UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS ORIENTAIS
PROGRAMA DE LITERATURA E CULTURA RUSSA

ANDREA ZEPPINI MENEZES DA SILVA

O Plutão que veio do inferno: sobre a prosa de Varlam Chalámov

Versão corrigida

São Paulo
2018

ANDREA ZEPPINI MENEZES DA SILVA

O Plutão que veio do inferno: sobre a prosa de Varlam Chalámov

Versão corrigida

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura Russa do Departamento de Letras Orientais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, como requisito para obtenção do título de Doutora em Literatura e Cultura Russa. Pesquisa desenvolvida com bolsa da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

Orientador: Prof. Dr. Bruno Barretto Gomide

São Paulo

2018

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

S586p Silva, Andrea Zeppini Menezes da Silva
O Plutão que veio do inferno: sobre a prosa de
Varlam Chalámov / Andrea Zeppini Menezes da Silva
Silva ; orientador Bruno Barretto Gomide Gomide. –
São Paulo, 2018.
350 f.

Tese (Doutorado)– Faculdade de Filosofia, Letras
e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
Departamento de Letras Orientais. Área de
concentração: Literatura e Cultura Russa.

1. literatura russa. 2. campo de concentração. 3.
testemunho. 4. memória. I. Gomide, Bruno Barretto
Gomide, orient. II. Título.

SILVA, Andrea Zeppini Menezes da. **O Plutão que veio do inferno: sobre a prosa de Varlam Chalamov**. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura Russa do Departamento de Letras Orientais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutora em Literatura e Cultura Russa.

Aprovado em:

Banca Examinadora:

Para Tati e Lara

Para meu pai

Agradecimentos

Agradeço à Capes pela bolsa de doutorado, que tornou possível esta pesquisa.

Agradeço imensamente ao professor Bruno Gomide, pela orientação carinhosa e paciente deste trabalho.

Aos professores Mário Ramos e Maria Rita Palmeira, pela atenta leitura e sugestões preciosas na banca de qualificação.

À professora de russo, Olga Drovnikova, que me prestou imprescindível auxílio na leitura dos textos de Chalamov.

À Kátia Volkova Américo, pela leitura generosa das minhas traduções.

Aos amigos e amigas queridos de sempre, companheiros de vida e de palco, Dani, Camila, Maíra, Nathalia, Adri, Cecília, Mário, Luca, Arô, Kátia, Fê, Thaís, Afonso, Magda, Rea, pelo apoio nos momentos mais delicados.

À minha família. A meus pais, à minha avó, às minhas irmãs e a meu irmão, pelo apoio e motivação. Ao Flávio e à Angela, pelo carinho sempre pronto, pelo auxílio inestimável nos momentos mais difíceis.

À coisinha mais pequenina dessa casa, Lucinho, pelo olharzinho de amor que só essas criaturinhas têm.

À Lara, amor sem limites, amor maior que tudo, amor, que com sua chegada desorganizou o meu mundo e fez surgir uma mãe impensável.

À Tati. Por me ensinar o amor todos os dias. Sem ela, impossível.

Não que a experiência vivida seja indizível. Ela foi invivível (...).

(Semprún)

Aí, arre, foi que de verdade eu acreditei que o inferno é mesmo possível. Só é possível o que em homem se vê, o que por homem passa. Longe é, o Sem-olho.

(Guimarães Rosa)

Resumo

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

Varlam Chalámov, escritor russo, nasceu em 1907 e passou dezessete anos como prisioneiro em campos de trabalho stalinistas. Em Kolimá, um dos piores campos do que ficou conhecido como Gulag, conheceu o trabalho fatal nas minas de ouro e carvão, onde quase perdeu a vida por diversas vezes. Em *Contos de Kolimá*, sua principal obra, transformou sua experiência em seis ciclos de contos de prosa concisa e poética. Para marcar sua posição literária, Chalámov cria o que chama de “nova prosa”, a prosa possível para os tempos depois de Auschwitz, Hiroshima, Kolimá. Em “Sobre a prosa”, ensaio-manifesto de 1965, e “Sobre a minha prosa”, de 1971, Chalámov pensa sua obra no contexto da tradição literária e da literatura de sua época. Descreve também seus objetivos e métodos artísticos. Reflete sobre o papel da literatura na cultura, sobre a relação entre verdade e ficção, sobre o significado da memória em sua prosa. O presente trabalho visa realizar uma leitura de sua obra à luz dos pressupostos do autor, no diálogo e na fricção com outros teóricos e escritores, com destaque para o papel da memória em sua produção. Traz ainda a tradução dos dois ensaios.

Palavras chave: Varlam Chalámov; literatura de testemunho; nova prosa; memória, Gulag.

Abstract

SILVA, Andrea Zeppini Menezes da. ***Pluto that came from hell: on the prose of Varlam Shalámov.*** Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2018.

Russian writer, Varlam Chalámov (born 1907), spent seventeen years as a prisoner in Stalinist labor camps. Much of this time was spent in Kolimá working within the precarious gold and coal mines within Gulag, where he endured several near death experiences. He transformed these years of personal tragedy and acute observation of others into a six series of poetic short stories, which were later published as Tales of Kolimá. Within these iconic works, Chalámov creates what he referred to as ‘new prose’; the possible prose after events such as Auschwitz, Hiroshima and Kolimá. In his essays On Prose, 1965 and On my Prose, 1971, Chalámov reflects on his body of work in the context of the literary traditions of his time. He considers the role of literature in culture, the relationship of truth to fiction, and the role of memory in his prose. This paper applies the ideas in Chalámov’s essays to a reading of his prose and in doing so discusses the author’s opinions, with particular emphasis on his understanding of memory.

Keywords: Varlam Shalamov; testimonial literature; new prose; memory; Gulag.

Sumário

1. Introdução	10
2. O inferno ou sobre os campos de trabalho	17
3. Plutão ou pequeno esboço de biografia.....	43
4. Diálogos e contextos.....	67
4.1. Anos 1920, anos 1930.....	68
4.2. Notas sobre a literatura do Gulag: um breve histórico	84
4.3. A obra de Chalamov no contexto da literatura sobre o Gulag	93
4.4. O campo não termina no campo: notas sobre a publicação dos contos.....	105
5. A prosa	122
5.1. Sobre os ensaios	123
5.2. A arte depois de Kolimá	127
5.3. Um pouco mais sobre Contos de Kolimá: temas	146
5.4. Sobre a composição em Contos de Kolimá.....	168
6. Testemunho, experiência, memória	189
6.1. A experiência do campo.....	190
6.2. O narrador na nova prosa	200
6.3. O criminoso na experiência de Chalamov ou a escola negativa	209
6.4. Superação do mal pelo bem: a necessidade de narrar.....	222
6.5. Como narrar a experiência ou o conto-bofetada	227
6.6. O conto-documento.....	236
6.7. Literatura de testemunho	240
6.8. Trauma, narrativa e experiência	248
6.9. Literatura, história, memória.....	255
6.10. Uma nova prosa	276
7. Considerações finais.....	282
Glossário	297
Referências Bibliográficas	299
Anexos.....	316
Sobre a prosa	316
Sobre a minha prosa	332

1. Introdução

*“Se for preso pelos nossos inimigos,
Se as pessoas não falarem comigo,
Se de tudo e de todos for privado:
Do direito a respirar e abrir portas,
Do direito a afirmar que haverá vida
E que, como juiz, o povo julga -
Se me tratarem como animal,
Se me atirarem o comer pro chão -,
A dor não amordaço, não me calo,
Mas o que for de desenhar, desenho,
E ao abalar o sino nu dos muros,
Ao despertar o canto escuro inimigo,
Vou atrelar dez bois à minha voz
E no escuro o arado enterro e guio -
E nas profundas da noite, noite alerta,
Olhos se acendem para a terra fértil,
E, pois, na hoste de fraternos olhos
apertado,
Co peso de toda a colheita eu cairei,
De impetuoso juramento é a seara -
E romperá de anos ardentes uma alcateia,
Como tempestade madura vai Lenine
Murmurar. Não haverá putrefacção na terra,
Assassinará razão e vida o Estaline”.*

(Mandelstam)

“Contar é muito, muito dificultoso”.

(Guimarães Rosa)

Varlam Chalámov foi um escritor russo nascido em 1907, na cidade de Vólogda. Morreu em 1982, em Moscou. Desses 75 anos de vida, 17 foram passados em campos do Gulag¹. Estudante de direito em Moscou, foi preso pela primeira vez em 1929, com 22 anos, por tentar imprimir um material contra Stálin. Passa três anos em Víchera, um dos primeiros campos do que veio a ser o vasto sistema do Gulag, que se desenvolveu ao longo da era soviética. O Gulag foi um complexo sistema de campos de trabalho, de castigo, de trânsito, incluindo campos para mulheres e crianças. Foi parte integrante e fundamental do sistema soviético, que usava o trabalho escravo dos detentos na exploração de minas e construção de obras de infraestrutura, principalmente. Matou milhões de seres humanos (não há um consenso sobre o número exato), vítimas do terror de estado.

Libertado em 1932, Chalámov se casa, publica seus primeiros contos, trabalha como jornalista. Até que, em 1937, ano do Grande Expurgo², quando milhares de pessoas caíram nas malhas do estado, Chalámov foi levado para a prisão de Butírskaia, passando por toda a via sacra dos interrogatórios sem fim a que eram submetidos os prisioneiros (por sorte, nessa época ainda não se ministrava a tortura como parte desse processo, como veio a acontecer pouco depois). Com uma pena de cinco anos, é mandado para Kolimá, um dos piores campos do que já tinha se estabelecido como Gulag. Ficava no extremo leste da Sibéria, no Círculo Ártico, onde as temperaturas chegavam a 60 graus negativos e o cuspe congelava no ar.

Passa por minas de ouro e de carvão, campos de trabalho, de trânsito, de castigo. Conhece as surras diárias, a doença, a fome que mata, o trabalho que mata, o frio que mata. Conhece a morte de perto (perto demais), passa anos entre as minas e o hospital. Deixa Kolimá apenas em 1953, época em que começa a escrever sua principal obra: *Contos de Kolimá*. Chalámov escreveu muito: teatro, cartas, ensaios e muita, muita poesia. Mas talvez nada tão forte, denso e genial como *Contos de Kolimá*. São seis ciclos de contos que tratam da experiência de seus anos de campos, escritos durante vinte anos. Sua prosa é seca, árida, sem

¹ Gulag – Главное управление исправительно-трудовых лагерей и колоний / *Glávnoie Upravlênie Ispravítelno-Trudovikh lagerei i kolonii* / Administração Geral dos Campos de Trabalho Correccional e Colônias – em geral traduzido como Glávnoie Upravlênie Lagueréi, ou seja, Administração Geral dos Campos.

² Em 1937 houve o auge de uma onda repressiva, desencadeada pela mal explicada morte de Kírov, em 1934. Milhares de pessoas foram presas, fuziladas ou mandadas para os campos do Gulag, entre camponeses, intelectuais, quadros do Partido, oficiais do Exército Vermelho.

lamentações ou concessões. Poética. Conta de um inferno onde o homem tem que lutar a cada minuto pela sobrevivência, para não perder sua humanidade. Conta da luta do homem contra a máquina do estado, da luta do homem contra o homem, pelo homem, contra a doença, a fome, o frio. Sua obra é um testemunho dos campos stalinistas, literatura. Documento e ficção. Memória, experiência, história.

Contos de Kolimá nunca foi publicada em seu próprio país durante sua vida, pelo menos não oficialmente. Em 1961, Chalámov conseguiu que fossem publicadas pequenas coletâneas de poesia sobre sua experiência nos campos, mas não obteve com isso o reconhecimento esperado. O período do *degelo*, marcado pelo discurso de Khrushchev no 20º Congresso do Partido, onde este revelava crimes de Stálin, deu ao escritor alguma esperança de ver sua obra nas mãos dos leitores russos, sobretudo depois da publicação de *Um dia na vida de Ivan Deníssovitch* (1962), de Soljenítsin. Ele chega até a pedir ajuda ao autor³ para que intercedesse por ele junto a Tvardovski, editor do jornal *Novi Mir* (новый мир), o jornal mais liberal da época, responsável pela publicação de *Um dia na vida...* Mas não conseguiu nada. Chalámov só foi ser publicado integralmente em seu país em 1989, durante a *perestroika* e a *glasnost*, e já bem depois de sua morte. Antes disso, a partir dos anos 50, seus contos começaram a circular nas mãos de amigos e conhecidos e, a partir de 1964, começaram a ser publicados em *samizdat*⁴, na URSS e, pouco depois, em *tamizdat*. Vista inicialmente apenas como um testemunho dos horrores dos campos stalinistas, a obra de Chalámov levou um tempo para ser considerada obra de arte. A descoberta do autor ainda é um processo em andamento em vários países, inclusive no Brasil, onde só agora sua obra está sendo lançada. Vamos ver mais detalhes sobre a publicação de seus contos no capítulo 4 deste trabalho.

Chalámov não apenas escreveu literatura como também teorizou sobre ela. Suas reflexões a respeito da tradição literária russa e ocidental, a respeito de sua obra e da literatura que se fazia, e também da que era preciso fazer, na época em que escrevia os *Contos de Kolimá*, o levaram à formulação do que chamou de “nova prosa”. Trata-se da prosa possível, ou necessária, para a era pós Auschwitz, Hiroshima, Kolimá. Uma nova prosa para um novo leitor, que não poderia mais

³ *Perepíska s Soljenítsinim / Correspondência com Soljenítsin*. Carta de novembro de 1962. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/24/21.html>>

⁴ *Samizdat* foi uma espécie de rede de publicações clandestinas, por onde circulavam artigos, relatos, literatura; se tornou bastante importante para o movimento dissidente que começou a tomar corpo, sobretudo, a partir dos anos 60. *Tamizdat* é o termo que se refere às publicações clandestinas no exterior.

perder tempo com histórias inventadas: só a verdade poderia lhe saciar a necessidade de arte e de respostas às suas grandes questões. Além disso, esse leitor presente nas considerações do escritor é treinado na literatura, não precisa de longas explicações ou descrições exaustivas: simplicidade, clareza, verdade são as novas exigências. Nesse contexto, para atender às novas demandas, o escritor também deve ser outro: deve escrever apenas sobre o que conheceu, sobre sua experiência, deve mergulhar na vida e apenas dela tirar o material para a escrita.

Suas ideias e reflexões literárias podem ser encontradas em muitos textos e contos, mas há dois ensaios que tratam especificamente do tema: “Sobre a Prosa”⁵, de 1965 e “Sobre a minha prosa”⁶, escrito em 1971. O primeiro é praticamente um manifesto sobre o que seria uma “nova prosa”, onde Chalamov postula seus pressupostos. Para marcar a diferença de sua posição artística e literária em relação ao que veio antes, ele combate a herança do século XIX – da qual é, no entanto, depositário e com a qual dialoga por toda a sua obra – e questiona o lugar do escritor e da literatura na vida cultural: a literatura não deve dar conselhos, o escritor não deve ter a pretensão de ensinar. As características de sua obra e seus métodos de escrita são justificados pelas demandas advindas depois das catástrofes de seu século.

A questão central, núcleo de sua reflexão e cerne de sua obra, também é articulada nesse ensaio: a literatura deve ser uma tradução artística da experiência vivida pelo escritor. A experiência, a “verdade”, é base de toda a escrita. A literatura é arte, mas, no caso da prosa depois de Kolimá, deve ser assumida também como um compromisso ético dos que sobreviveram: os escritores da nova prosa devem escrever pelos que não podem mais escrever. Devem lembrar e fazer lembrar para que, o que aconteceu, não aconteça novamente. Chalamov, nesse ensaio, tenta criar um terceiro lugar para essa escrita da experiência: nem escrita da memória, nem literatura, mas uma “nova prosa”.

Algumas passagens do ensaio guardam mesmo um tom de anotações rápidas que, inclusive, chegam a entrar em contradição entre si, mostrando um pensamento em construção, mutável, dinâmico, em processo de criação, negação,

⁵ О прозе / O proze. 1965c. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/21/45.html>>. Os trechos citados de “Sobre a prosa”, “Sobre a minha prosa”, e também “Sobre a nova prosa” (um rascunho para o primeiro ensaio), além dos contos presentes neste trabalho, foram traduzidos por mim, com exceção dos casos em que indico os tradutores. As traduções integrais de “Sobre a prosa” e “Sobre a minha prosa” estão em anexo.

⁶ о моей прозе / O moiei proze. 1971. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/21/61.html>>

recriação. O ensaio de 1971 repete, reforça e contradiz alguns temas presentes no primeiro, mas se concentra bastante nos métodos de escrita do autor, sobretudo no que concerne ao papel da memória em sua prosa. Também aborda a diferença entre prosa artística e prosa científica e ressalta a importante relação entre poesia e prosa. Dessas reflexões emerge, inclusive, uma aproximação da “nova prosa” com o registro histórico.

