem Cinderela diante da cessação iminente da magia do baile.

Частная жизнь офицера

Капелька крови на левой груди

местной красавицы

Пристальный взгляд невидимых

махатм, переведенных на русский язык

A vida privada do oficial¹⁰

Uma gota de sangue a esquerda do peito

de uma beldade local

Mirada fixa de um espectral

mahatma, vertida à língua russa

¹⁰ Os militares, personagens recorrentes nos textos do autor, são figuras totêmicas do poder de Estado, impensáveis em termos da vida privada. Sedutores aos olhos de moças de província, manifestavam no olhar o status de superioridade e indiferença em relação aos cidadãos comuns.

Разговор англичанина с немцем
Капелька крови у стен вечеряющего монастыря
Камень, летящий из русской глубинки
в воды Атлантического океана

Conversa de um Inglês com um Alemão¹¹
Uma gota de sangue nos muros do Monastério¹² ao crepúsculo
Pedra lançada de uma Rússia profunda
às águas do oceano Atlântico¹³

¹¹ Possível referência a um tipo de diálogo pouco proveitoso tendo em vista o histórico de impasses que envolveu a diplomacia – forma dialógica por excelência – entre Alemanha e Inglaterra desde a primeira guerra, cuja intensidade chegou a tomar a forma de uma indisposição mútua entre os indivíduos de cada uma das culturas. A ponto do periódico britânico *Oxford Pamphlets* de outubro de 1914 – citado por Walter Raleigh em seu *England and the War* – ter se referido nos seguintes termos ao presumido belicismo dos alemães: “...é lícito dizer que não existe, hoje em dia, um povo politicamente mais estúpido que o alemão”.

¹² Monastério é uma imagem que remete ao momento de fundação da própria língua russa, originária e formalmente concebida por monges católicos.

¹³ A idéia da pedra arremessada à água foi objeto da obra gráfica do autor *Kamen i Krugui na Vode* (A Pedra e os Círculos na Água), apresentada originalmente na exposição “Obras da Samizdat” em 1998 na cidade de Berlin. Nela Prigov sobrepunha a um texto escrito círculos concêntricos, característicos da queda de uma pedra na água, no centro dos quais fazia distinguir apenas as palavras que conferiam sentido nuclear a esse mesmo texto: pedra e água. O objetivo da obra seria transmitir a perda de eficácia comunicativa da palavra e a busca a ser empreendida pela restituição dos poderes do visual sobre o textual. A aplicação da idéia aos versos em tela soa como expressão do interesse num diálogo com a da pop-art (trans-atlântica), sem a mediação da cultura européia.

Картина незабвенного Фридриха
Почему-то вспоминаются всякие глупости
Честь мужчины все-таки на полях сражений
Возвращение из обморока возле капельки
 крови, почерневшей от проведенного
 времени

Pintura inesquecível de Friedrich¹⁴
Estranho motivo de tantas lembranças vãs
Apesar de tudo, a honra masculina está no campo de batalha¹⁵
A volta à lucidez depois do desmaio
 Ao lado, uma gota de sangue oxidada pelo
 tempo

¹⁴ Caspar David Friedrich (1774-1840), um dos mais marcantes pintores do movimento romântico alemão, criou a doutrina da sinestesia que correspondia a um tipo de arte total que buscava integrar elementos da poesia, da música e da filosofia. Seu estilo de figuração de paisagens com imagens monumentais celebrou-se e fez do pintor personagem de afirmação dos valores da cultura germânica frente os padrões até então prevalecentes da pintura francesa. Os motivos de Friedrich guardam grande correspondência com os que Prigov emprega em seus trabalhos, ao quais, por meio da remissão a cenários igualmente grandiosos na poesia e artes plásticas, busca produzir o efeito de sublimidade característico da proposta conceitual.

¹⁵ Comentário de natureza hetero-sexista, frequente nos textos de Prigov, que joga com uma das imagens mais freqüentes do nacionalismo, e busca na feminização do inimigo ideológico uma forma de justificar a violação da sua integridade física e territorial. Verbalizando a fala do estado-narrador em sua poesia, Prigov toca na questão da sexualização da violência, que está em pólo oposto ao da idéia de honra conquistada no campo de batalha.

Mamanova, Tatiana. Women in Rússia. Beacon Press. Boston. 1984.

Интелигибельный зверь отмщения Уатцриор
Почему-то вспоминаются балетные
тапочки Анны Павловой
Капелька крови за ушком плюшевого медвежонка

Clarividente besta vingadora, Uatsrior¹⁶
Que sabe-se lá por que lembra bem
as sapatilhas de Anna Pavlova¹⁷...
Uma gota de sangue detrás da orelha do ursinho de pelúcia¹⁸⁷

¹⁶ Possível corruptela do ídiche (tsuris), significando *desgraça*. Pela aproximação com a palavra Tsar denota figura dotada de poder político. Lido ao contrário possui como fonemas mais sonoros a palavra Stau, que lembra o nome Stalin. Compõe o rol de seres apocalípticos criados por Prígov à partir de 1982, designados por nomes de inspiração bíblica ou por nomes de personalidades do mundo das artes e da política russa. A Besta da Vingança ou a Besta do Oriente é tema das profecias de Nostrodamus que antecipa uma grande desgraça vinda do oriente.

¹⁷ Anna Pavlovna Pavlova (1881-1931) é o nome de uma célebre bailarina do começo do século XX. Trabalhou inicialmente com Serge Diaghlev antes de fundar sua própria companhia e viajar o mundo. Em função de possuir os pés muito arcados, reforçava a ponta das sapatilhas com solado para torná-las mais confortáveis, o que dava ao calçado uma aparência pontiaguda bastante diferenciada daqueles usados por outras bailarinas. Pavlova foi estigmatizada por causa disso, chegando a retocar suas fotos a fim de dissimular a anomalia.

¹⁸ Antes do ingresso da Rússia na primeira guerra mundial o Grão Duque da Rússia George Mikailovich (1863-1919), filho de Nicolau I, enviou sua esposa – Princesa Maria Georgevna Romanov da Grécia e Dinamarca – e filha, Xênia Georgevna Romanov (1903-1965), com então 11 anos de idade, à Londres em férias de verão. Xênia levou consigo um ursinho de pelúcia vermelho de nome Alfonso, a ela presenteado por seu pai alguns anos antes. Com a eclosão da primeira guerra, da revolução socialista e com o assassinato de seu pai em 1919, a princesa permaneceu na Europa, mantendo junto a si o brinquedo pelo resto da vida como única lembrança do pai e emblema de uma Rússia que não voltaria mais a ver. A referência à orelha do

Маршал Ворошилов

Демонизм и чувство товарищества

в средневековом Геттингене

Капелька крови на игле одноразового шприца

Marechal Vorochílov¹⁹

Demonismo e espírito de camaradagem

na Gottingen medieval²⁰

Uma gota de sangue na ponta de seringa²¹

ursinho por Prigov, poderia ser interpretada como uma alusão à ampla circulação oral desta narrativa.

¹⁹ Clement Efremovich Vorochilov (1181-1969), membro do Comando Supremo do Exército Soviético, a Stavka, durante a Grande Guerra Patriótica (1941-1945). Foi um dos generais mais próximo a Stalin, tendo ascendido à presidência do Politburo depois da eliminação de Mikhail Frunze a mando do ditador. A despeito das honras oficiais, foi responsabilizado por diversos fracassos que implicaram na dizimação de soldados no front de Leningrado, de que foi comandante. Afastado por Kruchev para dar lugar a Brejnev no comando do Politburo, afastou-se em 1960, vindo a falecer em 1969, não sem antes haver retornado ao poder pelas mãos de Brejnev.

²⁰ Provável alusão de Prigov ao grupo pré-romântico alemão Gottinger Hain ou Hainbund (1740-1780) que – surgido paradoxalmente numa cidade de tradições medievais como Gottinger – antecipava desenvolvimentos futuros na arte e na cultura ocidental, sustentando concepções patrióticas fundadas na camaradagem inter-pessoal, bem como valores místicos, alternativos simultaneamente ao racionalismo francês e ao cristianismo protestante. A associação entre a cidade de Gottinger e a figura do general Vorochilov teria o sentido de assinalar as diferenças entre um tipo de nacionalismo nascido no século XIX, baseado na dominação e na agressão – comparável ao do regime soviético – e um patriotismo dos primeiros tempos, nascido em Gottinger, baseado em sentimentos de cidadania e reconhecimento da individualidade pessoal.

Фиолетовое чернильное пятно в виде
царевича Дмитрия
Вызываемая невероятным напряжением воли
капелька крови
Последующая частичная реабилитация

Mancha violeta escura na forma
de príncipe Dimitri
Evocada com incrível força de vontade
uma gota de sangue
Depois, a reabilitação parcial

²¹ Provável referência à execução de Frunze – a fim de abrir caminho de Vorochilov ao Politiburo do PCUS – levada a efeito por meio de uma injeção letal de clorofórmio, durante uma cirurgia de úlcera a que se submeteu a vítima.

Браслет на руке, загорелой до невозможности
Вавилонское, что называется, столпотворение
Еле заметный след на белоснежной
салфетке – капелька крови, видимо

Um bracelete em braço abrasado pelo sol ao limite²²
Confusão babilônica, como é chamada...
Vestígio quase apagado na brancura nívea
do guardanapo – uma gota de sangue, talvez.

²² Aqui Prigov parece referir-se a uma discussão sustentada por antropólogos durante a década de 80 – na linha dos “cultural studies” – acerca do papel desempenhado pelos mitos de fundação na constituição dos discursos nacionalistas e que tendia a ver a etnicidade como um fenômeno principalmente político e os mitos como sistemas de conceitualização simbólica e ideológica da vida social. Um dos mitos de referência explorado naquela discussão era o mito ruwund (congolês) de formação das realezas africanas, no qual o bracelete aparece como símbolo do poder. Nesse mito a transferência do bracelete à descendência feminina e a dissensão provocada por questões sucessórias em consequência do casamento da rainha primordial africana, Ruwej, teria dado ensejo a uma diáspora de príncipes, com a consequente formação dos estados e línguas africanas – possivelmente a confusão babélica a que faz menção Prigov. Para aprofundamento do tema ver: Palmerin, M. The sterile mother: myth versus history in Ruwund oral traditions. In *Anais do Centro de Estudos etnológicos Portugueses*. Lisboa. 1989; Peel, J. The cultural work of Yoruba ethnogenesis. In *history and ethnicity*. Londres. Routledge & Kegan Paul. 1989.

Девушка по имени Анни Финн
Выпадающая с мокрым снегом одна
единственная капелька крови
Жуткого вида и силы нечто в пределах видимости

Uma garotinha chamada Anne Finn²³
Caindo junto com a neve úmida, uma
íntegra gota de sangue
Coisa vigorosa e terrível, visão limítrofe ao olhar

²³ Possível referência a uma pequena pedinte que no fim dos anos 80 podia ser vista na rua Arbat, em Moscou, cantando para os passantes em troca do recebimento de alguma ajuda. Ficava recolhida junto a um poste de luz, na reentrância de um edifício, com as mãos estendidas e o rosto voltado contra a parede. Sua voz era impressionantemente aguda e melodiosa, podendo ser ouvida a distância.

Капелька крови на почти нетронутой шее
Двести пятьдесят изоморфизмов просветления
Почти невидимый сверху домик
в зеленой Богемии

Uma lágrima de sangue em colo quase virginal
Duzentas e cinqüenta isomórficas revelações
Vista lá do alto, uma indistinguível casinha
sobre a verdejante Boêmia²⁴

²⁴ O Prof. Iurii Netchipurenko da Universidade Lomonossov de Moscou, especialista em samizdat (literatura da clandestinidade) cita em artigo o importante papel desempenhado pela Bohemia, região da atual República Tcheca – onde se situa a cidade e Praga – na recepção, divulgação daquele tipo de literatura (na qual Prigov despontou) e, de um modo mais geral, na apresentação ao resto da Europa e do mundo da literatura russa do século XX como um corpo unificado de estilos e concepções estéticas. Foi ali que viveu como emigrado o poeta ucraniano Igor Kalin e onde se constituiu, sob sua liderança, o influente grupo Lianozovo, composto por artistas e poetas, de importância central na arte não oficial dos anos 60 e 70 . Kalin, que era muito popular e divulgado na samizdat, celebrou-se com um tipo de poesia de versos curtos e padronizados chamados de poética das barracas e que dá nome a um dos seus mais conhecidos ciclos. É a eles que, talvez, Prigov se refira quando faz menção às “250 revelações isomórficas”. Na Bohemia, instalou-se também a Rádio Liberdade, comandada pelo escritor russo Gaito Gazdanov, que por meio da atração e divulgação do melhor da literatura da emigração, contribuiu com que a mesma se evadisse do controle oficial soviético e pudesse ganhar o mundo

Голос адвоката Макорова на
чурбановском процессе
Капелька крови на чудотворной иконе
Тихий подземный голос, по ночам
говорящий женщине какие-то
слова, ею неправильно
истолкованные

A voz do advogado Makaróv
atuando no caso Churbánov²⁵
Uma gota de sangue no ícone milagroso²⁶ Uma voz terna e subterrânea,
dentro da noite,

²⁵ Com os desarranjos e rivalidades políticas eclodidas no interior do PCUSS a partir morte de Leonid Brejnev em 10 de novembro de 1982 e com a ascensão de Iuri Andropov à presidência do Politburo, a prioridade das ações do regime passaram a estar voltadas para restituir o que se denominou de disciplina social, com base numa campanha de alto efeito publicitário contra corrupção de mandatários dos últimos anos da era Brejnev. O ponto alto dessa onda de expurgos e casos judiciais rumorosos – sob o período de crítica ao Brejevenismo que vigorou de 1986 a 1988 – teve como personagens centrais a própria filha de Brejnev, Galina, e o marido dela Iuri Churbanov. O casal foi banido para Murmansk na Sibéria, com Churbanov perdendo seu posto de Ministro do Interior e membro do Comitê Central do Partido. Por fim, depois de um longo processo judicial – em que foi defendido pelo advogado Makarov – e que contou com sessões de grande audiência transmitidas pelo rádio e a televisão, Churbanov acabou sentenciado a doze anos de prisão. Esclarecedor sobre a complexidade dos acontecimentos políticos que marcaram o final do regime soviético é o texto de Stephen White, *Russia's new politics: the management of a postcommunist society*, da Cambridge University Press, Cambridge, 2000.

²⁶ O ícone milagroso é figura fundamental do simbolismo religioso russo. Como elemento simbólico colocado entre o ser e o objeto de adoração, o ícone possui o mesmo sentido de sacralidade, desviante e irremovível, adquirida pela palavra sob o regime soviético. Palavras a quais Prigov busca agora – mais que substituir – superar, mediante o uso de uma linguagem conceitual exemplar que nada diz e apenas repercute. Prigov sempre frisou que seu trabalho corresponde ao intento de desconstruir a arte como religião, vale dizer como objeto icônico. Isso porque para Prigov as palavras não

a murmurar palavras quaisquer a uma mulher
que ao avesso
as interpreta

Бутылочка уксусной эссенции
Гулкий пустынный зал после ремонта
Капелька крови, подлетающая на
пергаментных крыльях и жужжащая
над ухом

Um frasco com essência de vinagre
Uma sala de ressonâncias, vazia depois de reformada²⁷
Uma gota de sangue lançada sobre
asas de pergaminho²⁸ zunindo

são mais a sede da produção de sentido. Deixadas a si mesmas são não mais que ruídos dentro da noite, passíveis de serem entendidas pelo seu contrário.

²⁷ Espaços vazios reverberantes, em que o elemento humano defronta-se desde o zero com a construção de sentido, são imagens comuns no repertório da arte conceitualista. Assim foi com os sketch de Prigov para a instalação *Os Encanadores* de 1991. Nas orientações apostas ao esquema, o artista pedia de saída que fosse imaginada uma sala vazia onde figuras humanas se postariam diante de olhos gigantesco. Em período mais recente (janeiro de 2004), Ilia e Emilia Kabakov, dois expoentes da arte conceitualista, apresentaram-se nos Estados Unidos com a instalação denominada *Museu Vazio*, nas quais os visitantes eram confrontados com uma apresentação em que o objeto apresentado era a própria sala do museu, com suas cores características e as luminárias na parede, sem quadros.

²⁸ A idéia das asas de pergaminho reúne dois elementos simbólicos bastante significativos relacionados ao texto escrito. Enquanto as asas são atributos característicos dos mensageiros divinos (Mercúrio, os anjos e algumas representações de São João Batista), o pergaminho branco é a imagem por excelência da palavra original, da palavra preta de sentido. Entendida deste modo, a palavra comunica, diz algo sobre o mundo exterior. Mas as asas podem também significar proteção, como o salmista que diz: “abrigo-me à sombras das vossas asas”; e o pergaminho o sacrifício

Отрубленная в шутку голова

Капелька японской крови

в огромном американском теле

Шестой день недели и не суббота – что это?!

Uma cabeça decepada por diversão

Uma gota de sangue nipônica²⁹

das brancas ovelhas, necessário a fim de que o discurso pudesse existir. Nesse caso, o sentido da palavra passa a ser o da ideologia que protege mas que, em troca, cobra sacrifícios. Diante dessa contradição inerente à palavra – que se deixou aprisionar pela ideologia – Prigov aponta em outra direção, para uma palavra incapaz de produzir discursos: a palavra que é só zunido.

²⁹ Mikhail Epstein, ensaísta emigrado da Rússia e especialista em pós-modernismo desse país, aponta Prigov como a verdadeira identidade do escritor japonês de nome fictício Araki Yasusada, que teria publicado nos Estados Unidos a obra póstuma intitulada *Double Flowering: from de notebooks of Araki Yasusada* (Dupla Florada: das anotações de Araki Yasusada). A obra é uma coletânea de poemas de estilo multi-gêneros (notas biográficas, comentários e crítica) – conforme a tradição literária russa, que remonta a Puchkin – tematizando, na forma da estética conceitualista, a tragédia de Hiroshima. Os originais teriam chegado ao seu editor, o também estudioso de cultura eslava nos Estados Unidos Kent Johnson, pelas mãos do suposto tradutor Tosa Motokiyu, igualmente morto e que teria expresso em testamento a proibição de que se revelasse a identidade verdadeira do escritor Araki Yasusada. O editor, no entanto, era pessoa bastante próxima a Prigov, sendo ele mesmo o primeiro a publicar a mais conhecida obra de divulgação poética russa dos anos 70 e 80 (*Third Wave: The New Russian Poetry*, University of Michigan Press, 1992). Por trás dessa paródia que imita a “conspiração masson-sionista” dos *Protocolos do Sião*, Epstein aponta estar em relevo a questão do dúplice fenômeno da desconstrução e construção ad infinitum da figura do autor, a que ele atribui o nome de hiper-identidade.