Chalámov é herdeiro de uma vasta tradição de prosa de prisão na Rússia, que tem em Dostoiévski seu precursor, com sua obra *Recordações da Casa dos Mortos* (1862)⁷. E o século XX, com as experiências do Gulag, foi bastante fértil nessa produção. Ainda que Chalámov não visse sua obra restrita a esse contexto – mas criadora de um novo lugar ou, em última instância, herdeira da tradição literária russa e ocidental – o presente trabalho retoma o percurso dessa prosa mais específica, apontando as relações de *Contos de Kolimá* com esse contexto.

Já em relação à tradição literária do ocidente, e não apenas da Rússia, a literatura que testemunha as grandes tragédias recebeu um nome que foi muito difundido na segunda metade do século XX: literatura de testemunho. Essa expressão surgiu em referência à literatura escrita após a segunda guerra, na Europa e nos Estados Unidos, bem como à escrita sobre a repressão do estado e as injustiças sociais na América Latina, recebendo aí o nome de *testimonio*. Muito já foi escrito sobre essa literatura e, por entendermos que isso enriqueceria nossa reflexão sobre as questões levantadas aqui, também lemos a obra de Chalámov nesse contexto. Literatura de testemunho é uma expressão que inclui muitas linhas de pensamento, posições políticas, experiências e relações com a arte, bem diferentes entre si. Em alguns lugares é considerada um gênero literário, em outros não. Pode ser vista como arte, ao utilizar recursos da ficção que dão uma forma artística ao conteúdo da violência; ou pode ser apenas um relato da memória, sem maiores preocupações formais, compondo uma espécie de registro histórico de uma época. A literatura de testemunho encontra-se nessa fronteira delicada entre arte, memória, história, pendendo ora para um lado, ora para outro, englobando todos, dependendo do lugar, das circunstâncias e do escritor. Nessa oscilação, nesse “entre”, se encontram a literatura de testemunho, a prosa do Gulag e a escrita de

⁷ Romance escrito a partir da experiência prisional de Dostoiévski, que passou quatro anos em uma prisão de trabalhos forçados, mais cinco anos de exílio na Sibéria. Em 1849 foi preso por fazer parte do Círculo Petrachévski, sendo condenado à morte. A um minuto do fuzilamento, num grande lance teatral, sua pena é comutada para a prisão e o exílio.

Chalámov. Nesse contexto, parte de nosso percurso no presente trabalho consiste em refletir sobre a vinculação de *Contos de Kolimá* a essa tríade: a arte, a memória e a história.

Os dois ensaios se tornaram eixo fundamental para a leitura da obra de Chalámov proposta nesse trabalho: uma leitura a partir de suas reflexões sobre a literatura e sua própria obra. Buscamos investigar aqui como se realizam em sua escrita os pressupostos dessa “nova prosa”, ou como se dá a criação de sua obra a partir dos seguintes eixos: o tema da literatura como tradução artística da experiência, o papel da memória na sua produção, a “verdade” como matéria e a obra como documento, o papel do escritor e o papel do leitor nessa nova configuração literária. Ou seja, como Chalámov transforma a experiência e a memória em uma obra de arte? Essa investigação será feita levando-se em conta o contexto da prosa do Gulag, da literatura de testemunho e da tradição literária russa e ocidental, enfatizando os aspectos da literatura como arte, como memória, como história.

Ler Chalámov é uma experiência. A escolha por trabalhar com esse escritor veio dos primeiros contatos com sua obra, que choca, assusta, prende e arrebatava do início ao fim. Impossível deixar sua paisagem humana, árida, poética. Uma obra literária genial, extremamente humana, que conta não apenas o horror, mas parte do horror para contar o homem, o que há de humano no homem. Uma obra dura que, sem cair em concessões, sem encontrar o bem ou a redenção no sofrimento, encontra o homem no homem, na sua pequenez e fragilidade, mas também na sua força e grandeza. De suas páginas desprende-se uma vontade de vida, que torna a leitura, ela mesma, uma experiência. Que nos torna também mais humanos, ou pelo menos nos mostra um caminho para nos tornarmos seres humanos melhores. Nos tempos que correm, uma obra essencial.

Os *Contos de Kolimá* começaram a ser traduzidos integralmente no Brasil apenas a partir do final de 2015, tradução ainda em processo no presente momento. Mesmo no contexto dos estudos acadêmicos da literatura russa no país, Chalámov era um ilustre desconhecido pela maioria, até então. Seu primeiro conto do primeiro ciclo de *Contos de Kolimá* é uma metáfora-proposta-convite: para fazer uma estrada, ou para contar a história dos campos, um homem deve ir à frente, sendo seguido por outros que, no entanto, devem pisar onde o primeiro não pisou, para que a estrada seja uma estrada e não apenas um caminho estreito. Esse homem deve ser

substituído por outros e, qualquer um, mesmo o mais fraco, pode ajudar a construir essa estrada. A obra de Chalamov é vasta. Há muito trabalho a ser feito, é vasto o campo de tradução e pesquisa a ser explorado, é longa a estrada ainda por ser pisada por outros que queiram se arriscar e se perder na aridez poética do inferno congelado de Chalamov.

Para dar início a essa estrada, estruturamos este trabalho da seguinte maneira: o capítulo 2 irá abordar o contexto histórico dos campos de trabalho. O capítulo 3 traz apontamentos sobre a biografia de Chalamov, apoiada, sobretudo, na escrita do próprio autor, seus contos e ensaios. Em seguida, o quarto capítulo propõe diálogos entre a obra de Chalamov e alguns contextos literários que marcam sua escrita. Nesse sentido, atribuímos especial significado à efervescência cultural das décadas de vinte e trinta na URSS, tecendo possíveis relações entre alguns movimentos artísticos e literários da época e a escrita de Chalamov. A herança da tradição literária, bem como o contexto mais específico da prosa sobre o Gulag, também são trazidos à cena e iluminam alguns aspectos de sua prosa. O difícil caminho para a publicação de sua obra, bem como a recepção crítica dos primeiros tempos, expressa o clima político e cultural com o qual o escritor precisou lidar durante a fase da escrita de seus contos.

A partir do quinto capítulo, acompanhamos mais de perto as questões levantadas pelos ensaios de Chalamov, que balizam as reflexões do escritor sobre sua obra. Nesse sentido, esse capítulo se dedica, sobretudo, ao manifesto do autor sobre a “nova prosa” e como suas características aparecem em *Contos de Kolimá*. O sexto capítulo traz pontos mais específicos sobre a experiência e a narrativa, fazendo também uma leitura de sua prosa pelo viés da narrativa de testemunho. Nessa perspectiva, enfatiza as relações da obra do autor russo com a memória e a história, dialogando com autores que pensaram essas questões do ponto de vista teórico ou da experiência, como Primo Levi, um interlocutor importante neste trabalho. Nos anexos, as traduções integrais dos dois ensaios trabalhados nesta pesquisa.

Um Plutão que veio do inferno, e não um Orfeu que desceu ao inferno: era assim que Chalamov definia o papel do escritor da “nova prosa”, o seu papel como escritor. Vamos então a essa prosa. E a esse inferno.

2. O inferno ou sobre os campos de trabalho

*“O local em que estavam, ele tem
um nome – tem
nenhum. Não estavam lá. Algo
havia entre eles. Não
olhavam através.*

*Não olhavam, não,
falavam de
palavras. Ninguém
despertou, o
sono
veio sobre eles”.*

(Paul Celan)

*“Sertão é isto: o senhor empurra pra trás,
mas de repente ele volta a rodear o senhor
dos lados. Sertão é quando menos se
espera; digo”.*

(Guimarães Rosa)

As portas pesadas do porão se abriram acima de nós, e, por uma escada estreita de ferro, um a um, começamos a subir devagar para o convés. Na popa do navio, ao longo dos parapeitos, a escolta se enfileirava numa densa corrente, os fuzis apontados para nós. Mas ninguém se importava com isso. Alguém gritava: mais rápido, mais rápido, e a multidão se acotovelava como acontece num embarque em qualquer estação de trem. O caminho era indicado apenas aos primeiros — ao longo dos fuzis, em direção a um largo passadouro — até a barcaça, e da barcaça, por um outro passadouro — até a terra firme. Nossa viagem tinha acabado. O navio trouxera doze mil pessoas e, enquanto elas eram descarregadas, dava tempo de olhar ao redor.

Após os dias quentes e ensolarados do outono em Vladivostok, após as cores puríssimas do céu crepuscular do Extremo Oriente — primorosas e vívidas, sem semi-tons ou transições, gravadas na memória para sempre...

Uma chuva fina e fria caía do céu branco, baço, soturno e monótono. As sopkas de pedra, sem floresta, nuas e esverdeadas se erguiam diante de nós, e, nos vazios entre elas, rente aos seus pés, se enroscavam nuvens desgrehadas e rasgadas, de um cinza sujo. Parecia que os farrapos de uma enorme manta cobriam essa terra montanhosa e lúgubre. Lembro-me bem: eu estava absolutamente calmo, pronto para o que viesse, mas, involuntariamente, o coração disparou e ficou apertado. E, desviando os olhos, pensei: nos trouxeram aqui para morrer (CHALÁMOV, 2016d).⁸

Primeiras impressões. Assim se descortina, para Chalamov, o lugar onde irá permanecer durante muitos anos de sua vida. Kolimá era uma espécie de ilha congelada. Ficava no extremo oriental da Sibéria e, a bem da verdade, não era uma ilha. Mas era separada por muitos quilômetros e vidas de qualquer lugar que o prisioneiro que lá aportava, em geral, conhecia. Uma distância de mundos. Para chegar, apenas navio ou avião. Uma ilha. Aonde se chegava para morrer.

⁸ Тяжелые двери трюма открылись над нами, и по узкой железной лестнице поодиночке мы медленно выходили на палубу. Конвойные были расставлены густой цепью у перил на корме парохода, винтовки нацелены были на нас. Но никто не обращал на них внимания. Кто-то кричал – скорей, скорей, толпа толкалась, как на любом вокзале на посадке. Путь показывали только первым – вдоль винтовок к широкому трапу – на баржу, а с баржи другим трапом – на землю. Плавание наше окончилось. Двенадцать тысяч человек привез наш пароход, и, пока выгружали их, было время оглядеться.

После жарких, по-осеннему солнечных владивостокских дней, после чистейших красок закатного дальневосточного неба – безупречных и ярких, без полутонов и переходов, запоминавшихся на всю жизнь...

Шел холодный мелкий дождь с беловато-мутного, мрачного, одноцветного неба. Голые, безлесные, каменные зеленоватые сопки стояли прямо перед нами, и в прогалинах между ними у самых их подножий вились косматые грязно-серые разорванные тучи. Будто клочья громадного одеяла прикрывали этот мрачный горный край. Помню хорошо: я был совершенно спокоен, готов на что угодно, но сердце забило и сжалось невольно. И, отводя глаза, я подумал – нас привезли сюда умирать (*Причал ада / Pritchál Áda / Ancoradouro do inferno*). Tradução de Daniela Mountian e Moissei Mountian. 1967c. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/5/4.html>>).

Kolimá era parte do sistema que se formou a partir da década de 1920, cujos primórdios, no entanto, encontram-se já nos primeiros meses pós revolução. Foi um dos campos mais duros do que ficou conhecido como Gulag, do qual se tornou praticamente símbolo e sinônimo. Gulag foi uma sigla criada inicialmente para designar os campos de trabalho da União Soviética, mas, com o tempo, passou a significar tudo o que envolvia o sistema soviético de trabalho escravo. Nesse sentido, os campos de trabalho eram apenas uma parte desse sistema, que envolvia também os campos de castigo, os campos para delinquentes comuns, os campos para presos políticos. Também havia os campos para as mulheres, além dos campos para as crianças e os campos de trânsito. Mas, além dos campos, Gulag passou a ser visto como a totalidade do sistema repressivo soviético, com todos os procedimentos próprios da “tritadora de carne”: “as prisões, os interrogatórios, o transporte em vagões de gado sem calefação, o trabalho forçado, a destruição das famílias, os anos passados no desterro, as mortes prematuras e desnecessárias” (APPLEBAUM, 2006, p.19-20).

O Gulag foi muitas coisas, mas, sobretudo, foi o avesso da sociedade comunista proposta pelo discurso oficial, desempenhou a função de principal instrumento de repressão e estabilização da sociedade pelo terror; tornou-se fator fundamental para a estabilidade econômica do sistema soviético, através da utilização do trabalho escravo para explorar regiões inóspitas e realizar trabalhos insalubres, desumanos.

Teve, portanto, importância vital na estruturação da sociedade soviética. Nesse lugar/ não-lugar foram confinadas, torturadas e mortas milhões de pessoas na URSS. Para Agamben (2010), o campo deve ser visto não como uma anomalia pertencente ao passado, mas como o local por excelência da política moderna, o seu paradigma. Retomando as reflexões de Foucault, Agamben pensa o campo no contexto da biopolítica, onde a vida natural passa a ser incluída nos mecanismos e cálculos do poder estatal. Nessa concepção, a política moderna é biopolítica. Na história desse processo, um importante momento de estreitamento da relação entre vida natural e política foi o acontecimento das declarações de direitos, por exemplo, onde a defesa dos direitos dos indivíduos também os coloca diretamente sob a tutela e sob o controle do estado. É como se, quanto mais o homem luta por sair do controle estatal, por encontrar seu espaço, por se libertar, mais está sujeito a ele:

os espaços, as liberdades e os direitos que os indivíduos adquirem no seu conflito com os poderes centrais simultaneamente preparam, a cada vez, uma tácita porém crescente inscrição de suas vidas na ordem estatal, oferecendo assim uma nova e mais temível instância ao poder soberano do qual desejariam libertar-se (AGAMBEN, 2010, p.118).

O capitalismo depende desse biopoder para se desenvolver, pois ele precisa de “corpos dóceis” (AGAMBEN, 2010, p.11). Esse entrelaçamento entre vida natural e política caracterizaria a modernidade, onde a politização da vida nua seria seu acontecimento central. Agamben resgata uma figura jurídica do direito romano arcaico, “na qual a vida humana é incluída no ordenamento unicamente sob a forma de sua exclusão” (AGAMBEN, 2010, p.16) e reivindica para essa figura papel fundamental para se entender o processo do poder político na modernidade: a vida nua é a vida matável e insacrificável do *homo sacer* (essa figura antiga sagrada que está além e aquém da religião), vida que não merece ser vivida, mas também que não é passível de ser condenada à morte, pois estaria num lugar de indeterminação que já não é vida nem morte, não estaria nem dentro nem fora do ordenamento. Uma característica da modernidade seria o constante processo de definição e redefinição do que está dentro e do que está fora e a “vida nua tem, na política ocidental, este singular privilégio de ser aquilo sobre cuja exclusão se funda a cidade dos homens” (AGAMBEN, 2010, p.15). A vida nua vista como oposição à existência política, a *zoé* como oposição à *bíos*.

Nesse contexto, o que está dentro do ordenamento seria a existência política, mas na modernidade, justamente, a vida nua é controlada cada vez mais, estando dentro em sua exclusão. A medicina alia-se ao poder político nesse controle, uma das marcas da época. A vida nua seria a contraparte do poder soberano e sua exclusão, ou melhor, a inclusão dessa vida nua na política através de sua exclusão, seria o fundamento da organização política moderna. Nesse lugar indeterminado, a exceção torna-se regra:

decisivo é, sobretudo, o fato de que, lado a lado com o processo pelo qual a exceção se torna em todos os lugares a regra, o espaço da vida nua, situado originariamente à margem do ordenamento, vem progressivamente a coincidir com o espaço político, e exclusão e inclusão, externo e interno, *bíos* e *zoé*, direito e fato entram em zona de irreduzível indistinção (AGAMBEN, 2010, p.16).

O campo é esse espaço indefinido, semelhante e, ao mesmo tempo, diferente da sociedade fora do arame farpado. É onde o homem pode exercer os limites de sua humanidade, para o bem e, principalmente, para o mal. No fundo, o horror de que nos fala Chalamov, é isso: o avesso do homem, sem limites. Revela também o funcionamento da sociedade soviética fora do arame farpado, embora elevado ao enésimo grau. O terror concretizado em suas últimas consequências. Homens de poder sem limites sobre outros homens, homens submetidos ilimitadamente a outros homens.

Um lugar/ não-lugar, para homens/ não-homens: o campo de concentração, o *lager*, não existiu apenas na URSS, como é bem sabido. E não é uma invenção nem de Stálin, nem de Hitler. Campos de concentração tinham sido utilizados já em 1896 por tropas espanholas em Cuba, para isolar os revoltosos e privá-los de alimento e apoio. Depois disso, em 1900, na África do Sul, os ingleses usaram esse método na Guerra dos Bóers. Já nesse início, portanto, os campos tinham o objetivo de confinar populações, não por terem cometido algum suposto crime, mas por serem potencialmente perigosas (TOKER, 2000, p.11). Os alemães aproveitaram essa ideia na África mesmo, com uma diferença: faziam os presos trabalharem. Ou seja, no contexto de uma guerra colonial, o campo estendia a populações um estado de exceção. Portanto, o campo não nasce do desenvolvimento do direito carcerário, mas se funda no estado de exceção e na lei marcial (AGAMBEN, 2010, p.163).