A obra objeto da nota é: Motokiyu T e outros. *Doubled Flowering: from de notebooks of Araki Yasusada*. Roof Books. New York. 1997.

Quanto às considerações de Epstein, ver: Epstein M. A Letter to a Japanese Friend., in *The Denver Quaterly*, 31, p. 100-105. 1997.

Percorrendo um gigantesco corpo americano
Sexto dia da semana que não é sábado – o que pode ser isso?³⁰

Тухачевский, прекрасно танцующий мазурку
Рюмка водки с капелькой крови на дне
Вид странных земляных знаков с высоты
орлиного полета
Не обязательно реального

Tukhachievski³¹, dançando mazurka com maestria
Um copinho de vódka com uma gota de sangue ao fundo
Uma vista de estranhos sinais terrestres
à vôo de águia³²

³⁰ Possível referência ao dia de lançamento do artefato atômico sobre a cidade de Hiroshima, num sábado em 6 de agosto de 1945. Um dia que não se consumou. Episódio tematizado pelos versos do autor fictício Araki Yasusada, possivelmente criado por Prigov.

³¹ Conhecido como o Bonaparte Vermelho, Mikhail Nikilaievitch Tukhachevski foi o mais proeminente general bolchevique da Rússia Revolucionária, havendo reconquistado a Sibéria dos exércitos Brancos e esmagado revoltas como as de Kronstadt e dos Camponeses na sequência da Revolução de 1917. Nascido de país poloneses de alta extração social, foi também na Polônia, terra da dança denominada mazurka, que o general encontrou seu declínio. Depois de haver visitado a França e ter liderado a invasão da Polônia pelo exército vermelho, Tukhachevski foi acusado pelo recém instalado presidente do país de associar-se a Leon Troski num complô para derrubar Stalin. Levado a julgamento no processo conhecido como o “caso da organização trotskista anti-Soviética”, foi executado em 10 de junho de 1937. Foi uma das primeiras vítimas dos expurgos stalinistas.

³² A águia é símbolo do céu, do sol e do poder divino. É também símbolo associado aos Evangelistas, representando palavra de Deus. Em textos bíblicos é difícil separar a águia do abutre, principalmente na ortodoxia grega seguida na Rússia em que uma única

Pouco importa se reais

Капелька крови на капельке крови

Человек по имени Ким Ир Сен

бредущий по проселочной дороге

Всеобщее смятение при одних только

слухах из Сыктывкара

Uma gota de sangue na gota de sangue

Um homem chamado Kim Ir Sem³³

delirando por uma estradinha¹²

Confusão geral com apenas um simples

rumor vindo de Siktivkar¹³

palavra grega designa ambas as aves, aetus. A visão da águia possui natureza abrangente, capaz de enquadrar numa só mirada todo o horizonte à sua volta. Desde o império persa a águia é símbolo da soberania imperial.

Lurker. M. Dicionário de Simbologia. Martins Fontes. São Paulo.1997.

³³ Grafia, segundo o modo de expressão russo, do nome do ditador norte-coreano Kim Il Sung – pai do atual governante do país Kim Jong Il – mantido no poder do país com o apoio de Stalin, após o exército vermelho ter entrado na Coreia do Norte em 1945.

¹² Possível forma irônica de referir-se às formulas discursivas e clichês empregados pelos líderes do PCUSS em relação ao líder norte-coreano, como aquele que lutava para percorrer “a estrada da reunificação nacional” ou a “gloriosa estrada da revolução socialista”.

¹³ Siktivkar, atual capital da República Komi, no noroeste da Rússia, abrigava o mais importante gulag (campo de prisioneiros) da região do ártico, tendo a cidade se desenvolvido originalmente em torno das instalações prisionais. Siktivkar é também

Капелька крови на пакете молока
Пушкин на фоне воспеваемого анчара
Освежающее чувство одиночества и гордыни
Чем не праздник?

Uma gota de sangue no saquinho de leite
Púchkin do fundo de sua nefanda influência¹⁴
Sensação refrescante de solidão e orgulho
Não seria motivo para uma boa festa?

usado como uma forma de referir-se a um lugar sem importância, a exemplo do nosso “fim de mundo”.

¹⁴ Desde que no século XIX o poeta Apollon Grigoriev exclamou que “Puchkin é o nosso tudo” a expressão além de largamente citada passou também a ser objeto de ironia. Apesar das vanguardas futuristas do século XX (Maiakóvski, Buliuk, Khlebnikov e Krutchonik), terem registrado no Manifesto do movimento que Púchikin, Dostoievski e Tolstoi “deveriam ser lançados fora do barco da modernidade”, Puchkin, em particular, foi transformada em figura cult pelo regime soviético. Púchkin, mais que num poeta transformou-se em lenda na Rússia. Essa reverência a Puchkin foi insistentemente explorada nos versos de Prigov, como forma a representar por meio de clichês e da linguagem empregada pelo regime com relação ao grande escritor, o papel nefasto do poeta na cultura russa contemporânea. Em 1999, numa sessão do Congresso dos Escritores Russos em homenagem a Púchkin, o escritor Dmitr Prigov – depois da leitura de versos do Poeta – urinou em público como forma de desconstruir à mística erguida em torno do seu nome.

Капелька крови на клюве голубя
Искренность партийного работника
И нечего ответить на недоуменный взгляд
 вопрошающих
Разве что: голубь, капелька крови
Искренность партийного работника

Uma gota de sangue no bico da pomba¹⁵
A franqueza do burocrata do Partido¹⁶
Inconteste aos olhares perplexos
 dos que o inquirem
Nada além de pomba, gota de sangue
Franqueza de burocrata de Partido

¹⁵ Animal de culto sacrificial no judaísmo, destinado à expiação dos pecados. Também símbolo da transmissão da sabedoria divina por meio da palavra, sendo frequentemente representada sobre o púlpito na forma do espírito santo. Vê-se que no imaginário conceitual mobilizado por Prigov, a pomba é a representação da paz às avessas: uma paz feita de sacrifícios e submissão à sacralidade da palavra ideológica, transformada em superfície espelhada do discurso poético que a estética conceitualista busca quebrar.

¹⁶ Os funcionários e policiais são as figuras icônicas mais freqüentes de que se vale Prigov para representar o poder de Estado autoritário.

Ледяная лодка меж оконных рам
Слабое потрескивание оголившихся проводов
Рысь, оборачивающаяся девушкой с
капелькой крови в уголке рта

Vodka congelada entre os vidros da janela
Estalidos débeis de fios desencapados
Um lince, transfigurado numa garota com
uma gota de sangue ao canto da boca

Один, два, три, четыре священных трепета
Капельку, капельку крови забыли!
Отчего же забыли
Не забыли

Uma, duas, três, quatro sagradas palpitações¹⁷
Uma gota, esquecemos de uma gota de sangue!
Por que esquecemos?
Não, não esquecemos...¹⁸

¹⁷ As sagradas palpitações referidas por Prigov remetem à figuração de êxtase religioso, de proporções carnaís, representado por Gianlorenzo Bernini na escultura *O Êxtase de Santa Tereza* (1645-1652). Segundo o filósofo Rudolf Otto da Universidade de Gottingen, o sentimento religioso possui uma dimensão irracional (o numinoso), que firma no indivíduo um sentimento de pequenez diante do divino. Essa irracionalidade, compreende um conjunto de sentimentos expressos no “mysterium tremendum et fascinans”: o mistério que produz a reverência, o tremendo que produz o terror e o fascínio que atrai. Para Prigov, os mesmos sentimentos estariam na base das atitudes coletivas diante do regime.

Bay, D. D. Fascínio e Terror: O Sagrado. In *Cadernos de Pesquisa Interdisciplinar em Ciências Humanas*. Florianópolis. 2004.

¹⁸ Também relacionado à exaltação religiosa, outro motivo recorrente da arte italiana pré-renascentista é o da *sagrada conversação*, que coloca reunidos diante do fenômeno sobrenatural personagens-espectadores em diálogo vívido sobre o ocorrido.

Фарфоровое вскипание довоенного крепдешина
Капелька зеленой крови оборотня
Одиночный ловец человеческих душ
над желтым потоком ускользающих вод

Lume porcelânico de
Crepe chinês de antes da guerra¹⁹
Uma gota esverdeada de sangue de lobisomem,
Solitário caçador de almas humanas
na turva torrente de águas revoltas²⁰

¹⁹ O tecido crepe da china ficou associado à idéia de glamour na União Soviética da segunda metade dos anos 30. Era utilizado principalmente em camisas masculinas – confeccionadas por alfaiates especializados – que faziam grande sucesso nos bailes promovidos pelas escolas militares. Custavam quantias quase proibitivas à maioria dos jovens que as desejavam. Essa demanda por moda, da parte da juventude, coincidiu com a retomada da indústria leve na USSR e suscitou acalorado debate quanto a orientação a ser dada à indústria têxtil com relação ao gosto dos cidadãos. A discussão envolveu autoridades do partido, artistas, escritores e jornalistas. O proeminente historiador Mikhail Alpatov escreveu uma série de artigos tendo como objeto a moda, um deles intitulado *Que Tipo de Roupas Precisamos?*, enquanto o Comissário do Povo para a Educação respondia com outro artigo intitulado *É o momento dos Trabalhadores Estarem Pensando na Arte da Vestimenta?*

Strizbenova T. The Soviet Garment Industry in 1930's. In *Journal of Decorative Arts*, vol5, p.160-175. 1987.

²⁰ Possível referência à figura dos mitos populares russo Vodnik. É representado como um velho de bochechas gordas e cabelos verdes que pode transformar a si mesmo em

Бархатистый толончик на сахар
Материализовавшаяся в большого
серого кота метафизическая
капелька крови
Смутная от стекающей вертикально
по стеклу линия
отечественного горизонта

Um aveludado cartão de racionamento de açúcar...
Materializada num encorpado e
pardacento gato, uma metafísica
gota de sangue
Incertamente escorre vertical
da vidraça, a linha do
horizonte nacional²¹

lobo e outros animais durante a noite, apresentando-se nas vilas e mercados em forma humana. Vive nas profundezas das águas, movimentando as correntes para que os barcos naufraguem e os banhistas afoguem-se. Quando embriagado provoca inundações, fazendo diques e canais romperem-se. No plano da história russa tem-se que, entre 1931 e 1933 Stalin mobilizou elevado contingente humano de prisioneiros dos Gulags soviéticos para a construção de um canal entre o mar branco e o mar báltico, chamado de Belomorkanal. O projeto foi concebido no contexto do primeiro plano quinquenal como demonstração da disciplina e eficiência do trabalho forçado. O empreendimento, avalizado por uma comissão de escritores – organizada por Maksim Gorki e Aleksei Tolstoi – que visitou a frente de obras, redundou num dos maiores fracassos de engenharia do século XX, ceifando milhares de vidas (almas) humanas. Perkovski J. Vampires of the Slavs. Slavica Publishers. Cambridge, Mass. 1976.

²¹ Prigov provavelmente refere-se aqui ao esborroamento das fronteiras do país a partir da desintegração da ex-União Soviética. Vida Johnson, especialista norte-americana em cultura e literatura russa apontou que teria ocorrido na Rússia, desde o começo dos anos 80, um processo de des-mapeamento e re-mapeamento, de des-

Проплывающий в зеркале сигаретный дым
Невостребованная капелька христианской крови
Огромные, по рассказам, исторические
зоны иных существований

Fumaça de cigarro refletida no espelho
Uma excedente gota de sangue
Imenso –segundo relatos – eon²² histórico
de outras vidas

territorialização e re-territorialização do espaço nacional, o que vale dizer: a desconstrução e desmistificação de um espaço unificado especificamente russo, ao mesmo tempo em que – em contrapartida – a reconstrução e re-mitificação de espaços nacionais em separado (do Cazaquistão, do Uzbequistão, da Letônia e de outros). A redefinição das fronteiras do país teria afetado da mesma forma as representações coletivas dos cenários e espaços físicos com que se define a identidade nacional.

Johnson, V. Contested Ground: Reconstructing National Space. In Territory of Cinema, ed. Elena Stichova . Pomatur. Moscou. 2001.

²² Prigov parece realizar um jogo com o duplo significado da palavra eon. Como vocábulo, exprime a idéia de um período de tempo imensurável e indeterminado, como o que antecedeu o início das eras geológicas na terra. Enquanto conceito referido ao agnosticismo e ao neoplatonismo, diz respeito à entidade que faz a intermediação entre Deus e o mundo perceptível ao pensamento e que, por essa razão, exprime-se por meio do discurso (Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa. Editora Objetiva. Rio de Janeiro. 2001).

Сами собой разумеющиеся страдания Наполеона
Капелька крови, просачивающаяся
Из-под двери ванной комнаты
Что-то напоминающее из виденного
у арабских геометров

Óbvios os sofrimentos de Napoleão...²³
Uma gota de sangue vazando
debaixo da porta do banheiro
Lembrança de qualquer coisa já vista
na geometria árabe

²³ A admiração por Napoleão foi um componente importante da vida espiritual russa da primeira metade do século XIX. Essa admiração continuou a ecoar até muito tempo depois, mas após a exploração temática da figura do militar realizada pelos escritores Aleksandr Púchkin, Fiodor Tiutchev e Mikhail Lermontav, a mística de Napoleão começou a perder paulatinamente força. Na imaginação poética de cada um desses poetas o personagem aparecia envolvido numa aura romântica de pureza, grandeza e de vítima trágica do destino. Puchkin, em particular, na sua obra *Napoleão*, reconhecia no mito uma sede por grandes conquistas, que haveria de levar inevitavelmente ao sofrimento.

Затягивающиеся белизной глаза
умирающего ягненка
Поздно обнаружившееся смещение Марса в
сторону обитания Лебедя
Но и не капелькой крови единой ведь
Конечно, нет

Olhos brancos encobertos
de cordeiro na agonia
Tardia descoberta da passagem de Marte a
caminho da morada dos cisnes²⁴

²⁴ Aqui Prigov parece trabalhar numa chave mística lembrando um dos sete caminhos para a sabedoria, inscritos no livro *A Doutrina Secreta* da ocultista de origem russa Elena Petrovna Blavatski, conhecida como Madame Blavatski (1831-1891). Marte é na astrologia Tibetana a figura de nome Migmar representada por um ser de grande olho (tema recorrente em Prigov) e Kala Hansa a ave ou cisne em cuja morada aquele encontra repouso eterno. O mito budista possui paralelo na mitologia grega com a morada dos cisnes que também figura como o lugar de repouso definitivo dos titãs. A referência, em Prigov, pode ser interpretada como dizendo respeito ao ocaso do regime soviético.

O olho aparece também no poema como símbolo sacrificial da expiação dos pecados humanos, associado à figura do cristo. Vê-se, então que Prigov faz juntar, nos mesmos versos, elementos simbólicos da tradição mística ocidental com símbolos da tradição

Não se vive com uma única gota de sangue,
Claro que não

Безумие несчастного младенца
Капелька крови
Неидентифицируемый текст
трансирбирской Упанишады

Delírio de uma criança infeliz²⁵
Uma gota de sangue
Inidentificável texto
De um Upanisad²⁶ transiberiano

oriental sincretizados por Blavatski, cujas obras foram muito lidas na ex-União Soviética.

Blavatski H. A Doutrina Secreta: Síntese da Ciência, Religião e Filosofia. Editora Pensamento. São Paulo. 1973.

Lurker, M. Dicionário de Simbologia. Martins Fontes. São Paulo. 1977

²⁵ O tema da infância infeliz foi o tema preferido dos escritores do grupo “raznotsiniks” da década de 60 e 70 do século XIX na Rússia, que influenciaram escritores do naipe de Dostoiévski e Tchekhov vindos logo a seguir. A característica da sua prosa – que seguia o chamado modelo dos sketches – versava sempre sobre um episódio trágico, com frequência envolvendo crianças, no qual o desenvolvimento do enredo era substituído pela descrição do ambiente do acontecimento, em contínua alternância com digressões de natureza psicológica, só cortadas por observações pessoais do próprio escritor. O principal representante desse tipo de estética, que era ao mesmo tempo uma estética da tragédia factual, foi Aleksander Ivanovitch Levitov (1835-1877).

²⁶ Texto sagrado do bramanismo sânscrito de forte influência na Rússia medieval em consequência da ocupação pelos mongóis, a partir de 1240, da região junto ao rio Volga, onde hoje está situada Kiev. De lá os mongóis dominaram toda a Rússia por quase dois séculos até serem desalojados pelo Grão Duque de Moscou, Dimitri Donskoi. Os Upanisads datam do século VI ac. Não tratam de Deuses e Deusas, embora Brahma seja central no livro. Brahma, nele é considerado o centro do universo, a consciência suprema e o único conhecimento válido. O ser animado e o Brahma são um

Холодящие душу крики из соседнего зоопарка

Скачкообразный промежуток

между принятием решения

и отказом от него

Обморок при виде капельки крови

Как и в прошлый раз - ничего

Urros que gelam a alma chegam do zoológico vizinho²⁷

Tempo despendido

Entre o tomar uma decisão

e o dela desistir²⁸

Desmaio frente uma gota de sangue

Como da última vez – nada

só e não existe diferença entre eles. A salvação só pode advir do encontro com Brahma. Os Upanisads – que são em número indeterminado – tratam da questão do mundo, ensinando a lidar com suas tragédias ordinárias e como, à partir delas, encontrar uma nova verdade.

²⁷ Viktor Shklovski (1893-1984), expoente do formalismo russo, escreveu, quando de sua estada em Berlin por quase dois anos, uma obra epistolar denominada *Zôo*, na qual – proibido de falar sobre amor pela destinatária, mulher por quem se apaixonara – o escritor passou a relatar-lhe ficcionalmente experiências e situações vividas por amigos seus chegados da Rússia e confinados num Zôo vizinho, de onde com ele comunicavam-se por meio de urros. Os urros referidos por Prigov, podem também ser interpretados como tentativa de resgate da eficácia primitiva do discurso.