Também não foram Hitler e Stálin que inventaram os trabalhos forçados. Na Rússia czarista o trabalho forçado era comum desde o século XVII. A prática do desterro começa sua história nesse país já em 1649, e era vista como uma prática mais branda, se comparada à morte e à mutilação. Não era para delinquentes comuns e sim para dissidentes políticos e religiosos (APPLEBAUM, 2006, p.36). Como nos campos da era stalinista, o trabalho forçado na época czarista não era apenas um castigo, mas uma solução econômica, já que enviava trabalhadores para a exploração de recursos naturais no extremo oriente. O regime de trabalhos forçados passou a se chamar *kátorga* já no século XVIII. A construção de Petersburgo, sob Pedro I, foi realizada pela mão de obra forçada: ele ficou conhecido como um grande rei e Petersburgo, como a capital do progresso.

Já nos primórdios da Revolução, em 1918, Trotski mandava soldados brancos resistentes para campos de concentração. Nesse ano, Trotski utilizou pela primeira vez o termo *kontslager*, ou seja, campo de concentração, ao exigir que um grupo de

prisioneiros de guerra tchecos fosse confinado em um. Lênin também utiliza o termo pouco tempo depois. A Tcheká⁹, como ficou conhecida, era o órgão que fazia a maior parte das prisões e foi criada já em 1917. Emblemática do caráter de exceção dos campos de concentração, foi uma organização completamente nova, criada para ser “a ‘espada e o escudo’ do Partido Comunista, e não estava vinculada ao governo oficial soviético nem a nenhum de seus departamentos. Não tinha tradições de legalidade, obrigação nenhuma de obedecer a lei, nem necessidade de consultar a polícia, os tribunais ou o Comissário de Justiça” (APPLEBAUM, 2006, p.58). Em 1922 a Tcheká é extinta, as prisões e os campos passam a ser administrados pela GPU¹⁰ (que depois passa a ser OGPU¹¹, NKVD¹², KGB¹³). Na verdade, são vários nomes para os órgãos responsáveis pela administração dos campos de “destinação especial”. Nos primeiros anos depois da Revolução, os prisioneiros políticos ficavam sob a jurisdição dessa justiça extraordinária, ou de exceção, enquanto os presos comuns ficavam a cargo do Ministério da Justiça, depois do Interior – a justiça ordinária –, indo parar nas prisões. Em dado momento, essas duas vertentes se unem, mas sob as regras da justiça de exceção: trabalho escravo, penas mais duras, regime mais estrito. Nesse contexto, os presos nem sempre são julgados e tornam-se invisíveis diante dos olhos do público.

Depois de 1917, os padrões da vida russa se transformam, inclusive o que era considerado crime. Passa a ser passível de pena, por exemplo, a resistência política, chamada de contrarrevolução. Também o comércio privado, chamado agora de especulação, assim como os acidentes em locais de trabalho, que ganham o nome de sabotagem (TOKER, 2000, p.12). A criminalização de práticas cotidianas atingiu diversos âmbitos da vida russa nos anos pós revolução. Com a industrialização forçada, por exemplo, houve uma série de medidas coercitivas na indústria, para coibir, sobretudo, o absenteísmo e a mudança não autorizada de trabalho, ou seja, medidas que obrigavam os trabalhadores a ficarem onde foram

⁹ Tcheká: ЧК - чрезвычайная комиссия / Tchrezvitchainaia komissia / Comissão Extraordinária. Mas o nome completo era Comissão Extraordinária para o Combate à Contrarrevolução, Sabotagem e Especulação.

¹⁰ GPU: ГПУ - Государственное Политическое Управление / Gossúdarstviennoie Politítcheskoie Upravlénie / Diretório Político do Estado.

¹¹ OGPU: ОГПУ - Объединённое государственное политическое управление / Obiediniónnoie Gossúdarstviennoie Politítcheskoie Upravlénie / Direção Política Unificada do Estado.

¹² NKVD: НКВД - Народный комиссариат внутренних дел / Naródni Komissariat Vnútrennikh Del / Comissariado do Povo para Assuntos Internos.

¹³ KGB: КГБ - Комитет государственной безопасности / Komitet Gossúdarstviennoi Biezopasnosti / Comitê de Segurança do Estado.

colocados. 11,2 milhões de pessoas foram condenadas por absenteísmo (que podia ser atraso no trabalho mais de vinte minutos!) e 3,2 milhões por mudança não autorizada de trabalho. Esses foram os delitos mais punidos em toda a história da URSS (KRAGH, 2014, p.49). Nesse contexto, pode-se notar que os limites entre trabalho “forçado” e trabalho “livre”, na URSS, não estavam bem definidos.

Para Applebaum (2006, p.44-45) o campo foi o ápice de uma desumanização que começava já na retórica: em primeiro lugar, transformava-se uma categoria em inimiga, depois a propaganda se encarregava de desacreditá-la e tornar aceitável toda e qualquer atrocidade que se fizesse contra ela. A desumanização permitia que os carrascos do campo fizessem seu serviço sem peso na consciência. Na URSS, foi criada a categoria de “inimigo do povo”, que abrangeu diversas populações no decorrer do tempo: dissidentes políticos, etnias, nacionalidades. E uma categoria considerada inimiga em um dia poderia não ser mais, no outro. Os repressores de hoje talvez fossem os reprimidos de amanhã. O que é bem diferente do que aconteceu nos campos alemães, onde o inimigo era bem determinado: o judeu, por exemplo, não deixaria de ser judeu e nem deixaria de ser o culpado pelos problemas da Alemanha. Na URSS o “inimigo” transitava entre um grupo e outro, ninguém estava seguro. E, muitas vezes, nem a condenação ou o epíteto “inimigo do povo” eram necessários: as pessoas poderiam ser detidas simplesmente para cumprir a cota. Houve casos em que uma rua era cercada e as pessoas que estivessem circulando por ali poderiam ir parar em um campo, como aconteceu em 1918, por exemplo (APPLEBAUM, 2006, p.60).

Mas quais foram os principais grupos atingidos pelas prisões, deportações e detenções em massa que já começaram ali mesmo, nesse ano de 1918? Cada momento político e econômico definia um “inimigo” diferente. Entre 1918 e 1921, as principais vítimas foram os “burgueses” e oponentes políticos. De 1927 em diante, com o fim da NEP¹⁴, foi a vez dos técnicos acusados de sabotagem. No final da década de 20, entre 1929 e 1930, foram os camponeses, por conta da coletivização (foi também a época da primeira prisão de Chálov, por oposição ao Estado). Há estimativas que falam em 15 milhões de camponeses, os chamados *kulaks* (uma palavra usada para designar camponeses ricos, mas, na época, passou a se referir,

¹⁴ NEP: НЕП / Nóvaia Economícheskaia Política / Nova Política Econômica. Uma forma de recuperar a economia destruída pela guerra civil, breve reinstalação do capitalismo, que permitiu o livre comércio e vigorou entre 1921 e 1928.

na prática, a qualquer um que resistisse à coletivização e, em última instância, a qualquer camponês, pois era preciso povoar as terras inóspitas das novas explorações). Por conta da coletivização e das punições pesadas para “crimes contra a propriedade do Estado”, como roubar algumas batatas ou maçãs, os camponeses formaram a maioria da população dos campos ao longo da década de 30 (APPLEBAUM, 2006, p.92-93).

Entre 1937 e 1938 aconteceram os grandes expurgos, o “grande terror”, atingindo, sobretudo, intelectuais (foi a época da segunda prisão de Chalámov, quando foi mandado para Kolimá) e a burocracia do Partido que Stálin desejava eliminar. Leningrado¹⁵, por exemplo, estava sendo esvaziada de sua nova burguesia desde 1935. Durante a Segunda Guerra, grupos étnicos inteiros foram deslocados: alemães do Volga (1941), kalmuks, chechênios, inguches e balkars, curdos, gregos do Cáucaso e karachai (1943), além dos tártaros da Criméia (1944). Entre 1944 e 1946 houve a última grande onda, que levou aos campos soldados capturados pelos alemães, pessoas que tinham colaborado com as forças de ocupação, russos que tinham emigrado para países agora conquistados (países Bálticos, Moldávia, algumas províncias polonesas e outros) e pessoas desses lugares que estavam justamente resistindo à ocupação, mas que, ainda assim, foram condenadas por “traição à pátria mãe”. Durante os últimos anos de Stálin, houve pequenas ondas, como a dos judeus, enredados em mais uma “conspiração” criada pelo regime (BRUNET, 1993, p.224-225).

No contexto das punições, vale a pena um comentário sobre o Artigo 58, um dos 148 do Código Penal de 1926. Este artigo foi a fonte principal de abastecimento dos campos e foi também o que condenou Chalámov. Muitos dos que não eram presos por crime comum eram detidos com base nesse artigo: “grande, potente, abundante, ramificado, diversificado, devastador, o artigo 58 é um mundo completo, não só na formulação dos seus parágrafos, mas quanto à sua interpretação ampla e dialética” (SOLJENÍTSIN, p.70). Ele não é um artigo para delitos “políticos”, está no capítulo para “crimes contra o estado”. Consta de 14 parágrafos, amplamente interpretados, abarcando ação antirrevolucionária, espionagem, insurreição armada, ajuda prestada a países estrangeiros ou à burguesia internacional, atividades

¹⁵ Leningrado (Ленинград) é o nome da cidade fundada por Pedro I, em 1703, às margens do Rio Neva, como São Petersburgo (Санкт-Петербург). Em 1914 recebe o nome de Petrogrado (Петроград), em 1924, passa a ser Leningrado, voltando a ser São Petersburgo em 1991, com a queda da União Soviética.

nocivas à indústria e às cooperativas, terror, entre outras coisas. O mais abrangente era o décimo parágrafo, que continha agitação e propaganda antirrevolucionárias: servia para tudo. “Na realidade, não existe debaixo dos céus infração, intenção, ação ou inação, que não possa ser castigada pela mão de ferro do artigo 58.” (SOLJENÍTSIN, p.70).

Segundo Kragh (2014, p.55), entre 1930 e 1953, algo entre 100 mil e 200 mil pessoas por ano foram sentenciadas, sob esse artigo, ao fuzilamento ou aos campos. Segundo as autoridades soviéticas, foram 4 milhões de sentenças apenas por “atividade contrarrevolucionária” entre 1921 e 1953. E entre 1937 e 1938, época do Grande Terror, foram pronunciadas cerca de 1,3 milhão de sentenças, chegando a 700 mil execuções. Isso, apenas segundo estatísticas oficiais (KRAGH, 2014, p. 55).

Voltando a 1918, este foi o ano em que os campos foram legalizados por um decreto, ainda que nessa época fosse mais comum a simples eliminação dos “inimigos”. É nesse ano que começa o “terror vermelho”, a mando de Lênin. Nesse contexto, os campos de concentração, chamados de campos de “destinação especial”, foram arma crucial na luta dos bolcheviques para sua manutenção no poder. Até 1919, havia 21 campos registrados; em 1920, já eram 107 (APPLEBAUM, 2006, p.58). Os primeiros campos de “destinação especial” foram reservados aos inimigos políticos, entenda-se por isso os militantes de partidos políticos revolucionários não bolcheviques, que tinham lutado contra o antigo regime, mas não se filiaram à facção de Lênin. Como eram prisioneiros já treinados nas prisões czaristas, sabiam se defender, fazer greves de fome, se comunicar entre si e com o exterior, além de terem muitos contatos: era muito difícil à Tcheká controlá-los, ou seja, mantê-los fora das vistas, sobretudo das vistas estrangeiras. Seus relatos sobre as condições dos campos e prisões não pintavam uma boa imagem dos bolcheviques. Para mantê-los longe, silenciá-los, seria necessária uma solução mais radical: é nesse contexto que, em 1923 surge Solovkí, o berço do Gulag.

Solovkí sediou o campo onde a OGPU aprendeu a utilizar o trabalho escravo. Foi ali que teve início o sistema que frutificou durante todo o período stalinista. As edificações do monastério de Solovkí, situado nas Ilhas Soloviétski, no Mar Branco, já tinham servido como prisão antes da revolução: nos tempos do czar, os monges colaboravam com o regime confinando opositores políticos. No período soviético, o monastério passou a exercer a função de campo de concentração quando, em 1923,

os prisioneiros dos campos de Kholmogori (campo criado em 1921 para receber os marinheiros sobreviventes da rebelião do Kronstadt, brutalmente reprimida) e de Petrominsk foram transferidos para lá. Era o início de uma experiência que acolheria, em um primeiro momento, vindos também de prisões de Moscou e Petrogrado, membros da *intelligentsia*, membros dos partidos suprimidos, soldados e oficiais do Exército Branco, clérigos, camponeses e trabalhadores que tinham feito oposição ao regime, vendedores do mercado negro, engenheiros e técnicos acusados de sabotagem, criminosos comuns (TOKER, 2000, p.14).

Foram cerca de 300 pessoas que, isoladas a quilômetros ao norte do principal monastério das ilhas, a princípio não trabalhavam e conservaram alguns privilégios. Mas o número de prisioneiros crescia, e os privilégios não foram mantidos por muito tempo. O número de prisioneiros já passava, em 1925, de algumas centenas para 6 mil. Oficialmente, havia 9 campos no arquipélago, vivendo já as regras próprias de Solovkí, entre a negligência dos guardas e a crueldade arbitrária. Mas, espalhados em acampamentos pelos bosques, havia prisioneiros vivendo em condições mais precárias que os que vivam nas edificações (APPLEBAUM, 2006, p.71).

O pior de Solovkí, no entanto, muito além das péssimas condições higiênicas, do excesso de trabalho ou da alimentação insuficiente, foi o sadismo e a tortura sem propósito impostas aos prisioneiros, um tipo de tratamento que poucas vezes se repetiria depois, quando a escravidão se transformou em sistema. Ocorriam também execuções em massa, arbitrariamente (APPLEBAUM, 2006, p.72). Em paralelo a tudo isso, havia uma vida cultural intensa nas ilhas: teatro, livros, publicação de periódicos, com artigos científicos, poemas, caricaturas, relatos. Nas ilhas, havia extremos de crueldade convivendo com altos privilégios, já que os mais ricos podiam pagar por comodidades inacessíveis aos mais pobres.

No decorrer dos anos vinte, a organização de Solovkí foi caótica e os campos não se sustentavam economicamente. A grande virada, quando o arquipélago se tornou o modelo irradiador de todo o sistema do Gulag, veio no final da década. Desde 1925 o campo começou a se tornar viável comercialmente, às custas dos prisioneiros. Houve uma sensível piora em suas condições de vida, sobretudo quando começou a utilização do sistema da quantidade de alimento distribuída segundo a cota de trabalho realizada: os prisioneiros foram divididos em três grupos, segundo sua capacidade de trabalho. A diferença entre os grupos era tanta, que o menos produtivo recebia metade da cota de alimento do primeiro (APPLEBAUM,

2006, p.82). A partir daí, as atividades culturais foram proibidas: tudo o que não era “produtivo” sumiu do campo.

1929 foi o ano de uma grande virada, tanto na história dos campos quanto na história soviética. É quando começa a se estabilizar o sistema de campos nos moldes que seriam consagrados em todo o período stalinista, como dissemos, a partir da experiência de Solovki. Foi nesse ano, justamente, que Chálovich conhece o encarceramento pela primeira vez: é condenado a uma pena de três anos em Vícherá, saindo em 1932. É desse ano o relato de Górkí sobre sua visita ao lugar. Ainda que fossem visíveis e óbvios os cuidados nos preparativos do campo para sua visita – ou seja, a ele foi mostrada uma “realidade” menos real, menos cruel, do que a habitual – Górkí apenas comenta sobre a beleza do lugar e as ótimas condições de vida dos prisioneiros. Segundo ele, estes não pareciam estar em uma prisão, pelo contrário, teriam se mostrado felizes e saudáveis. Acima de tudo, Górkí se refere à importância da experiência levada a cabo nos campos: a transformação de elementos criminais e antissociais em cidadãos soviéticos úteis (APPLEBAUM, 2006, p.89). Górkí torna-se, inclusive, uma espécie de porta-voz, embaixador dessa política stalinista.

Foi também nesse ano, 1929, segundo Arendt (2011, p.368) que se estabelece o estado totalitário em um “país onde a burocracia despótica e centralizada governava uma massa populacional desestruturada, que não se enquadrava organizacionalmente nem nos vestígios das ordens feudais rurais nem nas classes capitalistas urbanas, nascentes e débeis”. Segundo a autora, a base do domínio total, ou seja, do regime totalitário, é a transformação de uma sociedade de classes, em massa, onde o homem está isolado, atomizado, sem sentir que tem laços de solidariedade e pertencimento com grupos ou classes. Num país devastado pela revolução, pela guerra, Lênin ainda tentou estruturar a sociedade em grupos profissionais, nacionalidades, classes: tomou medidas para fortalecer os camponeses e os trabalhadores, tolerando até mesmo a classe média através da NEP, que dava liberdade de comércio interno, entre outras medidas tomadas para tirar o país da intensa crise que se abateu depois da revolução.