Shklovski V. *Zôo or letters not about love*. Cornell University Press. New York. 1971.

Большой глоток крови и оставшаяся капелька
Звуки ангельского пения в Лурде,
 доносящиеся из района Лубянки
Цепь губительных несоответствий
Знобит что-то

Uma golfada de sangue e uma gota pendida...
Cantos angélicos levados de Lourdes²⁹
 às paragens de Lubianka³⁰
Sucessão de disparates trágicos,

²⁸ A idéia do átimo de tempo associada à indecisão e ao desmaio, é a do tempo de escolha das palavras nos discursos falados, que, de acordo com as interpretações conceitualistas, são reveladoras do nada.

²⁹ Lourdes foi um posto avançado de escuta eletrônica que a ex-União Soviética mantinha na ilha de Cuba na localidade também chamada Lourdes. Esse posto foi fechado no começo dos anos 90, com a precipitação do fim do regime, depois de 37 anos de operação. Seu fechamento representou o canto fúnebre das pretensões imperiais soviéticas em matéria de influência geopolítica no mundo. O episódio significou também uma mudança de atitude na política externa russa até então adotada.

³⁰ A chamada Grande Lubianka era o nome popularmente dado ao quartel general da KGB (sede da polícia política do regime) – em cujos anexos funcionava temível centro de detenção – situado na praça Lubianka, em Moscou. Desde Beria a Andropov todos os chefes de polícia política operavam a partir do terceiro andar desse edifício de onde, em razão da presunção de poder que o rodeava, dizia-se que era possível enxergar até os confins da Sibéria.

Coisa que arrepiã

Прямо-таки горение на сгибах
кожаного фиолетового пиджака
Капелька крови в абсорбирующей среде
Легкое сырое дуновение из предполагаемой
между ног космической дыры

Ardor de verdade nas dobraduras do
casaco violeta³¹ de couro
Uma gota de sangue em meio absorvente
Aragem úmida desprendida
dum buraco negro imaginário no meio das pernas

³¹ Situada entre o vermelho e azul, a cor violeta representa o balanceamento entre a terra e o céu. Oposta ao verde que representa os processos de vivificação, o violeta representa a passagem da vida para a morte. Na renascença os livros religiosos possuíam capas violeta a fim de remeter o fiel à idéia da paixão de cristo. Desse modo, a cor violeta está relacionada ao rito de passagem de um estado a outro. Sendo também a cor que tempera o vermelho e, portanto representa a temperança, é usada nas vestimentas das autoridades eclesiásticas da igreja ortodoxa russa.
De outro modo, o meio absorvente de que fala Prigov é o do corpo, dominado pelo vermelho, fonte do ardor sensual.

Божественный пластилиновый пейзаж
на столике у окна
Хочется капельки крови
Нечто английское, вычищенное до отрицающей
нас степени

Paisagem sublime de plastilina³²
na mesinha junto da janela,
Uma gota de sangue desejada
Coisa inglesa, de limpeza tão extrema ao ponto de
nos rejeitar

Guenon R. Fundamental Symbols. cap. 47-48. Universalis. Cambridge. 1997.

³² Variedade de argila ou massa para modelagem

Испытание снегом и копотью
Внутри капельки крови таящееся существо
Грааль, мой Грааль! лю-ли, лю-ли, Грааль
Священный

Testado pela neve e pelas cinzas...
Dentro duma gota de sangue
Está escondido um ente
O Graal³³, O meu Graal! Lu-li, Lu-li³⁴,
O Santo Graal.

³³ Na mitologia cristã é chamada de Santo Gral a taça usada por Jesus na última ceia, estando por essa razão relacionada ao sangue de Cristo. A palavra sofreu mudanças conotativas sutis passando a Sangral ou sangue real nas línguas latinas, e daí a Santo Sangue. A busca do Santo Gral transformou-se em mística da cristandade. A avocação – depois da queda de Constantinopla – de Moscou como sendo a Segunda Roma, deu ensejo a crenças populares de que o Santo Gral estivesse perdido em algum lugar solo russo.

³⁴ Reprodução da sonoridade de certa canção de sentido religioso cantada nas escolas básicas russas à época da ex-União Soviética.

В забытой книжке забытая десятка
Чудовищного вида то ли блядь, то ли просто
девушка
Разрубленная надвое топором
капелька крови

Largada num caderninho esquecido, uma nota de dez³⁵
Coisa incômoda de ser vista, não se sabe bem se puta³⁶ ou se
menina
Cindida a machadadas,

³⁵ Nota de dez rublos, que surge na obra de Dostoiévski *Crime e Castigo* como sendo oferecida por Piotr Petrovich à personagem de aparência infantil Sônia, que prostituía-se para ajudar à família (...e Piotr Petrovich estendeu a Sônia uma nota de dez bem aberta...)

³⁶ Na Rússia que serve de cenário à obra de Dostoiévski as prostitutas possuíam uma espécie de registro chamado “boletim amarelo”, talvez o caderninho a que se refira Prigov. O final do capítulo II de *Crime e Castigo* dá registro da existência dese boletim da seguinte forma: “...as crianças puseram-se a chorar. Sônia correu para amparar Ekaterina Ivanôvna; mas quando Amália Ivanovna fez uma alusão a respeito do *boletim amarelo*, Ekaterina Ivanôvna afastou Sônia bruscamente e atirou-se a Amália Ivanôvna...”.

uma gota de sangue

Неизвестно каким образом
устраивающийся на голове тюрбан
Скажи мне: Капелька крови!
Ветка сирени из жизни недостижимых лирических
ПОЭТОВ

Difícil imaginar de que maneira
o turbante³⁷ pôde ser assentado à cabeça
Diz pra mim: uma gota de sangue!³⁸
Ramo do lilás³⁹ da vida dos intangíveis

Fiódor Dosdoiéovski. Crime e Castigo. Editora 34. São Paulo. 2001.

³⁷ Em oposição ao patriotismo de natureza nostálgica evocada nos versos finais deste poema, Prigov parece aqui fazer menção a um episódio que despertou velhos sentimentos de rivalidade nacional no final dos anos 70 na ex-União Soviética: a irrupção de multidões em Teerã bradando slogans de “morte à Rússia” por meses seguidos. No centro do episódio estava o Aiatolá Khomeini com seu grande turbante negro. A repercussão do episódio foi também grande devido ao fato do líder religioso haver ordenado, como primeira medida de seu novo governo, a prisão e morte de todos os quadros do partido comunista do Irã, o Toudé.

³⁸ Em resposta ao clamor das massas que pediam por um mar de sangue russo, Prigov parecia responder: diz pra mim – uma gota de sangue.

На вид – пакетик синильной кислоты
Капелька, но не крови
Размытая, за давностию лет,
всеобщая гармония простых
чисел

Pelo visto – uma caixinha de ácido cianídrico⁴⁰
Uma gota, mas não de sangue,
Depurada, por anos a fio,
a harmonia universal dos números
primos⁴¹

³⁹ A palavra Vétika desde a metade do século XIX aparece tradicionalmente associada na poesia russa ao ramo de lilás. Por extensão, tornou-se tradição fazer corresponder ao ramo de lilás não apenas os cenários russos como também o sentimento de nostalgia pela Rússia.

Katz B. My Name or Any Such-Like Phanton: A Reading of Nabokov's kakoe sdela ia durnoe delo. The Russian Review, v.58, n 4, p 565-573. Blackwell Publishing. Berkley. 1999.

⁴⁰ O ácido cianídrico ou ácido da Prússia é o nome do composto químico – originalmente um inseticida comercializado na Alemanha dos anos 40 com o nome de Ziklon – utilizado pelos nazistas na Polônia e também na Ucrânia para o assassinio em massa de prisioneiros. O produto, a princípio usado para a desinfecção das roupas dos detentos, passou a ser usado na forma de cristais que, quando liberados na atmosfera (retirados de seu recipiente), matava por asfixia.

⁴¹ A harmonia a que se refere Prigov está relacionada à lógica modelar dos números de Fibonacci, que permitiram compreender certa regularidade presente em fenômenos naturais, como, por exemplo, no número de pétalas de uma flor.

Ветка сакуры на листке японского календаря
Капелька крови и слезинка на фарфоровом блюде
Громовой иероглиф, выпадающий
Из свинцовой тучи:
Рим должен быть разрушен!

Ramo sakuri ⁴² no calendário japonês
Gotas de sangue e de lágrima no pires de porcelana
Um hieróglifo ⁴³ fulminante, despejado
d'uma nuvem plúmbea:

⁴² Impressão do tipo silk-screen que tem como motivos imagens tipicamente japonesas, ainda encontrada em peças de decoração em muitos lugares do mundo.

⁴³ Até final do século XVIII na Alemanha – onde pela primeira vez a noção de símbolo apareceu contraposta à de alegoria – as palavras hieróglifo, símbolo possuíam todas o mesmo significado. Foi apenas com Kant (Crítica do Julgamento, 1790) que a idéia de símbolo ganhou um sentido mais preciso em estética. Neste poema de Prigov, o hieróglifo surge como a representação do alinhamento entre signo e referente, questionado pelos conceitualistas. Os discursos ideológicos próprios ao regime stalinista

Roma tem que ser destruída!⁴⁴

Иван да Марья в обоих смыслах

Послеобеденная капелька крови

на усах Сталина

Прочитайте, прочитайте мне начало четвертой

эклоги со слов:

Когда позабудутся

и эти имена...