Mas Stálin trabalha no sentido oposto. Em 1929, colocou um fim à NEP: a ordem agora era a coletivização do campo e a industrialização acelerada (indústria pesada, armamentos, produção de energia e extração mineral). Através dos planos quinquenais, da coletivização, da fome, dos expurgos, deportações, assassinatos e

massacres de grupos inteiros, Stálin acabou com o incentivo à diferenciação dos grupos sociais fomentado por Lênin. Já no início da década de 30, a coletivização e as deportações exterminam cruelmente a classe camponesa, sobretudo, e a classe média. A classe dos operários foi destruída pelo regime *stakhanovista*¹⁶, que institucionalizou uma competição feroz e acabou de ser liquidada em 1938, “quando a criação do documento de trabalho transformou oficialmente toda a classe operária russa num gigantesco corpo de trabalhadores forçados” (ARENDT, 2011, p.371). Entre 1936 e 1938, a burocracia que havia ajudado no extermínio até então, também foi dizimada, incluindo os oficiais da GPU que haviam instaurado o terror, no Grande Expurgo de 1937. Seguindo as concepções de Arendt (2011), Stálin teria preparado a sociedade, ou talvez tenha reforçado o que nela já existia de propício, para o domínio total. Para termos uma ideia da transformação e destruição de tudo o que se conhecia, entre 1929 e 1933, o número de pessoas empregadas na indústria e na construção subiu de 11.9 milhões para 22.9 milhões. Entre 1926 e 1939, o número de pessoas envolvidas em trabalhos que não eram na agricultura aumentou de 11.6 para 38.9 milhões (KRAGH, 2014, p.45)

Como consequência dos decretos de Stálin, houve uma crise sem precedentes, trazendo em seu bojo a grande fome da Ucrânia e do sul da Rússia entre 1932 e 1934, que matou entre 6 e 7 milhões de pessoas e, segundo Kragh (2014, p.45), deixou ainda um rastro de doenças causadas pela fome em mais 1,5 milhão. Foi um verdadeiro massacre, uma reviravolta no mundo conhecido até então. Segundo Arendt (2011, p.372), essas políticas stalinistas, que tanto sacrificaram a população, não trouxeram nenhum benefício para a economia, pelo contrário:

As consequências da fome criada em 1933 foram sentidas durante anos em todo o país; a introdução do sistema stakhanovista em 1935, com a arbitrária aceleração da produção individual, resultou num “desequilíbrio caótico” da jovem indústria; a liquidação da burocracia, isto é, da classe de gerentes e engenheiros das fábricas, terminou privando as empresas industriais da escassa experiência e do pouco know-how que a nova intelligentsia russa havia conseguido adquirir.

¹⁶ Stakhánov foi um mineiro nascido em 1906, que na década de 30 ficou famoso por extrair 14 vezes sua cota diária de carvão. A expressão “stakhanovista” refere-se a um movimento, ou uma concepção, que defende o aumento da produtividade pela força de vontade do trabalhador.

Na época de Stálin, houve um fortíssimo grau de terror, coerção, violência. Era perigoso falar, pensar. E as pessoas viviam, sobreviviam e se movimentavam entre o medo e as pequenas estratégias, entre a covardia das delações e, até mesmo, a fé inabalável no regime. Houve, inclusive, casos em que o sujeito era preso - um membro do Partido, por exemplo – e passava a buscar justificativas para essa ação, ao invés de se considerar vítima de uma injustiça. Nessa lógica, o Partido sempre tinha razão. Ou então, considerava sua prisão um erro que seria solucionado assim que as autoridades percebessem a falha, quando então seria devolvido à sociedade. Nesse caso, o prisioneiro escrevia ao governo, esperava ansiosamente uma resposta, sem se dar conta de que sua eliminação era programática.

De todo modo, na visão de Arendt, o terror stalinista teria trabalhado no sentido de destruir os laços possíveis entre as pessoas. “A fim de destruir todas as conexões sociais e familiares, os expurgos eram conduzidos de modo a ameaçarem com o mesmo destino o acusado e todas as suas relações, desde meros conhecidos até parentes e amigos íntimos” (ARENDR, 2011, p.372). Vigorava a “culpa por associação”, segundo a autora: quando alguém era acusado, todas as suas relações tornavam-se inimigas, pois, para salvar a própria pele, os antigos amigos ajudavam a corroborar as denúncias. O mais prudente, portanto, era não estar muito próximo de ninguém, para não correr o risco de ter que colaborar na ruína de outras pessoas ou na sua própria. “Em última análise, foi através do desenvolvimento desse artifício, até os seus máximos e mais fantásticos extremos, que os governantes bolchevistas conseguiram criar uma sociedade atomizada e individualizada como nunca se viu antes, e a qual nenhum evento ou catástrofe poderiam ter por si só suscitado” (ARENDR, 2011, p.373).

Stálin tentou criar uma sociedade onde todos os aspectos da vida eram controlados pelo estado. Voltando ao raciocínio de Agamben (2010), é também nesse cenário que deve ser visto o campo de concentração, como um paradigma ou como o ápice desse processo. Quando a característica primordial da política é a instituição da exclusão da vida nua, a evolução desse processo leva ao estado de exceção constante. E o

campo é o espaço que se abre quando o estado de exceção começa a tornar-se a regra. Nele, o estado de exceção, que era

essencialmente uma suspensão temporal do ordenamento com base numa situação factícia de perigo, ora adquire uma disposição espacial permanente que, como tal, permanece, porém, estavelmente fora do ordenamento normal (AGAMBEM, 2010, p.164-165).

Em outras palavras, o campo

é um pedaço de território que é colocado fora do ordenamento jurídico normal, mas não é, por causa disso, simplesmente um espaço externo. Aquilo que nele é excluído é, segundo o significado etimológico do termo exceção, capturado fora, incluído através da sua própria exclusão. Mas aquilo que, deste modo, é antes de tudo capturado no ordenamento é o próprio estado de exceção. (...) O campo é, digamos, a estrutura em que o estado de exceção, em cuja possível decisão se baseia o poder soberano, é realizado normalmente (AGAMBEM, 2010, p.165-6).

Nesse contexto, é emblemático que o ano em que se instaura com mais força o regime totalitário, foi o ano em que se criou um sistema unificado de campos, entregue ao controle da OGPU, que passou a controlar 300 mil presos, além de todos os deportados. O Departamento Especial da OGPU para os campos foi rebatizado como Direção Geral dos Campos Penitenciários e Colônias de Trabalho, mais tarde abreviado para Direção Geral dos Campos ou *Glávnoie Upravlênie Lagueri*, ou ainda, como ficou conhecido: Gulag.

De Solovkí, o Gulag se expandiria para o resto do país. Até então, o sistema tateava: em “1928, só existia um campo de concentração na Rússia, o USLON¹⁷. A quarta seção dos campos de destinação especial das ilhas de Solovkí foi criada mais tarde, na nascente do rio Víchera, a cem quilômetros de Solikámsk, perto da aldeia de Vijaikha” (CHALÁMOV, 2016d).¹⁸ Desse momento em diante, a experiência de Solovkí se consolida em nomes como Víchera, Berezniki,

¹⁷ УСЛОН - Управление Северных Лагерьей Особого Назначения / Upravlênie Severnikh Lagueri Ossóbovo Nasnatchênia / Administração dos campos do norte de destinação especial. Era a administração dos СЛОН - Северными лагерями особого назначения (Severnimi Lagueriami Ossóbovo Nasnatchênia / campos do norte de destinação especial), como foram chamados os primeiros campos do URSS, já em 1921. Depois, quando foi criado o campo nas ilhas Soloviétski, permaneceu a mesma sigla: СЛОН- Соловёцкий лагерь особ́ого назначения / Soloviétski Láger Ossóbovo Nasnatchênia / campo de Soloviétski de destinação especial. Vale notar que, em russo, slon significa elefante.

¹⁸ В 1928 году был только один концлагерь в России – УСЛОН. Четвертое отделение Соловецких лагерей особого назначения открылось позднее в верховьях Вишеры, в ста километрах от Соликамска, близ деревни Вижаиха. (Хан-Гирей / Khan-Girei. Tradução de Daniela Mountian e Moissei Mountian. 1967i. Disponível em: <<https://www.shalamov.ru/library/5/24.html>>).

Belomorkanal¹⁹. Transforma-se em tema de filmes e livros. É justamente nesse momento de virada que Chálámov entra no sistema, momento que, segundo ele, continha a “história inteira da nossa sociedade”:

Eu morava num hotel perto da fábrica de soda, onde, num dos quartos, Konstantin Paustovski²⁰ escrevia seu *Kará-Bugáz*. A julgar pelo que escreveu sobre aquela época, 1930 e 1931, Paustovski de fato deixou passar aquilo que matizou o país inteiro naqueles anos, a história inteira da nossa sociedade.

Ali, diante dos olhos de Paustovski, ocorria o grande experimento da degradação de almas humanas que depois se propagou pelo país, transformando-se no sangue de 1937. Exatamente ali e àquela altura, foi feita a primeira tentativa de instaurar um novo sistema de campos de prisioneiros — autovigilância²¹, “reforja”, alimentação conforme a produção, benefícios pelos dias trabalhados conforme os resultados das tarefas. Este sistema floresceu em Belomorkanal e entrou em derrocada em Moskanal, onde, ainda hoje, se encontram ossos humanos em valas comuns.

O experimento de Berezniki foi conduzido por Bérzin. Não sozinho, naturalmente. Bérzin foi sempre um executor fiel de ideias alheias, sanguinárias ou não — para ele era indiferente. Mas ele foi o diretor da usina química de Víchera, uma das obras do primeiro plano quinquenal. Seu subordinado no campo de prisioneiros era Filíppov, e o campo de Víchera, que abrangia Berezniki e Solikámsk com suas minas de potássio, era enorme. Só em Berezniki havia entre 3 e 4 mil homens trabalhando na construção da usina, os trabalhadores braçais do primeiro plano quinquenal.

Ali, exatamente ali, foi resolvida a questão — deveriam ou não existir os campos de concentração? —, depois de ser submetida à prova do rublo, da rentabilidade. Com a experiência bem-sucedida de Víchera (na opinião da chefia), os campos estenderam-se por toda a União Soviética, e não havia sequer uma região sem um campo, sem uma construção erguida pelas mãos de prisioneiros. Após Víchera, a quantidade de prisioneiros no país atingiu a cifra de 12 milhões. Víchera marcou o início de um novo direcionamento nas áreas de detenção. As casas de correção foram transferidas ao NKVD²², e iniciou-se o trabalho tão celebrado por poetas, dramaturgos e cineastas (CHALÁMOV, 2016d).²³

¹⁹ Belomorkanal (Belomorsko-Baltiiski kanal / Canal Mar Branco-Báltico), que liga o Mar Branco ao lago Oniega. Parte do primeiro plano quinquenal, a obra foi construída por prisioneiros entre 1931-1933.

²⁰ Konstantin Paustovski (1892-1968), escritor soviético indicado ao Prêmio Nobel em 1965. Sempre manteve sua independência como artista, apesar das pressões contínuas da época em que viveu. Considerando um grande estilista, com descrições esmeradas na linha de Iván Búnin. A novela *Kará-Bugáz* (1932), que descreve o processo de construção e industrialização do mundo soviético, virou filme em 1935 (nota extraída da tradução utilizada).

²¹ Sistema em que a punição era aplicada pelos próprios prisioneiros. A prática entrou em vigor nos anos 1920 em Solovki (nota extraída da tradução utilizada).

²² Acrônimo de *Naróдни Komissariat Vnútrennikh Del*, Comissariado do Povo para Assuntos Internos. Responsável pela segurança do Estado soviético, controlava, além de questões policiais habituais, a polícia secreta. Substituiu o OGPU (nota extraída da tradução utilizada).

²³ Я жил в той же самой гостинице близ содового завода, где в одной из комнат Константин Паустовский строчил свой «Кара-Бугаз». Судя по тому, что Паустовский рассказал о том

De Solovkí o sistema se expandiu para Kem, e de lá, para a Karélia. Múrmansk, Arkhánguelsk, Vólogda. Obras de infraestrutura e corte de madeira. A primeira grande obra foi o Belomorkanal, onde morreram milhares de pessoas. A partir de Kotlas, o caminho para o norte estendeu suas obras de infraestrutura, corte de madeira e minas até Vorkutá, avançando até o norte dos Urais, Solikamsk, chegando até Norilsk, já no círculo Ártico, para onde foram realocados os últimos residentes de Solovkí (BRUNET, 1993, p.224-225). A maior parte do trabalho foi feita pelos prisioneiros, pelo menos até a década de 1950. A fome como sistema, a racionalização do trabalho (dividido em trabalhos leves, pesados e para inválidos), a comida distribuída segundo a produção do detento: tudo isso foi testado ali, como afirmou o próprio Chalámov. Até 1928, o sistema abrigava cerca de 30 mil prisioneiros. No ano em que o escritor foi preso pela primeira vez, o número pulou para 750 mil.

E cresceu, tornando-se a base do sistema soviético. Nesse contexto, o Belomorkanal foi um dos pontos do faraônico projeto hídrico idealizado por Stálin, projeto que incluiu também o canal Moscou-Volga e o Volga-Don. Mas o primeiro talvez tenha ficado mais famoso. Construído entre 1931 e 1933, o Belomorkanal tinha 226 km e foi feito por prisioneiros na base da picareta. Em 21 meses, prazo megalomaniaco dado por Stálin para término da obra, 170 mil prisioneiros foram empregados, no regime dos campos. O canal custou milhares de vidas (estima-se

времени – тридцатый и тридцать первый год, – он вовсе не увидел главного, чем были окрашены эти годы для всей страны, всей истории нашего общества.

Здесь на глазах Паустовского проводился великий эксперимент растления человеческих душ, распространенный потом на всю страну и обернувшийся кровью тридцать седьмого года. Именно здесь и тогда проводился первый опыт новой лагерной системы – самоохрана, «перековка», питание в зависимости от выработки, зачеты рабочих дней в зависимости от результатов труда. Система, которая достигла расцвета на Беломорканале и потерпевшая крах на Москанале, где и до сих пор находят человеческие кости в братских могилах.

Эксперимент на Березниках проводил Берзин. Не сам, конечно, Берзин. Берзин был всегда верным исполнителем чужих идей, кровавых или бескровных – все равно. Но директором Вишхимза – тоже строительства первой пятилетки – был Берзин. Ему был подчинен по лагерю Филиппов – а Вишерский лагерь, куда входили и Березники, и Соликамск с его калиевыми рудниками, был огромным. Только на Березниках было 3 – 4 тысячи человек, на строительстве Березникхимстроя. Рабочие первой пятилетки. Здесь, и именно здесь, был решен вопрос – быть или не быть лагерям – после проверки рублем, заработком. После опыта Вишеры – удачного, по мнению начальства, опыта – лагеря охватили весь Советский Союз, и не было области, где бы не было лагеря, не было стройки, где бы не работали заключенные. Именно после Вишеры количество заключенных в стране достигло 12 миллионов человек. Именно Вишера знаменовала начало нового пути мест заключения. Исправдома были переданы в НКВД, и те принялись за дело, воспетое поэтами, драматургами, кинорежиссерами. (*Vizit mística Poppa / Vizit Mistera Poppa / A Visita de Mr. Popp. Tradução de Daniela Mountian e Moissei Mountian. 1967d. Disponível em: <<https://www.shalamov.ru/library/5/27.html>>.*)

um número de 25 mil, fora os que foram libertados por estarem já inválidos) e não serviu para muita coisa. Talvez pela pressa ou pela técnica empregada – pá e picareta, além do uso de madeira, areia e pedras onde deveria ir cimento e metal – ficou muito raso, apenas quatro metros, e não serviu aos objetivos iniciais. Hoje em dia nem é mais usado (BRUNET, 2007, p.225-226).

A construção desse canal foi marcante, um ponto de virada no processo de estruturação do sistema de campos. E foi também um caso único. Aterrorizados com a obrigação de cumprir o prazo estipulado por Stálin, os chefes começaram a motivar os prisioneiros concedendo alguns privilégios aos melhores trabalhadores, os *udárník* ou *stakhanovistas*: melhor comida, roupas e até liberdade antecipada. Além disso, o canal do Mar Branco foi a única obra do Gulag que se expôs pela propaganda soviética, tanto no país como no exterior, tendo como embaixador, intermediário, ninguém menos que Máximo Górkí (APPLEBAUM, 2006, p.107-108), que, em 1933, encabeçou uma expedição com 120 escritores para visitar o canal. O livro que saiu daí alardeava, sobretudo, o aspecto da reeducação dos presos empregados, a ideia da “reforja”, como vimos acima.

Ainda no tema das obras de Stálin, muitas estradas foram abertas, em condições precárias, a custo de milhares de vidas. A pior delas, que mais prisioneiros utilizou em sua construção e nunca foi usada, foi a de 1200 km entre Salekhard e Igarka, em pleno círculo Ártico. Os prisioneiros também foram usados para a construção de cidades. Além disso, as minas: o carvão vinha de Vorkutá, Kuzbass e Karagandá; metais não ferrosos de Norilsk, Djida, Djezkazgan; potassa de Solikamsk e ouro de Kolimá (BRUNET, 2007, p.225). Havia também agricultura, pesca, manufatura, obras ligadas ao exército (construção e manutenção de estradas, setor nuclear, armas, uniformes e outros). De maneira geral, os campos ligados ao corte da madeira estavam situados na taiga (norte da Europa, Urais, centro da Sibéria), as minas ficavam no norte, com exceção da produção de urânio, situada no sul. Os campos dedicados à agricultura situavam-se no oeste e no sul.