Ivan e Maria em duplo sentido⁴⁵

Depois do almoço, uma gota de sangue

nos bigodes de Stálin

Releia, releia para mim o início da quarta

écloga⁴⁶ onde se diz:

podem ser tomados como discursos hieroglíficos dado a pretensão que possuem de representar fielmente a realidade.

⁴⁴ Inversão da célebre frase com que o tribuno Catão, o censor, encerrava seus discursos no senado romano pregando a destruição da cidade de Cartago: “Delenda est Cartago” ou “Cartago seja Destruída”. Isso porque depois das muitas batalhas, o ódio dos romanos aos cartagineses transformou-se em sentimento nacionalista que só poderia ser aplacado com o aniquilamento da cidade. A idéia da destruição de Roma remete também à afirmação de Moscou como a terceira Roma, em atendimento ao desejo do Czar Ivan III de transformar a Rússia em sede da Cristandade após a queda de Constantinopla.

⁴⁵ Espécie de flor selvagem da Rússia caracterizada por dupla coloração, interna e externa, variando entre o amarelo e o violeta. Ivan e Maria são também nomes comuns no ambiente rural do país, a exemplo do que ocorre no Brasil em relação aos nomes João e Maria.

⁴⁶ Embora tenha vivido antes de Cristo, na *Quarta Écloga* Virgílio prenuncia em tom aflitivo o nascimento de Jesus, fazendo antecipar a ética cristã ainda antes do seu advento. Nela Virgílio adverte sobre o nascimento de uma criança que deverá substituir

Quando superados forem
todos esses nomes...

Строгость живого милицейского мундира
Дворник, сметающий капельку крови
с заснеженного тротуара
Смуглые ангелы, парящие над Сахарой
в поисках сбежавшего
священного зайца
Жизнь по весне, но уже в Самаре

Imponência vivente de uniforme da guarda civil⁴⁷
Um faxineiro removendo uma gota de sangue
da calçada com neve
Anjos morenos flanando sobre o Saara⁴⁸

na terra a era do ferro pela era do ouro. No trecho em que os versos de Prigov pedem continuidade, Virgílio diz que depois que todos os antigos ídolos houverem sido superados o Messias / *Virá livrar o mundo do medo interminável / Receberá a vida dos deuses e verá / Aos heróis como Deuses encarnados, e ele mesmo / Será visto por eles, para a glória de seu pai / Rei sobre um mundo pacificado.*

Virgil. The Poems of Virgil. Encyclopedia Britannica. Chicago. 1952.

⁴⁷ A tônica empregada por Prigov para referir a onipresença do Estado na figura do policial, é a mesma empregada na série *Apofeoz Militsanera* (Apoteose do policial) de 1990. O policial seria encarnação do Estado autoritário, em vigilância permanente.

⁴⁸ A referência ao Saara, em termos de anjos e lebres sagradas, bem poderia ser entendido como um contra-ponto lírico a uma conhecida piada que circulou em Moscou à época da desintegração do regime, a qual dizia que o provável resultado de um governo soviético no Saara seria o desabastecimento de areia na região.

atrás de quantas fugazes
lebres sagradas
A vida em primavera⁴⁹, mas já em Samara⁵⁰

То, что называется жопой
Капелька крови на краю унитаза
Голос из соседнего пространства и мгновенная
смерть
И трасценденция

Essa coisa que costumamos chamar de cu⁵¹
Uma gota de sangue na borda da privada
Uma voz vinda de um espaço contíguo e de súbito
a morte...
E a transcendência

⁴⁹ A vida em primavera é também a vida em condições de fartura.

⁵⁰ Cidade russa, capital da província de mesmo nome, às margens do Volga. Foi fundada em 1586, tendo sido chamada de Kuibishev (nome de um político soviético) entre 1935 e 1991. Em Samara, durante a segunda guerra mundial, foi construído um bunker para abrigar Stalin na hipótese de queda de Moscou. Situada no sudeste da Rússia Ocidental e banhada por braços do Volga, Samara é considerado um lugar aprazível e de apelo turístico.

⁵¹ Segundo Freud o ânus estaria relacionado tanto ao prazer proporcionado pela expulsão das fezes quanto à repressão devida aos controles sociais ligados à sua retenção. Cada um desses sentimentos levaria, respectivamente, a distintas formas de pulsões: a sádica, associada no plano das atitudes às tendências de dominação e destruição; e a erótica, vinculada à passividade.

Сабельная атака на рассвете
Специфическая капля крови, подбегающая
к сердцу
Огромный рулон шерсти цвета электрик
проеденный мышами
Где-то в Бирмингеме

Uma carga de sabres ao amanhecer⁵²
Uma gota de sangue chegando
ao coração
Um enorme novelo de lã azul-violeta
carcomido por ratos

Brenner C. Noções Básicas de Psicanálise. Imago. Rio de Janeiro. 1987.

⁵² A carga ou o ataque de sabres é imagem associada aos cossacos, que constituíam hordas armadas estabelecidas em vários pontos da Rússia à época do império. Até a revolução bolchevique de 1917, foram inúmeras e fracassadas as tentativas governamentais de desarmá-los. No livro *Caminho das Tormentas* (1922), o escritor

N'algum lugar de Birmingham

Голая ветка за окном

Капелька крови на недобритой щеке в зеркале

Затылок, обращенный в неведомое

И все это – как данность

Um ramo desnudo além da janela⁵³

No espelho, uma gota de sangue no rosto de barba mal feita

A nuca, voltada ao desconhecido

E tudo isso - evidências

Alksei Tolstoi (1882-1945) diz que nunca houve “Nada mais belo e, ao mesmo tempo, mais aterrador que uma carga de cavalaria de cossacos”.

⁵³ Aqui parece surgir mais uma vez a imagem do ramo de lilás, desta vez desflorado. Em alguns lugares da Rússia, o ramo de lilás era colocado, com frequência como enfeite à janela das casas em dias de festa.

Концерт Моцарта

Безумное количество рассыпанных по земле
капелек крови

Сим победиши...

Um concerto de Mozart⁵⁴

Despejadas pelo chão uma enorme quantidade de
gotas de sangue

⁵⁴ Inspirado pelo rumor que corria na Europa de que Mozart havia sido envenenado por Antonio Salieri (1750-1825), Púchikin escreveu o texto *Mozart e Salieri*, em que figuram como personagens apenas os dois compositores. O texto faz parte das Pequenas Tragédias, peças em um ato escritas no outono de 1830. Com seu estilo conciso e direto, o texto exerceu forte influência sobre os compositores russos do século XIX, dentre eles Rimski Korsakóvski que o musicou em 1897.

Púchkin A. S. Pequenas Tragédias. Globo. São Paulo. 2006.

Assim vencerás⁵⁵

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia de Prigov

Stikhogrami: Grafitcheskie Stikhi. (Versificação: Versos Gráficos). Paris. A I-a. 1980;

Sliezi Geralditcheskoi Duchú. (Lágrimas Completas da Alma) Moscou. Moskóvski Rabotchi. 1980;

Piatdesiat Kápelek Krovi (Cinquenta Gotas de Sangue). Moscou. Tekst. 1993;

⁵⁵ “In Hoc Signo Vinces” (sob este signo vencerás) foi o lema (inscrito no interior de uma cruz de fogo) com que o imperador romano Constantino sonhou antes da batalha de Ponte Milvio em 312 DC. Impressionado com a visão, fez gravar o dístico nos escudos de seus soldados, o que teria levado seus exércitos à vitória. A partir daí o imperador converteu-se ao cristianismo, encerrando trezentos anos de perseguição aos adeptos da religião. O episódio passou à história como representativo do poder exercido pelos signos sobre a conduta humana.

Zapredél'ni Liubóvnik: Stikhi. (Amante Extremado: O Verso) Moscou. Argo – Risk. 1994;

Iavlenie Stikhá Posle Ievó Smerti: Stikhi. (O Reaparecimento do Verso Depois de sua Morte: O Verso). Moscou. Tekst. 1995;

Sóbstvennie Pripev na Tchujie Rífmí. (Refrão Próprio na Rima Alheia) Moscou. Muzei Vadima Sidura, 1996;

Sbornik Preduverdomleni k Raznoobraznim Veshcham. (Coletânea de Avisos para Figurações Diversas de Objetos). Moscou. Ad Marginem. 1996;

Militsaner i Druguie. (O Policial e o Amigo). Moscou. Obscuri Viri. 1996;

Sovétskie Teksti: 1979 – 1984. (O Texto Soviético: 1979-1984) São Petersburg. Ivan Limbak. 1997;

Podóbranni Prigov. (Encontro com Prigov). Moscou. RGGU. 1997;

Napíssanoé s 1975 po 1989. (Escritos de 1975 a 1989). Moscou. Novoe Literaturnoe Obozrenie. 1997;

Napíssonoe s 1990 po 1994. (Escritos de 1990 a 1994). Moscou. Novoe Literaturnoe Obozrenie. 1997;

Evguéni Onéguin Puchkina. (Eviguene Oneguin de Puchkin). São Petersburg. Krasni Matros. 1998;

Jivíte v Móske. (Viva em Moscou) Rukopisna Právask Romana. Moscou. Novoe Literaturnoe Obozrenie. 2000;

Istchisleniia i Ustanovleniia: Stratifikatsionie i Konvertatsionie Teksti. (Cálculo e Fixidez: Estratificação e Conversação Textual). Moscou. Novoe Lieraturnoe Obozrenie. 2001;

Tolko Moiá Iaponiia: Nepridúmanoe. (Apenas Meu Japão: Sem Invenção)

Moscou. Novoe Lieraturnoe Obozrenie. 2001;

Ditiá i Smert. (Filho e Morte). Moscou. Logos. 2002;

Izbrannie Proizvedeniia . (Obras Escolhidas). Moscou. Zebra E/Eksmo. 2003;

Moskva i Moskovitchi, Moscou e os Moscovitas) in Molodaia Poéziia 89. Stikhi. Stati. Tekst. Moscou. Moscou. Sovetskii Pisatel.1989.