Nos campos destinados às mulheres, estas trabalhavam, em geral, com a manufatura têxtil, mas também trabalhavam no corte de madeira e nas minas. As crianças trabalhavam com embalagem (madeira ou plástico), manufatura de móveis, reparos.

Foi, portanto, no clima inóspito das regiões remotas do Gulag, que ia dos desertos estéreis da Ásia Central até as regiões mais geladas do mundo, que se

desenvolveu o que se tornou a base da economia soviética: obras de infraestrutura, minas, corte de madeira. Para termos uma ideia, o lugar mais gelado da Terra ficava em um ponto do Gulag situado no Oimiakon, Iacútia (BRUNET, 2007, p.225), a leste da Sibéria, junto ao Rio Indigirka.

Chalámov conheceu tudo isso em seus anos de Gulag. Além de Víchera, conheceu Kolimá, cujos rios e lagos ficam congelados nove meses durante o ano. Havia uma canção popular na época que dizia: “Kolimá, Kolimá, planeta encantado/ o inverno dura doze meses/ o resto é verão”. Era formada por 120 campos, mais ou menos, dos quais 80 se dedicavam aos trabalhos nas minas. Começou com uma área igual à da província de Magadan, sua porta de entrada e capital, mas foi se estendendo até cobrir uma área correspondente a 10% da União Soviética (DOMÍNGUEZ, 2007). Até os anos 1930, era povoada apenas por tribos nômades que viviam às margens dos rios e tiravam da pesca seu sustento: em uma área cinco ou seis vezes maior que a França, havia apenas 7.580 habitantes (GOLOVIZNIN, 2010). Para chegar em Kolimá, era preciso viajar de trem por toda a Rússia, trajeto que levava três meses, até Vladivostok. O restante da viagem era feito por barco, passando perto do Japão, até Magadan. Em 1927, começa a exploração das jazidas de ouro, descobertas algum tempo antes, por trabalhadores “livres”. Mas foi só no início da década de 1930, por um decreto de 1931, que teve início a exploração com o uso do trabalho escravo dos detentos.

Foi nesse ano que a região passou ao controle da OGPU, que instituiu ali um estado dentro de um estado: o Dalstroï²⁴, que dividiu a área em sete departamentos, cada um controlando uma parte do território, com 66 minas de ouro. Para evitar qualquer possibilidade de boicote estrangeiro em relação ao seu ouro, utilizado para importação de maquinaria e tecnologia, o Dalstroï era considerado, segundo a propaganda soviética, como uma empresa. Como se fosse separado do Gulag, foi objeto de extrema atenção de Stálin, que exigia informes diários da produção aurífera. Quando Chalámov chegou ali em 1938 – para cumprir uma pena de cinco anos, mas que se estendeu até meados da década de 1950 – o sistema de exploração de Kolimá baseado no trabalho escravo já estava estruturado.

²⁴ Dalstroï: Дальстрой / Acrônimo de Glávnoie Upravlênie Stroitelstva Dálnego Siêvera / Administração Central de Obras do Extremo Norte - empresa estatal subordinada ao NKVD, fundada em 1938 no povoado de Sussuman, que ficava em Magadan, cujas atribuições eram a construção de estradas e a exploração mineral em Kolimá.

Essa organização inicial do sistema foi feita sob a coordenação de Bérzin, primeiro chefe de Kolimá.

Já faz uns trezentos anos que se sabe que existe ouro em Kolimá. Mas não passou pela cabeça de nenhum tsar extrair ouro dali por meio do trabalho forçado, do trabalho prisional, do trabalho escravo — foi Stálin quem determinou isso... Depois do primeiro ano em Belomorkanal, depois de Víchera, decidiram que se podia fazer qualquer coisa com o homem, que os limites de sua humilhação eram infinitos, que sua resistência física era inesgotável. Provou-se possível criar um método de distribuição do segundo prato do almoço conforme a escala de produção: ração de produção básica, ração de udárik e ração de stakhánovets, como em 37 passaram a chamar a ração máxima dada aos prisioneiros ou aos “soldados de Kolimá”, epíteto dos jornais da época. Estavam à procura de um homem para a empresa do ouro, para a colonização dessa região periférica e, mais tarde, para o extermínio dos inimigos de povo. E não acharam ninguém melhor que Bérzin. Bérzin referia-se com total desprezo aos homens; não com ódio, mas com desprezo (CHALÁMOV, 2016d).²⁵

Com o trabalho escravo dos prisioneiros, Bérzin organiza a construção de Magadan, que em 1936 já tinha 15 mil habitantes; uma estrada por entre pântanos, montanhas e permafrost e, sobretudo, a sistemática exploração do ouro. Mas o sistema dos campos stalinistas tinha a curiosa característica de tragar seus próprios colaboradores de tempos em tempos: durante a onda do grande expurgo que levava Chalámov para Kolimá, é o próprio Bérzin quem se torna vítima do regime: na volta para Moscou, é fuzilado durante o trajeto. A época de Bérzin foi uma época menos dura para os prisioneiros, pois este estava mais interessado em fazê-los produzir ouro, do que matá-los de fome ou castigá-los. Tanto é que a produção de ouro se multiplicou por oito nos primeiros anos do Dalstroï (APPLEBAUM, 2006, p.126).

Ainda que esses anos tivessem sido um caos, como nos outros campos, ainda que a taxa de mortalidade fosse altíssima, Bérzin acreditava que os prisioneiros deveriam estar bem alimentados e abrigados para poderem produzir

²⁵ О том, что на Колыме есть золото, известно триста лет. Но ни один царь не решался добывать это золото принудительным трудом, арестантским трудом, рабским трудом, решился на это только Сталин... После первого года — Беломорканала, после Вишеры — решили, что с человеком все сделать можно, границы его унижения безмерны, его физическая крепость безмерна. Оказалось, что можно изобретать ради второго блюда на обед по шкале — производственной, ударной и стахановской, как к тридцать седьмому году стали называть наивысший паек лагерников или колымармейцев, как их называли в газетах тогда. Для этого золотого предприятия, для этого дела по колонизации края, а позже для физического истребления врагов народа, искали человека. И лучше Берзина не нашли. Берзин относился с полным презрением к людям, не с ненавистью, а с презрением. (Хан-Гирей / Khan-Guirei. Tradução de Daniela Mountian e Moissei Mountian. 1967i. Disponível em: <<https://www.shalamov.ru/library/5/24.html>>).

grandes quantidades de ouro. Salas de cinema, clubes de discussão, bibliotecas, refeitórios em estilo “restaurante”, salários regulares aos presos e liberação antecipada em troca de um bom trabalho faziam parte de seu estilo.

Chalámov descreve o período de Bérzin em Kolimá, entre 1932 e 1938, como uma época única, ou sua “época de ouro”:

(...) Eduard Petróvitch Bérzin tentou, com extremo sucesso, resolver o problema da colonização daquela região inóspita e ao mesmo tempo o problema da “reforja” e do isolamento. As comutações que permitiam aos condenados a dez anos voltarem depois de dois ou três anos, a excelente alimentação, as roupas, o dia de trabalho, no inverno, de quatro a seis horas, e, no verão, de dez horas, os pagamentos colossais aos presos, que lhes possibilitavam ajudar as famílias e voltar para o continente depois da sentença como pessoas abastadas (CHALÁMOV, 2016b, p.295-296).²⁶

Mas isso foi só no início, quando os prisioneiros eram tratados ainda com alguma humanidade. Em 1938, Kolimá foi transformada em um campo especial para reincidentes e “trotskistas” (CHALÁMOV, 2016b, p.296) e tudo mudou.

No processo de estruturação do sistema, os anos de 1937 e 1938 foram uma linha divisória e, ao mesmo tempo, ápice de um processo de repressão que começara em 1917. O “Grande Terror” já tem início em 1934, com o obscuro assassinato de Kírov, um popular dirigente do Partido de Leningrado. Este acontecimento foi usado por Stálin como pretexto para começar verdadeira limpeza: ele deu à NKVD liberdade total para prender, processar e executar os “inimigos do povo”, epíteto que se tornou comum nessa fase. Foi uma verdadeira caça às bruxas, uma obsessão por prender e executar que se difundiu por toda a hierarquia do partido. Além do Partido, foi uma obsessão que se difundiu por toda a sociedade. Stálin impulsionou esta atitude, usando-a para eliminar seus inimigos. O objetivo era criar uma nova classe de líderes leais, além de aterrorizar a população e, claro, encher os campos de concentração. Afinal, a mão-de-obra fazia-se necessária. Foi a época dos julgamentos espetaculares, onde os réus deveriam confessar pecados mirabolantes criados pelos funcionários do governo. Foi nessa fase que os campos

²⁶ (...) Эдуард Петрович Берзин пытался, и весьма успешно, разрешить проблему колонизации сурового края и одновременно проблемы «перековки» и изоляции. Зачеты, позволявшие вернуться через два-три года десятилетникам. Отличное питание, одежда, рабочий день зимой 4 – 6 часов, летом – 10 часов, колоссальные заработки для заключенных, позволяющие им помогать семьям и возвращаться после срока на материк обеспеченными людьми. (Зелёный прокурор / Zielióni Procuror / O procurador verde. Tradução de Lucas Simone. 1959g. Disponível em: <<https://www.shalamov.ru/library/1/22.html>>).

passaram a ser campos de extermínio, onde os prisioneiros trabalhavam até a morte (APPLEBAUM, 2006, p.132).

Na paranoia que tomou conta da URSS nos anos do “Grande Terror”, onde todos eram espiões, não fazia mais sentido o discurso da “reforja”: os “inimigos do povo” agora eram fuzilados, mais que reformados. É aí que os campos “desaparecem” de uma vez e passa a ser proibido tocar no assunto. Os “inimigos do povo” não eram considerados cidadãos: menos que gente, menos que bicho, ervas daninhas que precisavam ser extirpadas. Além disso, o assunto dos campos era espinhoso para o governo soviético: no início da década, a madeira cortada por prisioneiros fora boicotada pelos americanos. A solução, nesse caso, foi deportar populações inteiras para os lugares de corte, para que o trabalho fosse realizado por homens “livres”.

No processo do terror do final da década, foi preciso apressar a operação de condenação dos presos por todo o país. Para isso, foram criadas as *troikas*, formadas pelo chefe do NKVD regional, pelo secretário geral do partido na província e por um representante do governo local. Tinham a função de julgar e condenar o réu, sem precisar de mais nada. Os fuzilamentos, massivos até 1938, acalmaram-se um pouco depois disso, devido à sensível queda na produção nos campos, à grande desorganização decorrente do “grande terror” e ao gigantesco número de presos sem condições de trabalhar, enfraquecidos pelos maus tratos, falta de alimento, doenças, excesso de trabalho. Ao longo dos anos 1930, a vida dos prisioneiros havia piorado muito: no início da década, um prisioneiro tinha garantido um quilo de pão por dia, um *stakhanovista*, dois. No final, a ração não passava de 400, 450 gramas. Para quem cumpria a cota, 200 gramas a mais. A ração de castigo era de 300 gramas (APPLEBAUM, 2006, p.141).

De todo modo, houve um grande aumento no número de prisioneiros e de campos na década de 1930, movimento que continuou até a década de 1950, auge do sistema (o intervalo entre as décadas de 1940 e 1950 foi a fase onde o Gulag teve mais prisioneiros). Em 1934, quando a OGPU passou a ser NKVD, controlava já o destino de mais de um milhão de prisioneiros. Em 1938, a “culpa” por todos os erros do sistema recaiu sobre Nikolai Iejóv, que foi deposto, sendo fuzilado em 1940. O “anão sanguinário”, como ficou conhecido, foi comissário do povo do NKVD na fase da maior repressão em massa da história soviética, entre 1936 e 1938, época famosa como *iejóvschina*. Seu substituto, Lavrenti Béria, modificou alguns

regulamentos dos campos, não por humanidade, mas para que mais prisioneiros continuassem vivos e em condições de trabalhar, para que fossem melhor utilizados. Foi Béria quem organizou as chamadas charachkas, campos secretos onde trabalhavam prisioneiros cientistas. Soljenítsin, por exemplo, passou a maior parte de seu tempo de confinamento no Gulag trabalhando em uma delas. Com Béria, os presos foram cada vez mais tratados como unidades de trabalho e menos como seres humanos: enquanto a ração de pão aumentava, a disciplina de trabalho endurecia. O fim de Béria reproduz a lógica autofágica do sistema: muito próximo de Stálin, tendo ocupado diversos cargos no alto escalão do governo, foi executado em 1953, depois da morte do ditador.

De todo modo, entre janeiro de 1935 e janeiro de 1938, o número de prisioneiros havia passado de 950 mil para 1 milhão e 800 mil (APPLEBAUM, 2006, p.149). O Gulag chega ao final da década como um sistema industrial organizado segundo regras, hierarquia, burocracia. Não havia mais espaço para experimentações, o sistema de campos estava constituído como permaneceria até o a morte de Stálin.

Entre períodos ruins e outros piores ainda, as condições dos detentos eram sempre terríveis. A violência, humilhação e despersonalização dos presos já começava nas primeiras horas de prisão: ficar longe de sua família, sem saber de que eram acusados, torturas, interrogatórios e julgamentos absurdos, os transportes para os campos (em trens ou navios superlotados, praticamente sem água, sem comida, sem condições de vida aceitáveis, estupros em massa, mortes). Até a chegada ao campo, onde os prisioneiros eram transformados em *zeks*²⁷ anônimos (APPLEBAUM, 2006, p.202). Já nos campos, a comida dos presos era ligada ao trabalho: se não se preenchesse as cotas, também não se comia. E as cotas eram impossíveis de serem preenchidas²⁸. A relação entre trabalho e comida mudou ao longo do tempo na história dos campos, e também mudava de campo para campo. Uma dessas fases é narrada por Chalámov. Segundo o escritor, a comida tinha

²⁷ *Zek*: acrônimo de *zakliutchióni*, que significa detento. Além de *zek*, podia aparecer como *zeka*, que é a pronúncia de *z/k*. O plural era grafado assim: “*z/k z/k*”. Era um termo usado em documentos oficiais desde a década de 1920, para designar os prisioneiros dos campos de trabalho. Nos anos 1930, com a construção do Belomorkanal, passa a significar *zakliutchióni kanaloarmêiets*, ou seja, prisioneiro do Canal do Mar Branco. É possível que antes da construção do canal, *z/k* fizesse referência a *zakliutchióni krasnoarmêiets*, ligado ao Exército Vermelho.

²⁸ Soljenítsin mostra, em *Um dia na vida de Ivan Deníssovitch* (1962), como os resultados do trabalho tinham que ser alterados pelas autoridades dos campos, sobretudo pelos chefes de turma, à custa de muita propina e malícia, para que os prisioneiros pudessem bater as cotas e comer.

quatro categorias, de acordo com a quantidade de trabalho que o preso fazia: categoria “*stakhanovista*” para quando se cumpria 130% da norma ou mais, consistia em 1000 gramas de pão; a “de choque”, para o cumprimento da cota entre 110 e 130%, com 800 gramas de pão; a de “produção”, de 90 a 100% da cota, 600 gramas de pão e por fim, a “de castigo”, 300 gramas de pão. Quem se negava a trabalhar recebia a ração de castigo, pão e água (CHALÁMOV, 1973b).²⁹

Os trabalhos pesados (minas, madeira, construções de obras de infraestrutura) levavam à exaustão e à morte (segundo Chalámov, em três semanas um homem saudável se transformava em um semimorto). Os trabalhos que salvavam vidas eram os técnicos e os de manutenção do campo, em geral destinados aos criminosos. As calorias consumidas em um dia não eram nem de longe suficientes para manter uma pessoa de pé, ainda mais trabalhando. O escorbuto e a pelagra eram as doenças que mais matavam. Além do frio, da falta de roupas adequadas, das surras. E mesmo depois da morte os presos estavam sujeitos aos desmandos das autoridades, que mentiam, por exemplo, sobre o diagnóstico dos milhões que morreram de fome. Segundo Chalámov:

O verdadeiro diagnóstico de distrofia alimentar não apareceu nos documentos médicos dos campos até depois do bloqueio de Leningrado; durante a guerra se permitiu chamar a fome de fome mas, até então, os *dokhodiagi*³⁰ morriam com o diagnóstico de poliavitaminosis, pneumonia gripal e, em raras ocasiões, EFA: esgotamento físico agudo (CHALÁMOV, 1972a).³¹

Tudo isso só mudou com a morte de Stálin, em 1953, quando Beria deu início a um período de desestalinização, visando o poder. Nessa fase, houve anistia a muitos prisioneiros. Foi o início de um processo de desmantelamento dos campos, potencializado também por três rebeliões importantes. Depois da morte de Stálin, o contingente de prisioneiros nos campos modificou-se bastante: diferente do que acontecia nos primeiros tempos do Gulag, já não se prendia mais qualquer pessoa, ou seja, os prisioneiros políticos realmente tinham resistido de alguma maneira ao

²⁹ Триангуляция III класса / Trianguliátsia III classa / Triangulação de terceira classe. 1973b. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/7/4.html>>.

³⁰ Prisioneiro em estado terminal, na gíria do campo.

³¹ Истинный диагноз алиментарной дистрофии появился в лагерных медицинских документах только после Ленинградской блокады, во время войны было разрешено называть голодом голод, а пока доходяг клали умирать с диагнозом полиавитаминоза, гриппозной пневмонии, в редких случаях РФИ – резкое физическое истощение.

regime. Eram mais conscientes de sua situação, o que os tornava, portanto, mais preparados para se organizarem. Essa peculiaridade levou as autoridades a separar os criminosos dos políticos, pois os primeiros não podiam mais controlar os segundos e, pior ainda, estes poderiam influenciar os criminosos.

Na luta entre os herdeiros de Stálin, Beria foi vencido por Khrushchev, que fez de seu discurso no 20º Congresso do Partido, em 1956, um marco no movimento de desestalinização. Milhares de prisioneiros foram soltos (nada menos que 8, de 12 milhões) e as condições dos campos melhoraram um pouco.

A partir da década de 60, tornou-se uma prática comum mandar os prisioneiros políticos para clínicas psiquiátricas, numa tentativa das autoridades de desacreditarem as vítimas, taxando-as de loucas. Foram criados diagnósticos como “esquizofrenia latente” ou “esquizofrenia sigilosa”, cujo sintoma era o comportamento antissocial, para explicar o fenômeno da dissidência. Applebaum (2006, p.543) faz referência a um texto escrito por dois professores do Instituto Serbski, que tratam como sintomas a convicção do paciente sobre sua própria retidão, a luta por direitos, o “uso” dos processos judiciais para fazer discursos. Dessa forma, quase todos os dissidentes podiam ser diagnosticados como loucos. A clínica era uma maneira mais cruel de se eliminar uma pessoa, submetida a eletrochoques, remédios terríveis, torturas de todo tipo. O objetivo dos médicos era que o paciente abjurasse de suas ideias, podendo ser assim declarado curado e, conseqüentemente, liberado. Caso contrário, hospital. Quando era diagnosticada a doença mental, a pessoa poderia ir para dois lugares: ou para os hospitais psiquiátricos comuns, sujos, onde trabalhavam, em geral, sádicos e bêbados, mas onde os pacientes ainda conseguiam escrever cartas e receber visitas; ou para os “hospitais psiquiátricos especiais”, que eram prisões de fato, onde o corpo médico pertencia ao Ministério do Interior (MVD), com cercas, guardas e cães (APPLEBAUM, 2006, p.544-545). O próprio Chálov, já velho, cego, surdo, com a doença de Menière, Parkinson, angina, demência, morando em um asilo para velhos, foi transferido à força para uma instituição psiquiátrica porque as autoridades queriam se livrar dele. Na prática, essa transferência foi uma sentença de morte.

Se houve uma esperança com a desestalinização prometida por Khrushchev, essa durou pouco. Mas, nesse meio tempo, ainda foi possível a publicação de um livro como *Um dia na vida de Ivan Deníssovitch*, de Soljenítsin, em 1962, retratando a vida nos campos, ainda que o retrato fosse ameno. Uma exceção, um fato

impensável antes e também depois do período. É possível que Khrushchev tenha permitido essa publicação para atingir seus inimigos, colaboradores do stalinismo (como se ele próprio não tivesse sido um). Mas a publicação desse livro não foi tolerada por seus opositores. Em 1964, Khrushchev foi deposto e substituído por Brejnev, da ala neo stalinista do partido. Com o 22º Congresso do Partido, em 1961, as condições dos campos pioraram novamente.

A década de 1960 foi a época dos dissidentes: o ocidente sabia deles e conseguia ajudá-los, influenciar em seu destino. Nessa fase, ganhou corpo um movimento de luta pelos direitos humanos que, junto com a corrida armamentista, a guerra do Afeganistão e o desastre econômico gerado pela planificação central soviética, contribuiu para a derrocada da URSS (APPLEBAUM, 2006, p.530). É da década de 60 também o termo *samizdat*: rede de publicações clandestinas, por onde circulavam artigos de dissidentes, relatos, literatura. Essa rede teve papel fundamental na luta por uma democratização do regime. O próprio Chálov foi muito publicado nesse meio: na verdade, foi o único meio de veiculação de seus contos na URSS, enquanto viveu.

Na década de 1970, Andropov, um ex-dirigente da KGB, subiu ao poder, dando início à época pós stalinista mais repressiva. Em 1984, é substituído por Gorbachev. E, com ele, vieram algumas mudanças: foi o período da chamada *glasnost* (transparência), visando à *perestroika* (reconstrução). Depois de Stálin, os campos tomaram outras formas³², nunca mais foram o eixo da economia, mas desapareceram mesmo só em 1987, com Gorbachev, que deu anistia a todos os presos políticos. Os últimos campos foram os de Perm, fechados só em 1992, quando também a URSS deixou de existir.

É difícil precisar o número de vítimas de Stálin. Kragh (2014, p.54) aponta um número de 20 milhões de condenados aos campos, colônias e prisões, entre 1932 e 1950, além dos 6 milhões de deportados para os acampamentos especiais. Entre esses deportados, a maior parte era formada por camponeses, os chamados *kulaks*, expulsos de suas terras pela coletivização, embora houvesse também indivíduos de algumas nacionalidades minoritárias. Applebaum (2006, p.576) menciona um total de 28 milhões e 700 mil, entre os que foram para os campos e os deportados.

³² O relato de Marchenko sobre sua experiência em um campo na era pós-stalinista é interessante, além de outras coisas, por mostrar como os campos estavam vivos e continuavam lugares sub-humanos, mesmo depois de Stálin.

Brunet (2007) chega ao número de 40 milhões de *zeks* em 30 anos, com 15 milhões de uma só vez nos anos de pico, entre 1947-1948, ou em 1938. O que propicia ainda mais o embaralhamento das cifras é a incerteza sobre os números referentes à liberação dos prisioneiros. Por exemplo, segundo as estatísticas oficiais do NKVD, 7 milhões de detentos foram soltos entre 1934 e 1952. Quem eram eles? Os que cumpriram pena (embora nem todos que cumpriam a pena fossem liberados), os que receberam anistia por algum motivo (nem sempre, mas em algumas fases, em alguns campos, eram liberados idosos, inválidos, mulheres grávidas). De todo modo, os registros são falhos, escondiam-se as mortes, as prisões. Nesse contexto, é uma tarefa muito difícil precisar os números relativos a essa enorme máquina repressiva.

3. Plutão ou pequeno esboço de biografia

*“Sou eu, eu,
estava entre vocês, estava
aberto, estava
audível, fiz sinal, sua respiração
obedeceu, sou
eu ainda, vocês
estão dormindo”.*

(Paul Celan)

*“– Sertão não é malino nem caridoso, mano
oh mano!: – ... ele tira ou dá, ou agrada ou
amarga, ao senhor, conforme o senhor
mesmo.”*

(Guimarães Rosa)

Varlam Tíkhonovitch Chalámov nasceu em Vólogda, uma antiga cidade da Rússia, do século XII, em 18 de junho de 1907. No conto “O Exame”, é assim que Chalámov descreve sua cidade:

Nasci e passei a infância em Vólogda. Uma extraordinária cidade do Norte. Lá, ao longo dos séculos, exílios tsaristas sucederam-se uns aos outros — protestantes, insurgentes e críticos de todo tipo criaram, por muitas gerações, um clima moral particular, superior ao de qualquer cidade russa. As exigências morais e culturais eram sempre elevadas. Lá a juventude aspirava aos modelos vivos de sacrifício e abnegação.

Eu sempre pensei com admiração no fato de Vólogda ser a única cidade da Rússia onde não houve sequer uma revolta contra o regime soviético. Revoltas como essa agitavam todo o norte do país: Múrmansk, Arkhánguelsk, Iaroslav, Kotlas. As cercanias do Norte ferviam com as revoltas, que chegavam até Tchukotchka, até Ola; sem falar do sul, onde cada cidade vivenciou mais de uma troca de poder.

E somente Vólogda, a Vólogda coberta de neve, a Vólogda exilada, ficava em silêncio. Eu sabia por quê... Havia uma explicação.

Em 1918, M. S. Kiédrov,³³ chefe do *front* do Norte, chegou a Vólogda. Sua primeira ordem, para fortalecer o *front* e a retaguarda, foi o fuzilamento dos reféns. Duzentas pessoas foram fuziladas em Vólogda, uma cidade de dezesseis mil habitantes. Em Kotlas, em Arkhánguelsk, a contagem havia sido outra.

Kiédrov era a própria imagem de Chigalióv³⁴ profetizada por Dostoiévski.

A ação foi tão fora do comum, mesmo para aqueles tempos sangrentos, que exigiram explicações em Moscou. Kiédrov nem pestanejou. Colocou na mesa nada mais nada menos que um bilhete pessoal de Lênin. O bilhete foi depois publicado na *Revista histórica militar* no início dos anos sessenta, talvez um pouco antes. Ei-lo em linhas gerais: “Caro Mikhail Stepánovitch. O senhor foi designado para um cargo de extrema importância à República. Peço que não demonstre fraqueza. Lênin” (CHALÁMOV, 2016d, p.161).³⁵

³³ Mikhail Kiédrov (1878-1941), político e agente secreto soviético. Fez parte do Partido Operário Social-Democrata Russo e, durante a dissolução deste, alinhou-se aos bolcheviques. Em 1919 tornou-se membro da Tcheká, polícia secreta do governo bolchevique. Um homem irascível, comandou um verdadeiro massacre em Vólogda em 1918, numa “inspeção soviética”. Foi executado em 1941 (nota extraída da tradução utilizada).

³⁴ Personagem do romance *Os demônios* (1872), de Fiódor Dostoiévski.

³⁵ Я родился и провел детство в Вологде. Этот северный город — необыкновенный город. Здесь в течение столетий отслаивалась царская ссылка — протестанты, бунтари, критики разные в течение многих поколений создали здесь особый нравственный климат — выше уровнем любого города России. Здесь моральные требования, культурные требования были гораздо выше. Молодежь здесь раньше рвалась к живым примерам жертвенности, самоотдачи. И всегда я с удивлением думал о том, что Вологда — единственный город в России, где не было никогда ни одного мятежа против советской власти. Такие мятежи потрясали весь Север: Мурманск, Архангельск, Ярославль, Котлас. Северные окраины горели мятежами — вплоть до Чукотки, до Олы, не говоря уж о юге, где каждый город испытывал не однажды смену властей. И только Вологда, снежная Вологда, ссыльная Вологда — молчала. Я знал почему... Этому было объяснение.

A mãe, Nadiéjda Alexándrovna era professora, amava os versos e chorava sempre que ouvia música; o pai, Tíkhon Nikoláievitch Chalámov, era sacerdote da Igreja Ortodoxa e trabalhara como missionário nas Ilhas Aleutas, no Pacífico Norte, durante mais de dez anos. Em “Minha Vida”³⁶, texto autobiográfico que escreveu aos 57 anos, Chalámov conta que se lembra muito bem dos anos de infância. Lembra-se da época da Primeira Guerra em sua cidade. Lembra-se que em 1915 seu segundo irmão foi esfaqueado por um prisioneiro de guerra alemão e ficou vários meses entre a vida e a morte. Foi salvo por um cirurgião da cidade, mas essa ferida fora só um aviso: três ou quatro anos depois esse irmão acaba morrendo na guerra. Os dois irmãos de Chalámov foram para a frente de batalha, mas é o preferido do pai que encontra ali a morte, morte essa que foi um terrível trauma para a família. Depois disso, o pai fica cego em consequência de um glaucoma, mas, mais que isso, em consequência dessa morte. Esse irmão tinha sido o grande herói da infância de Chalámov, o melhor em tudo, o líder da garotada: fazia o menino Varlam se sentir importante diante dos outros só por ser irmão de Sergei. O escritor se referia a ele com muito carinho e admiração, como nos conta Sirotínskaia (2007).

Em “Cruz”³⁷, conto escrito em homenagem a seus pais, Chalámov recria literariamente seus últimos anos, que não pôde acompanhar, por ter sido preso e mandado para longe. Conta como o pai teria ficado cego após a morte do segundo filho. Conta sobre como o filho mais velho teria renegado os pais ainda nos anos 1920, por medo dos comentários maldosos sobre sua origem social. E conta sobre o mais novo, que conseguira durante um tempo lhes mandar algum dinheiro, mas fora preso, mandado para o exílio e nunca mais souberam dele. No conto, Chalámov conta ainda sobre as duas filhas do casal, ambas casadas. Uma morava no sul, não

В 1918 году в Вологду приехал начальник Северного фронта М. С. Кедров. Первым его распоряжением по укреплению фронта и тыла был расстрел заложников. Двести человек было расстреляно в Вологде, городе, где население шестнадцать тысяч человек. Котлас, Архангельск – все счет особый.

Кедров был тот самый Шигалев, предсказанный Достоевским.

Акция была настолько необычайной даже по тем кровавым временам, что от Кедрова потребовали объяснений в Москве. Кедров не моргнул глазом. Он выложил на стол ни много ни мало, как личную записку Ленина. Она была опубликована в Военном историческом журнале в начале шестидесятых годов, а может быть, чуть раньше. Вот ее приблизительный текст. «Дорогой Михаил Степанович. Вы назначаетесь на важный для республики пост. Прошу вас не проявить слабости. Ленин». (*Экзамен / Ekzámén / O exame*. Tradução de Daniela Mountian e Moissei Mountian. 1966j. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/5/20.html>>).

³⁶ Моя жизнь – Несколько моих жизней / Mojá jízni – nieskolko moikh jízniei. 1964c. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/27/>>.

³⁷ Крест / Krest / Cruz. 1959k. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/1/13.html>>.

tinha dinheiro, mas mandava aos pais, todo ano, um pacote com quilos de uva, que apodreciam na distância da viagem. A outra, com dois filhos gêmeos e um marido alcóolatra, não tinha como mandar nada.

Conta ainda como, aos poucos, os velhos foram vendendo seus pertences, para comerem e sustentarem as cabras que davam o leite que era vendido no verão. As cabras davam mais despesas do que lucro, mas como eram a única ocupação do velho, sua esposa não tinha coragem nem de lhe contar, nem de vender as cabras. Assim como não contara também que os móveis todos estavam sendo vendidos: dizia-lhe que estavam sendo dados às filhas. Ele também não entendeu por que tinham tido que se mudar do lugar em que haviam vivido por trinta anos: cego, não viu os policiais chegarem e carregarem seus pobres pertences, para que a casa fosse entregue a outras pessoas. Enquanto ainda conseguia, a esposa fazia e vendia pastéis e escrevia cartas a parentes e amigos pedindo dinheiro emprestado. Um pouco chegava e iam levando. Pedia aos vizinhos também. De vez em quando alguém lhes levava um caramelo ou um bolo e, nessas ocasiões,

a anciã recolhia o que lhe davam, levava ao quarto e depositava sobre os dedos secos, nervosos, que nunca paravam quietos, do seu marido cego. Os dois riam e se beijavam, e o sacerdote ancião beijava os dedos de sua mulher, deformados pelo duro trabalho de casa, inchados, rachados e sujos. E a anciã chorava e beijava a cabeça do ancião e ambos agradeciam um ao outro por todo o bem que se haviam oferecido na vida, pelo que faziam então um pelo outro (CHALÁMOV, 1959k).³⁸

Até que amanhece o dia em que não tinham mais nada para comer. O velho então, pede à mulher a cruz de ouro. Ela se recusa a lhe dar, mas ele mesmo a pega, último objeto de algum valor que possuíam, fazendo-a em pedaços para poder trocar por comida. Assim termina este triste e belo conto. Poesia.

Chalámov tinha uma relação ambígua com o pai: tinha por ele muita admiração, mas chega a dizer a Irina Sirotínskaia (2007), que não o amava. Ela conta que os olhos de Chalámov se enchiam de lágrimas ao falar da mãe e da irmã Natasha, pela carga de trabalhos domésticos que realizavam. A mãe realmente

³⁸ (...), и старая мать брала и уносила в свою комнату и совала в сухие, нервные, беспрерывнодвигающиеся пальцы слепого своего мужа. И оба они смеялись и целовали друг друга, и старый священник целовал изуродованные домашней тяжелой работой, опухшие, потрескавшиеся, грязные пальцы своей жены. И старая женщина плакала и целовала старика в голову, и они благодарили друг друга за все хорошее, что они дали друг другу в жизни, и за то, что они делают друг для друга сейчас.

cuidou do pai sozinha, administrando as finanças da família, tentando sobreviver com poucos recursos. Mas, no fim das contas, Chalámov tenta justificar seu pai, dizendo que ele não era um tirano: o trabalho das mulheres da família era o trabalho de todas as mulheres. Contava a favor do pai o fato de nunca ter obrigado os filhos a seguirem a carreira de sacerdote, ainda que tivesse esse desejo. Chalámov guarda a lembrança de uma época de disputas religiosas, quando levava o pai para pregar: se lembra de como o sacerdote cego se inflamava e de como o menino tinha que virá-lo para a plateia para que continuasse seu discurso. Se lembra da admiração que sentia pela força do pai nesses momentos. Se lembra também do pai na frente da sinagoga, dizendo que as pessoas tinham diferentes maneiras de amar a Deus e que uma das piores coisas na vida era o antissemitismo. Se lembra também de ver o pai sentado na poltrona a maior parte do dia e de como tentava acordá-lo. Certa vez o pai lhe respondeu que não fosse tolo: no sonho ele enxergava. O pai o levava para ver todas as manifestações sobre a derrubada do poder autocrático, para que o menino se lembrasse. E Chalámov ia a todos os aniversários da revolução de outubro.