Gde Nachi Ruki? (Onde está Nosso Braço?) v Katorikh Nakhodtsia nashe Buduchee?, in Vestnik Moscou. Novoi Literaturi, 2. 1990.

Apofeoz Militsanera (Apoteose do Policial), in Drujba Narodov, 4. Moscou.1990.

Kniga o Tchastie (Livro sobre Repetições), in Znamia, 4. Moscou. 1994.

Texts of Our Lives, in Essays in Poetics. London. Keele. 1995;

From Reagan's Image in Soviet Literature. In Third Wave: The New Russian Poetry, p.104-106. Ann Arbor. Michigan University Press. 1992

Screaming Cantata (Who Kills Stalin). In Third Wave: The New Russian Poetry, p.108-115. An Arbor. Michigan University Press. 1992

Moskva i Moskovichi (Moscou e os Moscovitas) in Molodaia Poeziia 89. Stikhi. Stati. Tekst. Moscou. Sovetskii Pisatel.1989.

Poems, Moscow Conceptualism. In New Structures London Institute of Contemporary Arts. 1989.

Stikhi (Versos), in Ponedelnik Sbornik Stikhov. Prometei. Moscou. 1990.

Come in If You Can, in Re-entering the Sign: Articulating New Russian

Culture. University of Michigan Press. AnnArbor. 1995.

Stikhi Zvezdá Plenitelnaia Russkoi Poezii, Evéguini Oneguin Pushkina (A Fascinante Estrela de Versos da Poesia Russa, Evégueni Oneguin). In Shinel Pushikina: Sbornik k 200 – letnemu jubileiu Pushkina. Moscou. Pentagrafic. 2000.

Bibliografia sobre Prigov

Prigov D. A. e Gandlevski S. M. Mejdú Imenen i Imidjen: Dialog. (Entre o Nome e Imagem: Diálogo). Moscou. Literaturnais Gazeta, n.12, p.5. 1993.

Balabanova I. Govoriti Dmitr Aleksandrovitch Prigov. (Fala Dmitr Aleksandrovitch Prigov). Moscou. OGI. 2001

Trofimova E. Prigov D. A. Ruskie Pisateli XX Veka: Biografitcheski Slovar. (Escritores Russos do Século XX: Palavra Biográfica). Moscou. Bolshaia Russiiskaia Entsiklopedia. Nikolaev. 2000.

Aizenberg M. N. Nekotorie Druguie. (Um Certo Amigo). Moscou. Teatr, n.4. 1991.

Dobrenko E. A. Natchestvie Slov. (A Palavra Passada a Limpo). Moscou. Dmitr Prigov i Konets Sovetskoi Literaturi. Voprosi Literaturi n. 6. 1997.

Dobrenko E. A. Preodolenie Ideologi. (A Superação da Ideologia).

Moscou. Zametki o Sots-arte. Volga, n.11, p.164-184. 1990.

Epshtein M. N. Kontsepeti Metaboli. (Metabolismo do Conceito). Moscú.

O Noviki Tsecheniaki v Poezii. Oktjabri, n. 4. 1988.

Eroféiev V. V. Pamiatnik dlia Kherestomati. (Monumento à Antologia).

Moscú. Teatr, n.4. 1988.

Grois. B. E. The Total Art of Stalinism: Avant-Garde, Aesthetic

Dictatorship and Beyond. Princeton University Press. Princeton. 1988

Kuritsin V. N. Otcharóvanie Neitralisatsi. (A Fantasia Neutralizada).

Ekaterinburg. In Kniga o Postmodernizm. Tiraji 300. 1992.

Kuritsin V. N. Postmodernizm Novaia Pervobtnaia Kultura. (Pós-

Modernismo: A Nova Cultura Antiga). Moscú. Novii Mir, n.2. 1992.

Kuritsin V. N. Prigova Mnogo. (Um pouco de Prigov). Moscú. Teatr, n.1.

1993.

Lipovetski M. Kak Tchestnii Tchelovek. (Que Honrado Camarada).

Moscú. Znamia, n.3 1988.

Medvedev A. Kak Pravilno Srubit Suk a Kotórom Sidich. (Como Cortar

de Verdade o Galho em que se está Sentado). Moscú. Teatr, n.1. 1993.

Nicholas M. Dmitr Prigov and The Russian Avant-Garde, Then and Now.

Moscú. Russian Literature, 39, n.1. 1996.

Shmidt V. Slovo o Dmitr Aleksandrovitch Prigov (Uma Palavra Sobre Dmitr Prigov). Moscou, Známia, n.8. 1994.

Trofimova E. Moskvóvskie Poetitcheskie Klubi.(Clube Poético de Moscou). Moscou. Oktiabr, n.12. 1991.

Trofimova E. Stilevoi Reministsentsi v Ruskom Postmodernizme (Estilização da Reminiscência no Pós-Modernismo Russo). Moscou. 90 Godov. Obshchestvennie Nauki i Sovremennost, n.4. 1999.

Dobrenko, Evguéni. Dmitr Aleksandrovitch's Biography. In Dictionary of Literay Biograph. London. Thomson Gale Publiushers. 1995.

Biografia Sobre Pós-Modernismo

Dobrenko E. Socialist-realism, a Postscriptum: Dimitri Prigov and The Aesthetics Limits of Sots-art. In Endquote: Sts-art literature and Soviet Grand Style. Chicago. Northwestern University Press. 2000

Epstein M. After the Future: The Paradoxes of Postmodernism and Contemporary Russian Culture. Amherst. Massachusets University Press. 1995.

Epstein M., Genis A., Slobodanka V. Russian Postmodernism: New Perspectives on Pos-Soviet Culture. New York Berghahn Books. 1998.

Epstein M. The Origins and Meanings of Russian Posmodernism. In Re-entering the sign: new critical languages from Russia, p.25-47. Ann Harbour. University of Michigan Press. 1999.

Eshelman R. Early Soviet Postmodernism, in Slavische Literaturen n. 12. Berlin. Peter Lang Publishers Inc. 1997.

Fast P. Ideology, Aesthetics, Literary History: Socialist Realism and It's Others, in Literary and Cultural Works, n 1. Berlin. Peter Lang Publishers Inc. 1999

Grois. B. The Other Gaze: Russian Unofficial Arts'View of the Soviet World, in Postmodernism and Postsocialist Condition. Berkley. University of California Press. 2003.

Huntcheton L. Poetica do Pós-modernismo: história, teoria e ficção. Rio de Janeiro. Imago. 1991.

Jameson F. O Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo. Ática. 1996.

Kaplan A. O mal-estar no pós-modernismo: teorias e práticas. Rio de Janeiro. Zahar 1993.

Hutcheon, L. A Poética do Pós-modernismo. Rio de Janeiro. Imago. 1991

Lyotard, J. F. A Condição Pós-moderna. Rio de Janeiro. Editora Jose Olympio. 1988.

Lipovetski, M. Russian Postmodernist Fiction: Dialog with Chaos. Denver. Sharp Editors. 1999

Nicholas M. Dimitri Prigov and The Russian Avant-Garde, Then and Now.
In Russian Literature, n.39, p. 13-38. 1996

Bibliografia Geral

Adorno T. Crítica Cultural e Sociedade. In Prismas. São Paulo. Ática.
1998.

Bernardini, Aurora F. Comentário crítico ao lançamento da coletânea de
Annalisa Cima, *Hipóteses de Amor*, pela Ateliê Editorial, em 2002.

Baker, Adele M. Consuming Russia: popular culture, sex and society since
Gorbachev. Durham. Duke University Press. 1999

Ballard S. Rudolph Otto and The Synthesis of The Rational and Non-
Rational in The Idea of The Holy, in Theion, n.12. Berlin Peter Lang
Publishers.2001.

Barthes. R. Aula. Ao Paulo, Cultrix. 1987

Chevalier J. Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras e números. Rio de Janeiro. José Olympio. 1996.

Anexo I

Dmitri A. Prigov: *Eu vivo em um tempo ainda não existente*⁵⁶

(Entrevista concedida por Dimitri Prigov ao jornalista Kiril Reshetnikov do jornal Gazeta Russa, de Moscou, em 4 de novembro de 2005)

No sábado (5/11/2005), será celebrado o sexagésimo quinto aniversário de Dmitri Aleksandrovitch Prigov, figura universal da cultura; poeta, prosador, pintor, mestre da instalação e da performance, pensador. Uma das principais figuras do movimento conhecido como conceitualismo moscovita. Prigov dividiu reflexões sobre sua própria obra com o correspondente do “Jornal” Kiril Reshetnikov.

- O Senhor sempre falou que para o senhor o importante é a quantidade de versos: quantos foram escritos e quantos ainda deverão ser escritos. O Senhor ainda faz tais cálculos e segue esse plano?

- O componente numérico do meu projeto permanece. Agora meu projeto se chama “Poeta ideal”. Há o cálculo de que se, digamos, uma pessoa viver cem anos e todos os dias escrever um verso, começando do primeiro dia de vida, então ela escreverá trinta e seis mil quinhentos e vinte e cinco versos considerando os 25 dias dos anos bissextos. Meu próximo objetivo numérico é atingir esse número. Atualmente eu tenho escrito cerca de trinta e cinco mil.

- A sua obra é cem por cento russa, mas apesar disso é aberta ao máximo para a percepção ocidental. Parece-me que muitos dos seus versos são mais fáceis de traduzir do que de serem escritos por outros poetas russos. O senhor se considera europeu?

- Se falarmos sobre a cultura européia, incluindo a de língua inglesa, então é preciso ter em vista que lá há muito tempo existe uma certa zona separada onde ficam os poetas e pintores internacionais. Eles são muito mais conhecidos em outros países do que em sua própria pátria, porque nos limites de seus países, eles não se encaixam em um projeto nacional. No que diz respeito à tradução de meus textos, isso é verdade. Eles são bem traduzidos por causa de um dicionário unificado intelectual-filosófico, comum há vários idiomas, e de uma estrutura racional que de maneira geral corresponde ao estado de humor atual de todas as culturas européias escritas.

⁵⁶ Tradução direta do russo – realizada por Edécio Rodney Américo – de entrevista cedida pela Prfa. Eelena Vássina, do Departamento de Letras Orientais da Faculdade de

- E quais as suas impressões quanto às traduções?

- Eu não as leio. Até mesmo quando se lê versos em russo, pensamos que de certa forma não os entendemos por completo, quando lemos em outro idioma, então entendemos apenas o sentido, mas não o verso.

- A propósito, a experiência de vida no exterior contribuiu muito ao Senhor?

- Sabe, eu não tenho nada a ver com essa vida. Eu tenho a ver com a vida preparada nos subtextos, nos textos ideológicos. Se a permanência no exterior me deu algo, foi a compreensão de que forma a realidade dos lugares de lá são repassados para os sub-textos com os quais eu posteriormente trabalho. Ajuda-me o componente visual de minha obra – os objetos visíveis não necessitam de tradução, por isso eu os entendo. Mas, no que diz respeito à literatura estrangeira, ela é fechada para mim. Eu posso lê-la, é claro, mas compreendo apenas o nível antropológico geral, nada mais.

- Então, voltemos ao tema russo. No seu tempo o Senhor passou a ser diferente ao usar os patronímicos russos, em sua obra isso se converteu em um método artístico, em parte importante da imagem. Como surgiu essa idéia?

-Ocasionalmente, sob a influencia do artista Fiodor Vassilievitch Semionov-Amurski. Ele faleceu há muito tempo, eu era seu conhecido na adolescência. Ele dizia: “Sabe, no nosso tempo, apenas os cocheiros eram chamados de Dima, Kolia e Vássia, já os casais até a velhice chamavam um ao outro por nome e patronímico”. E ele chamava todos dessa forma, é claro, mesmo no seu círculo de amizades. Essa fórmula me pareceu muito feliz. Obtemos assim um pseudônimo que se encontra em um distancia microscópica do nome real, e eu gosto de tal proximidade que desorienta as pessoas. “Dmitri Aleksandrovitch Prigov” – esse era o meu nome, pseudônimo e o nome de um grande projeto. Em meu círculo de conhecidos eu não encontrei nenhuma outra pessoa que chamasse a todos os demais por nome e patronímico, incluindo crianças e gatos. Um gato tem nome e dono, logo ele também possui patronímico. Quando eu chamava a mimi mesmo por nome e patronímico, todos consideravam isso engraçado: Um jovem rapaz chega e se apresenta como Dmitri Aleksandrovitch.

- Algumas pessoas renomadas até nos dias de hoje recebem as suas obras como algo pouco sério e propositalmente provocante, e ao Senhor como um cínico oriundo sabe-se lá de onde, um profanador dos Santos. Apesar de tudo isso o Senhor continua uma grande tradição que existe na literatura já há tanto tempo, quando eles mesmos, e muitos deles até são mais jovens que o Senhor...

- Em nossa época a idade cultural e a biológica são separadas uma da outra. Na Rússia, diferentemente do Ocidente, uma época não aboli a outra, eles existem como uma torta folhada. Se pode viver na época de Púchkin e uma enorme quantidade de gente vive nele, se pode viver na época de Blok ou de futuristas. Tudo depende de qual época você esta sendo observado. Agora, como estou vendo, nas artes plásticas cresce mais

uma época que me segue, para a qual eu já sou uma figura do tempo passado. Mas para 99% daquelas pessoas que vivem em épocas históricas diferentes, eu vivo numa época que ainda não existe.

- Você criou uma grande quantidade de auto-descrições e comentários. Como um autor como você reage às pesquisas dos outros sobre si mesmo?

-Eu sempre pertenci a escola conceitualista, e ela, como você sabe, está ligada mais com as artes plásticas e não a literatura. Essa tendência, não apenas na Rússia, mas no mundo inteiro, sempre foi caracterizada por um alto grau de reflexão: todos escreviam textos teóricos, isso entrava na poética. Mas no contexto da poesia russa, a presença de um gesto poético, das explicações, dos desvios inesperados dentro das poesias, saturadas de termos, sempre causou uma estranha reação. Na verdade, esse era o objetivo. Enquanto as pesquisas dos outros operavam apenas o texto, não analisando nem o gesto, nem o modelo de conduta. Ou seja, eles tinham atenção no comportamento social, isso significa, digamos: boemia, bebedeira, quem bateu em quem. Já o comportamento cultural-estético que não tem obrigatoriamente que ser anunciado externamente, eles deixavam de lado. Todas as descrições acadêmicas e literárias sobre mim, elas são como que... superficiais, nelas o texto é como único, o que eu sou. Por isso, de tudo que foi escrito sobre mim, eu gosto mais dos artigos escritos pelos críticos culturais, por exemplo – o de Boris Grois. Do que foi escrito ultimamente, o artigo da lingüista de Petersburgo Liudmila Zubova. Caso meus textos possam ser analisados e significar algo, isso é maravilhoso. Isso é como fezes de cavalo que para as pessoas de repente se torna esterco, o que para os cavalos também pode ser agradável.

- O que o fez se interessar pela prosa.

-A prosa está incluída em meu projeto, ela é parte dele. Eu comecei a escrever o primeiro romance em 1997 e o conclui em 1999, eu possuía minha própria experiência, meus métodos de desenvolvimento do texto, utilizada em meus avisos (gênero particular, criado por Prigov –“Jornal”) e meus escritos precoces que eram chamados de “Corujas”. Esses eram contos soviéticos, curtas histórias mitológicas, por exemplo, sobre Stalin, sobre como Vutchétich esculpiu a estátua de Stálin... A partir daí eu entendi como me expressar, e depois surgiu tal projeto – a experiência com três tipos de escrita francamente européia: memórias, notas de viajante e confissão. Daí eu escrevi memórias, o romance “Viva em Moscou”, notas de viajante “Somente o meu Japão”; a confissão sob o título “Não sujeito à lei” eu ainda não terminei de escrever, há muito tempo a estou escrevendo; eu tive, certa vez, meu laptop roubado da janela do segundo andar em Londres, esqueceram de fechar a janela. Lá, além dessa confissão estava o segundo romance “Kátia chinesa”, baseado na experiência de minha esposa, a biografia de uma garota de família de emigrantes, meio russa - meio inglesa, que cresceu na China. Essas são as memórias dela, e paralelo a isso, seu retorno à Rússia pós-Stálin, para onde ela vai de trem.

- E “Renat e o Dragão”, como entra aqui?

- Ele surgiu um pouco diferente, como uma experiência com a escrita atual: fantasia, dizem que é ficção científica. A idéia era enfiar toda a moda em um romance, mas com a entonação de uma narrativa real, séria e clássica, pelo princípio da “enciclopédia da vida russa”.

- Mas como fazer no caso dos “romances perdidos”?

- Eles têm que ser escritos novamente, ou talvez não. Agora eu estou com um problema: tentar reconstruí-los ou desistir, considerar que eles já foram escritos. Quando eu comecei a escrever versos, nos anos 1960, eu resolvi que tinha que escrever pelo menos mil deles para entender o que é isto e se vale a pena se ocupar com isto. Eu os escrevia em um enorme caderno, anotei nele umas setecentas poesias e depois o esqueci em algum lugar. Então eu tinha um problema: considerar o escrito como uma parte dos mil ou escrever novamente mais mil. Eu escrevi mais mil. Agora ainda não sei o que vou decidir.