Da infância traz uma imagem terrível: trata-se de um entretenimento tradicional da cidade, quando uma multidão corria atrás de um pobre esquilo vermelho assustado. O objetivo era matá-lo a pauladas e pedradas. Homens, mulheres e crianças tornavam-se animais, assassinos:

Cada um, na multidão, queria ser o primeiro a acertar o esquilo com uma pedra, a matá-lo. A ser o mais certo, a ser o melhor atirador com o estilingue – a funda bíblica – disparado pela mão de Golias contra o pequeno corpo amarelo de Davi. Os golias corriam atrás do esquilo assobiando, gritando, empurrando uns aos outros em sua sede de matar (CHALÁMOV, 1966a).³⁹

Nesse conto tocante, o leitor sente a aflição do pobre animal. No meio da fuga, o “esquilo viu as pessoas que corriam para fora de um beco antes que o vissem, e compreendeu tudo. Era preciso descer, correr dez passos e ali estariam novamente as árvores do bulevar, e então o esquilo mostraria quem era a esses

³⁹ Каждый в толпе горел желанием быть первым, попасть в белку камнем, убить белку. Быть самым метким, самым лучшим стрелком из рогатки – библейской пращи, – брошенной рукой Голиафа в желтое тельце Давида. Голиафы мчались за белкой, свистя, улюлюкая, толкая друг друга в жажде убийства.

cães, a esses heróis” (CHALÁMOV, 1966a).⁴⁰ Mas seus esforços são em vão: com seu último alento, consegue correr por entre as pessoas, os paus e as pedras e chega até a alcançar uma árvore, mas não tem mais forças para se manter agarrado a ela. Termina por cair no meio da multidão enfurecida, que, vendo ali o bichinho morto, perde o interesse e começa a se dispersar. O narrador também vai olhar o pequeno animal. No meio da multidão, sente-se responsável por essa morte, ninguém está isento:

Eu abri caminho por entre a multidão que rareava e me aproximei, pois também havia urrado, também havia matado. Eu tinha direito, como todos, como toda a cidade, como todas as classes e partidos... Olhei para o pequeno corpo amarelo do esquilo, para o sangue endurecido em seus lábios, seu focinho e seus olhos que fitavam serenos o céu azul de nossa tranquila cidade (CHALÁMOV, 1966a).⁴¹

Esse lindo conto dá bem a medida de como Chalámov via o homem. A imagem marcante da infância vai se transformar nos anos de sofrimento pelos campos do Gulag. Se na infância o autor se depara com a crueza e crueldade do ser humano na caçada a um esquilinho indefeso; nos campos ele presencia a caçada e a destruição de milhões de pessoas. O interessante é que não se isenta de nada: o mal também lhe pertence como membro da raça humana. Seja em uma imagem resgatada da infância, seja do campo de concentração, Chalámov busca apresentar o homem sendo ele mesmo. É sempre o mesmo homem, sempre o homem.

Uma grande perda da infância, muito sentida pelo autor, foi uma das cabras do pai, Tonka, de quem o menino Chalámov gostava de cuidar. Outra, foi o barco no qual seu pai e seu segundo irmão pescavam, ainda que ele mesmo não pescasse. Mas gostava do barco, gostava do rio. Até que nem o pai nem o irmão puderam usá-lo mais e ele acabou encostado a um canto. Foi o fim dos passeios pelo rio (CHALÁMOV, 1964c).

O menino se lembra ainda da revolução de fevereiro, quando a águia em frente ao ginásio foi derrubada. De outubro, guarda a lembrança das conversas dos

⁴⁰ Белка увидела выбегающих из переулка людей раньше, чем люди увидели ее, и все поняла. Надо было спускаться, перебежать десять шагов, а там снова деревья бульвара, и белка еще покажет себя этим псам, этим героям.

⁴¹ Я протискался сквозь редкую толпу поближе, ведь я тоже улюлюкал, тоже убивал. Я имел право, как все, как весь город, все классы и партии... Я посмотрел на желтое тельце белки, на кровь, запекшуюся на губах, мордочке, на глаза, спокойно глядящие в синее небо тихого нашего города.

adultos, da inquietação geral, de um professor seu lendo aos alunos um manual de educação política e andando pela cidade em calças militares vermelhas, se lembra da agitação, de grupos em uniformes militares (CHALÁMOV, 1964c).

É da infância também que vem sua paixão pela poesia. Chalámov se recorda de um episódio de 1915, em que mostra um poema sobre a guerra a um professor de língua russa: este reprova uma inversão na ordem das palavras, sem nenhuma sensibilidade em relação a uma criança que ensaiava seus primeiros passos na escrita, sem dar mostras de entender que se tratava de poesia. Esse incidente foi tão marcante que, mesmo sem parar de escrever poesia desde então, o poeta só foi mostrar seus versos a alguém quando já tinha vinte anos. Mas se lembra com carinho de duas professoras de sua infância, a de literatura e a de língua alemã: ambas acreditavam em seu futuro literário. Gostava de história, mas aprendia tudo com facilidade, inclusive matemática, pela qual não se interessava (CHALÁMOV, 1964c).

Em 1918, as bibliotecas particulares foram confiscadas e foi aberta uma biblioteca na antiga prisão da cidade com esses livros. Era onde o menino lia um romance atrás do outro: ali entrou em contato com Alexandre Dumas, Conan Doyle, Ponson du Terrail, Gustave Aimard, Mayne Reid, Victor Hugo, Capitão Marryat (CHALÁMOV, 1964c). “Todavia, só os mais entusiasmados se atreviam a visitar local tão extravagante. Para se chegar aos livros, havia que se cruzar a abóbada extensa e escura dos portões do presídio e depois caminhar longamente pelo enorme e sujo pátio, desviando de grandes e desarranjadas pilhas de objetos extravagantes.”. Era nesse lugar que Marússia Petrovna, a bibliotecária, “esfregando as palmas das mãos e saltitando para se aquecer, distribuía livros congelados, em suas encadernações douradas” (CHALÁMOV, 2004).

Em 1921 foi organizado um círculo de amantes da poesia contemporânea pela professora de literatura: é quando Chalámov é apresentado aos versos de Balmont, Briússov, Blok, para quem sente ainda não estar pronto. Gostava de Severiánin, Khlébnikov, mas o poeta preferido foi Tiútchev, de quem só vem a se aproximar muitos anos depois (CHALÁMOV, 1964c).

Ainda que escrevesse desde criança, o grande sonho de sua vida não era a poesia: Chalámov queria ser cantor. Chegou até a compor algumas canções, mas nunca soube cantar e não tinha ouvido para música, segundo Sirotínskaia (2007).

Diz sua amiga que ele chegou a cantar alguma coisa para ela, numa voz esquisita e desafinada, compondo uma cena engraçada e algo triste.

Ao terminar os estudos secundários, em 1924, Chalámov muda-se para Kúntsevo, perto de Moscou. Ali, consegue emprego em um curtume, trabalhando também com alfabetização. Só consegue ingressar na faculdade, no curso de Direito da Universidade de Moscou, depois de dois anos, em 1926, pois a família passou a ser perseguida e ele, proibido de entrar na faculdade.

Em 1927, no aniversário de 10 anos da Revolução, une-se a um grupo de jovens trotskistas, aos 20 anos, e participa de uma manifestação que tinha como slogans: “Abaixo Stálin!” e “Viva o Testamento de Lênin!”. Nessa época, escrevendo versos, frequenta o círculo literário de Óssip Brik e Tretiakóv, ligados à *LEF*⁴², ou Frente Esquerda das Artes. Preso em 1929, recebeu uma pena de 3 anos, sendo mandado para Víchera, nos Montes Urais.

Essa primeira prisão se deu numa gráfica clandestina, quando tentava imprimir o chamado “Testamento de Lênin” ou “Carta ao Congresso”, texto de 1922 em que o líder bolchevique critica Stálin (TOKER, 2008). Chalámov faz parte do que seja talvez uma minoria dos presos políticos da era stalinista: ele realmente fez oposição ao regime, não foi preso apenas para cumprir a cota de prisioneiros exigida pelo sistema. Nessa fase trabalha na construção de uma fábrica de produtos químicos, em Berezniki, onde permanece mesmo depois de cumprida a pena, para poder pagar sua volta a Moscou. Foi nessa época, durante sua estadia na prisão, que conheceu Galina Ignatievna Gudz, sua futura primeira esposa. Consegue retornar em 1932, considerando a prisão um começo de sorte: todo intelectual deveria passar por essa experiência. Em Moscou, trabalha como jornalista em publicações de sindicatos.

Entre 1933 e 1934, o escritor perde seu pai e sua mãe. Casa-se em 1934 e, em 1935, nasce sua filha, Elena. Em 1936, publica seu primeiro conto, “As três mortes do Doutor Austino”⁴³ no primeiro número do jornal *Oktiabr* (*Outubro*). Conta que todos os seus contos escritos nessa época foram publicados, com exceção de um, recusado pelo *Pravda*, em 1936. A publicação lhe pedira modificações que desfigurariam o conto, segundo o autor, que preferiu não ceder. Termina por publicá-

⁴² ЛЕФ - Левый фронт искусств / Liévi front iskusstiv. Grupo de escritores organizado em torno do jornal que leva esse nome. Queriam uma arte utilitária, a serviço da revolução.

⁴³ Три смерти доктора Аустино / Tri smiertí doktora Austino. 1936. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/22/2.html>>.

lo em outra revista. Vamos ver adiante maiores detalhes sobre a publicação de sua obra. Preparava um primeiro livro de prosa, para logo depois publicar um de poesia, quando, em 12 de janeiro de 1937, a repressão bate à sua porta e o escritor é obrigado a mudar seus planos.

Decepcionado com o pouco apoio oferecido aos amigos presos, por parte da organização em que se engajara, Chálámov se afasta do movimento do qual fazia parte desde 1927. Ainda assim, é preso novamente, por uma denúncia feita pelo irmão de sua mulher, funcionário do NKVD, em tempos em que a delação foi elevada à condição de valentia, e a crueldade e a perfídia eram consideradas grandes valores humanos (CHALÁMOV, 2004, p.80). Isso foi durante o chamado “Grande Terror”, quando milhares caíram nas malhas do estado para serem fuzilados ou irem para campos de trabalho. Acusado de “atividades antirrevolucionárias trotskistas”, a Chálámov coube a segunda opção: depois de meses detido na prisão de Butírskaia, em Moscou, é mandado para Kolimá, no extremo oriental da Sibéria, condenado a 5 anos em campos de trabalho, com a determinação de ser submetido apenas a “trabalhos físicos pesados”. Chega a Magadan em 14 de agosto de 1937.

Chálámov, em seus contos, refere-se à prisão como um lugar onde havia uma solidariedade amistosa, um lugar onde havia liberdade – no sentido de se poder dizer o que se pensava –, situação muito diferente do que ele vai encontrar no campo depois, como veremos ao longo deste trabalho. Na prisão havia comida e os presos não precisavam trabalhar. Havia aulas, conversas, leituras, uma biblioteca “fabulosa”. Na prisão, foi inclusive stárosta de cela, uma espécie de representante dos presos daquela cela, pessoa responsável pela organização, que tinha também a função de receber os novatos e infundir-lhes coragem e confiança para suportarem o mundo assustador a que acabavam de chegar.

1937 e 1938 foram anos duríssimos: nessa época Chálámov trabalha na mina de ouro Partizan. É ali que o autor se encontra quando se modificam, dramaticamente, as condições dos campos, com a chegada dos novos contingentes vindos dos expurgos de 1937, mudança descrita no conto “Como começou”⁴⁴. Conta como, de repente, uma brigada foi detida no trabalho, obrigada a permanecer no local até terminar a cota do dia, o que nunca havia acontecido. A galeria foi cercada

⁴⁴ Как это началось / Kak eto natchalós / Como isso começou. 1964b. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/1/3.html>>.

por uma escolta, uma escolta em uma mina pequena que, até ali, tivera apenas um guarda armado de revólver. O povoado dos presos ainda não tinha cerca, nem se chamava “zona”, como ficou sendo depois. E então, a fome. “Subitamente as coisas chegaram a tal ponto que ninguém oferecia nada a ninguém, todos começaram a comer, a mastigar qualquer coisa furtivamente, às pressas, no escuro, tateando no próprio bolso à procura de migalhas de pão” (CHALÁMOV, 2016b, p.35).⁴⁵ De repente havia cães de guarda e os trabalhadores deixaram de receber o mísero salário que recebiam até então.

Quando Bérzin, o chefe de Kolimá, caiu e foi fuzilado como espião, milhares de pessoas foram sentenciadas. Entre 1937 e 1938 houve uma quantidade gigantesca de fuzilamentos, sob o comando de Garanin: antes e após a leitura das listas, a banda de presos tocava uma fanfarra. Em 1937, duas pessoas morreram na Partizan; depois, foram milhares. De fome, frio, surras, doenças, exaustão, assassinatos: “A repressão impune de milhões de pessoas teve êxito justamente pelo fato de serem pessoas inocentes. Elas eram mártires, não heróis” (CHALÁMOV, 2016b, p.46).⁴⁶ As condições de vida tornaram-se desesperadoras: “Na taiga recebi a primavera e o verão do ano trinta e nove, mas ainda continuava sem entender quem eu era, não podia entender que minha vida continuasse. Era como se tivesse morrido na mina Partizan no trinta e oito” (CHALÁMOV, 1973b).⁴⁷

Em 1938 acontece o episódio em que é condenado à morte pela suposta participação em uma suposta conspiração dos juristas, episódio descrito no conto “Trama dos juristas”⁴⁸, que veremos com mais detalhes adiante. Entre dezembro de 1938 e abril de 1939 permanece alguns meses em um campo de trânsito, por conta de uma quarentena de tifo, período também descrito em um conto, “Quarentena de

⁴⁵ Внезапно стало так, что никто никого не угощал ничем, все стали есть, что-то жевать украдкой, наскоро, в темноте, нащупывая в собственном кармане хлебные крошки. (*Как это началось / Kak eto natchalós / Como isso começou.* Tradução de Lucas Simone. 1964b. Original disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/1/3.html>>).

⁴⁶ Безнаказанная расправа над миллионами людей потому-то и удалась, что это были невинные люди. Это были мученики, а не герои. (*Как это началось / Kak eto natchalós / Como isso começou.* Tradução de Lucas Simone. 1964b. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/1/3.html>>).

⁴⁷ Я встретил в тайге весну и лето тридцать девятого года и все еще не мог понять, кто я такой, не мог понять, что жизнь моя – продолжается. Как будто умер в золотых забоях «Партизана» в тридцать восьмом году.

⁴⁸ Заговор юристов / Zágovor iuristov. 1962a. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/2/32.html>>.

Tifo”⁴⁹, comentado abaixo. Dessa época até agosto de 1940 trabalha em um grupo de exploração geológica, para então ser transferido para as minas de carvão Kadiktchan e Arkagala, onde permanece até dezembro de 1942. Ali, milagrosamente, é escolhido para ocupar o posto de vigilante do laboratório químico. Tratava-se de um trabalho de sonho, já que os trabalhos mais leves eram confiados apenas aos ladrões. Mas, durante a guerra, as regras tornaram-se menos rígidas e ele pôde exercer a função: “Ali tive a oportunidade de descansar, de lavar o rosto e as mãos; os escarros impregnados de pó de carvão se tornaram mais claros apenas depois de muitos meses como vigilante, se não foram anos,” (CHALÁMOV, 1970-1971a).⁵⁰ De vigilante, passou a ajudante e técnico no laboratório. Ali também escreveu sua única obra em prosa, a pedido de Podosénov, o marido da chefe do laboratório: um dicionário da gíria penitenciária, com seiscentas palavras, contendo a origem de cada uma, suas transformações e interpretações.

Em 1941 tentam abrir um processo, baseado em delações falsas, contra Chalámov, por conta de uma avaria na mina. O caso não foi adiante por causa da obstinação de seu companheiro de trabalho, o verdadeiro responsável pela avaria, que pegou, por isso, três meses de cela de castigo. No final de 1942, em dezembro, o escritor é mandado para o campo punitivo das minas de Djankhará, onde permanece até maio de 1943.

Nesse ano, sua pena foi prorrogada até o fim da guerra, o que aconteceu com muitos prisioneiros dessa época. Pouco depois, ao ser “denunciado” por outros prisioneiros, recebe uma pena de mais 10 anos: o motivo alegado foi o de ter dito que Búnin era um “clássico da literatura russa”. A delação era muito comum, feita por um prato de sopa, por um cigarro, por um nada e por qualquer coisa, a delação e a mentira: “Tudo foi mentira em meu processo, tanto a acusação como os testemunhos e as provas periciais. Verdadeira, apenas a maldade humana” (CHALÁMOV, 1972a).⁵¹ Paradoxalmente, essa pena – que devia ser encarada como motivo de regozijo, como lhe diziam os presos mais velhos, pois não era uma sentença de morte – salvou-lhe a vida, pois mudou sua acusação, que passa de

⁴⁹ Тифозный карантин / Tifozni karantin. 1959q. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/2/33.html>>.

⁵⁰ Я получил возможность отдохнуть, отмыть лицо и руки – пропитанная угольной пылью харкотина должна была стать светлой лишь после многих месяцев моего дневальства, а то и лет.

⁵¹ Все было ложью в моем процессе, и обвинение, и свидетели, и экспертиза. Истинной была только человеческая подлость.

“atividade contrarrevolucionária terrorista” para “propaganda antissoviética”, o que lhe dá uma chance de exercer os trabalhos menos pesados (TOKER, 2000, p.145). Vamos ver, adiante, duas narrativas contraditórias construídas pelo escritor a respeito desse fato que lhe salvou a vida.

De todo modo, com essa nova pena, foi transferido do campo mortal em que estava para o hospital de Biélitchie, onde passa o outono e onde pôde recuperar o peso e as forças (era já um *fitil*, um *dokhodiaga*: palavras na gíria do campo que se referem ao preso em estado terminal). O hospital não passava de dois barracões de madeira e fileiras de tendas de lona, mas pelos padrões de Kolimá era uma sorte sem tamanho ser admitido ali. O escritor portava o salvador diagnóstico de suspeita de disenteria, a única doença que permitia a internação ao *dokhodiaga*:

Em pleno outono de 1943, logo depois de receber minha nova condenação de dez anos, não tinha nem forças nem esperanças de viver – os músculos e a carne unida aos ossos eram muito escassos para que conservassem neles aquele sentimento inútil ao homem, como a esperança, que havia muito eu tinha esquecido, rejeitado. Eu, um *dokhodiaga*, a que expulsavam de todos os ambulatórios de Kolimá, caí na afortunada onda da luta oficial contra a disenteria. Eu, um antigo diarreico, adquiri então todas as evidências para a hospitalização. Eu me sentia orgulhoso de poder mostrar meu traseiro para qualquer médico e – o mais importante – para qualquer não médico, um traseiro que cuspiria um pedacinho da mucosidade salvadora, que mostraria ao mundo a esmeralda cinza esverdeada raiada de sangue – a pedra preciosa da disenteria (CHALÁMOV, 1972a).⁵²

Mas Chálámov não tinha disenteria, afinal. Recebeu alta e, no último momento antes de partir para a taiga, o médico responsável pelo setor propôs que ele permanecesse no hospital por mais duas semanas, trabalhando como sanitário, medindo a pressão dos pacientes, varrendo o chão. Mas não aguentou nem isso, estava muito fraco. Acabou voltando para o centro vitamínico próximo ao hospital, que era para onde iam os *dokhodiagi* esgotados pelas minas: foi fazer o serviço de juntar folhas de *stlánik*, uma planta do norte: “Se chamava centro vitamínico o que

⁵² Глубокой осенью 1943 года, вскоре после нового десятилетнего срока, не имея ни силы, ни надежды жить – мускулов, мышц на костях было слишком мало, чтобы хранить в них давно забытое, отброшенное, ненужное человеку чувство вроде надежды, – я, доходяга, которого гнали от всех амбулаторий Колымы, попал на счастливую волну официально признанной борьбы с дизентерией. Я, старый поносник, приобрел теперь веские доказательства для госпитализации. Я гордился тем, что могу выставлять свой зад любому врачу – и самое главное – любому не-врачу, и зад выплюнет комочек спасительной слизи, покажет миру зеленовато-серый, с кровавыми прожилками изумруд – дизентерийный самоцвет.

não era mais que um celeiro, onde cozinhavam em caldeirões o extrato de *stlánik*, uma mistura de cor marrom, venenosa, repugnante e amarguíssima, fervida durante vários dias até transformar-se em uma mistura espessa” (CHALÁMOV, 1972a).⁵³ Naquela época, era norma que todo preso tomasse uma porção diária desse extrato, como cura para o escorbuto, doença que atingia milhares nos campos. Os presos se curavam ou não se curavam, tomando a poção indigesta ou não. Eram obrigados pelos guardas e tomar aquilo revirava o estômago: mais uma violência contra os presos. Alguns anos depois, ficou provado que o extrato de *stlánik* não continha vitamina C, ou seja, todo esse sofrimento, portanto, tinha sido em vão. Esgotado, Chalámov consegue ingressar novamente no hospital, ao qual ele chega arrastando-se ao longo de seis quilômetros. Nesses dias entre a vida e a morte, contou com a ajuda da médica chefe, Nina Vladímirovna Savóieva, e do enfermeiro Lesniak, que lhe levava, toda noite, um salvador pedaço de pão. Também foi aí que conheceu o médico Pantiúkhov que, três anos depois, vai salvar sua vida, indicando-o para o curso de enfermeiro. Foram essas três pessoas que lhe ajudaram a passar seus dias mais difíceis de Kolimá, em 1943, que lhe salvaram a vida:

Convém saber que eles passaram a fazer parte de minha vida depois de passar oito anos de andanças, das galerias da mina de ouro para interrogatórios na cadeia e um cárcere de Kolimá para condenados ao fuzilamento; passaram a fazer parte da vida de um *dokhodiaga* de uma mina de ouro em trinta e sete e trinta e oito, *dokhodiaga* que havia deixado de perceber a vida como um bem (CHALÁMOV, 1972a).⁵⁴

Chalámov sofria de pelagra, outra enfermidade muito comum nos campos, que, além de fazer descamar a pele, provocava também sintomas de demência, disenteria e distrofia. Ele trazia um quadro de total extenuação, agravado pelo escorbuto, que se somava ainda às úlceras supurantes, provocadas pelos constantes congelamentos. A única coisa em que conseguia pensar era em comer: desejo irrefreável. Sua pele caía em capas inteiras, das mãos saíam luvas; dos pés, meias; despregavam-se os ombros, a barriga. Nessa fase, conseguiu escrever

⁵³ Витаминным комбинатом назывался просто сарай, где в котлах варили экстракт стланика – ядовитую, дрянную, горчайшую смесь коричневого цвета, сваренную в многодневном кипячении в сгущенную смесь.

⁵⁴ Следует знать, что они вошли в мою жизнь после восьми лет скитаний от золотого забоя прииска к следственному комбинату и расстрельной тюрьме колымской, в жизнь доходяги золотого забоя тридцать седьмого и тридцать восьмого года, доходяги, у которого изменилось мнение о жизни как о благе.

alguns versos e alguma prosa. Sua pele acabou por se recuperar, mas não sua alma: “Mudou em mim a compreensão da vida como uma benção, como algo feliz. Kolimá me ensinou algo completamente distinto” (CHALÁMOV, 1972a).⁵⁵ Nessa época, o único sentimento que permanecia era a inveja dos que tinham tido coragem de se matar em uma cela de Butírskaia: tinham assim conseguido escapar de Kolimá, não viram o que viu Chalámov.

Em dezembro, novamente é mandado para o trabalho nas minas, dessa vez na lavra Spokóini, onde permanece até o verão de 1944. Como se não bastasse ser uma das lavras mais pesadas, Chalámov ainda foi mandado a uma brigada de castigo, onde era surrado pelo chefe todos os dias. Com os pés, com os punhos, com o cabo de uma pá, não importava com que, o chefe lhe batia. As surras se repetiram até que o mandaram para a Administração Central do Norte, no povoado de Yagódni, para receber uma nova pena, acusado de vadio. Ali, mesmo em uma cela de castigo, foi mandado para o trabalho enquanto corria seu processo e aconteciam os interrogatórios. Processo esse que não deu em nada. Acaba sendo enviado para uma expedição vitamínica novamente e, novamente muito debilitado, retorna ao hospital, onde os médicos o salvam do estado terminal em que se encontrava dando-lhe temporariamente um trabalho ali dentro: passa a exercer a função de “organizador cultural”. Ali poderia permanecer até o final da guerra, até a primavera de 1945. Mas nesse ano há uma mudança na chefia do hospital e Chalámov é destituído do cargo, sendo mandado para o trabalho de processamento dos postes para uma linha elétrica de alta voltagem, na nascente Adamantina, fase descrita no conto de mesmo nome⁵⁶.

Trabalhar ali era o sonho de todo preso saído das galerias das minas: não havia escolta, controles, arame farpado, chamadas eternas, cães. Mas o paraíso tinha seu preço. No almejado trabalho de corte de árvores sem escolta, Chalámov descobre que os prisioneiros recebiam apenas uma refeição por dia, só à noite: de manhã, somente pão e água. Na primeira noite, depois da refeição – bem mais pobre em calorias que a da mina, segundo o estômago faminto do *dokhodiaga* – o escritor percebe que os presos esperavam ainda alguma coisa antes de dormir. Descobre o que é quando um guarda entra com uma lista para ler o “desempenho

⁵⁵ У меня изменилось представление о жизни как о благе, о счастье. Колыма научила меня совсем другому.

⁵⁶ Ключ Алмазный / Kliuch Almazni. 1959i. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/1/21.html>>.

do dia”: quem não cumpre a cota, não tem pão no dia seguinte. “Isso de fato eu não tinha visto nunca, em lugar nenhum. Nas lavras, a ração era determinada pela produção da brigada nos últimos dez dias. Na pior das hipóteses, davam a ração punitiva: trezentos gramas; mas nunca deixavam de dar pão” (CHALÁMOV, 2016b).⁵⁷ Uma semana depois, recusando-se a vender para o capataz o cachecol cheio de piolhos que carregava, presente de um enfermeiro do hospital pelo qual passara, Chalámov entra nessa lista dos que não comeriam. Não tem dúvidas: no dia seguinte, troca seu cachecol por pão e inicia uma fuga, se é que se pode chamar de fuga. Caminha durante dois dias, em direção ao campo de Yagódni, de onde tinha vindo. Nos pés, calçava botas feitas de restos de calças de algodão acolchoadas, como se usava em Kolimá. O frio era tão intenso que embotava os pensamentos e transformava os homens em animais, segundo o escritor. Não pensava em nada, só queria ir para longe daquela expedição. Chegando ao campo, dirige-se ao posto de controle, com uma declaração que explicava sobre a situação da missão sem escolta.

Colocam-no na prisão e, de lá, segue para uma lavra de castigo. Nesse local, só se chegava ao posto de trabalho através de uma íngreme descida. Os prisioneiros que ficavam por último chegavam lá embaixo lançados pelos guardas, sendo, então, arrastados por um cavalo. Tratava-se de Djankhará novamente, onde passa o inverno. Era a mesma lavra onde recebera a pena adicional de dez anos. Em 1946, Djankhará é fechada e Chalámov é mandado para as minas de Sussuman. Novamente retorna ao hospital, novamente sua vida é salva quando o médico Pantiúkhov, já citado anteriormente, se interessa por ele e intercede em seu favor para que pudesse fazer um curso de enfermagem para detentos no Hospital Central da Administração Nordeste dos Campos (GLAD, 1994). Esse acontecimento divide sua vida em duas partes: ali terminam os dez anos de peregrinações entre a mina e o hospital. A partir de então, ele poderia seguir vivendo.

“Dominó”⁵⁸ é um conto de 1959, onde Chalámov narra o encontro com o médico que o mandara para o curso. Conhecera-o alguns anos antes, em um estado deplorável, chegando ao hospital como uma perfeita escória da mina:

⁵⁷ Такого я действительно никогда и нигде не встречал. На приисках паек определялся по декадной выработке бригады. В худшем случае давали штрафной паек – триста граммов, а не лишали хлеба вовсе. (Ключ Алмазный / Kliuch Almazni. Tradução de Lucas Simone. 1959i. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/1/21.html>>).

⁵⁸ Домино / Dominó. 1959d. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/2/27.html>>.

– Quanto? – gritou o médico, molhando a pena com uma batida no tinteiro à prova de vazamento.

– Quarenta e oito.

Colocaram-me na maca. Minha altura era de um metro e oitenta centímetros; meu peso normal, oitenta quilos. Os ossos pesam 42% do total: 32 quilos. Naquela tarde gelada, restavam-me dezesseis quilos, ao todo exatamente um pud [equivalente a 16,3 quilos]: pele, carne, entranhas e cérebro. Eu não conseguia calcular tudo isso naquela hora, mas percebia vagamente que o médico fazia isso, olhando-me de soslaio (CHALÁMOV, 2015, p.199).⁵⁹

Andrei Mikháilovitch, como o médico é apresentado neste conto, permite que o narrador permaneça dois meses no hospital, descansando, para que pudesse recuperar as forças. Nesse primeiro encontro, em uma das noites passadas no hospital, o médico propõe uma partida de dominó. Longe de possuir algum interesse pelo jogo, pelo contrário, o narrador aceita a partida apenas para agradar ao médico que, afinal de contas, o ajudava tanto. É dessa maneira que se aproximam médico e paciente. Eles voltam a se encontrar alguns anos depois. O médico era um detento também, apenas não tinha ido para as lavras. Nesse segundo encontro, presta auxílio ao narrador novamente, forjando um diagnóstico de apendicite para mantê-lo no hospital. “Depois de me fortalecer um pouco, comecei a trabalhar como auxiliar de Andrei Mikháilovitch. Por recomendação e insistência dele, fui fazer um curso de enfermagem, terminei o curso, trabalhei como enfermeiro e voltei para o continente. Andrei Mikháilovitch é a pessoa a quem devo a vida” (CHALÁMOV, 2015, p.210).⁶⁰ Mais adiante, veremos que o jogo é um símbolo recorrente na obra de Chalamov, aparecendo de diversas maneiras e em vários contextos. Aqui, o jogo pelo qual nenhum dos jogadores tinha interesse, é possibilidade e símbolo de encontro, amizade, salvação.

⁵⁹ – Сколько? – крикнул врач, со стуком макая перо в чернильницу-непроливайку.

– Сорок восемь.

Меня уложили на носилки. Мой рост – сто восемьдесят сантиметров, мой нормальный вес – восемьдесят килограммов. Вес костей – сорок два процента общего веса – тридцать два килограмма. В этот ледяной вечер у меня осталось шестнадцать килограммов, ровно пуд всего: кожи, мяса, внутренностей и мозга. Я не мог бы высчитать все это тогда, но я смутно понимал, что все это делает врач, глядящий на меня исподлобья. (*Домино / Domino*. Tradução de Denise Sales e Elena Vasilevitch. 1959d. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/2/27.html>>).

⁶⁰ После того как я немного окреп, я работал у Андрея Михайловича санитаром. По его рекомендации и настоянию я уехал учиться на курсы фельдшеров, окончил эти курсы, работал фельдшером и вернулся на материк. Андрей Михайлович и есть тот человек, которому я обязан жизнью. (*Домино / Dominó*. Tradução de Denise Sales e Elena Vasilevitch. 1959d. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/2/27.html>>).

No conto “Os Cursos”⁶¹, o escritor aborda a dificuldade de vencer as provas de admissão, a expectativa que cercava o curso, pois este era, literalmente, a salvação: fazê-lo significava ficar longe do trabalho mortal nas minas, significava calor, comida, ainda que ninguém ousasse pensar na expectativa do que viria depois de amanhã. O preso vive para hoje, cada dia, cada hora, cada minuto. Ainda assim, depois da admissão para o curso, Chalámov começa a se preparar para a vida e não mais para a morte. Nesse contexto, aceitar a vida, depois de todos os anos de privações e falta de qualquer tipo de perspectiva, não era uma tarefa fácil. O curso para enfermeiro não só lhe salvou a vida por livrá-lo dos trabalhos físicos, mas por possibilitar a recuperação de sua autoestima e de seu amor-próprio. Possibilitou a um ex-*dokhodiaga*, uma “escória da mina”, que se sentisse uma pessoa novamente, alguém que tinha direitos, a quem não poderiam simplesmente surrar, humilhar, aviltar a todo instante. De repente, ele passava a ser um especialista, a ser visto como um especialista, mas, mais que isso, volta a se sentir um homem. E então, inicia-se uma nova fase: “Ressuscitei muitas vezes e cheguei de novo ao final, vagando do hospital para a mina durante muitos anos, não dias, nem meses, mas anos, anos de Kolimá. Curaram-me, até que eu comecei a curar os outros e, pela mesma roda automática da vida, fui lançado à Terra Grande” (CHALÁMOV, 1972a).⁶²

Terminado o curso, começa a trabalhar como assistente na seção de cirurgia do Hospital Central, a 400 km de Magadan, ali permanecendo até 1949. Depois disso, trabalha como enfermeiro em um acampamento de corte de árvores, na nascente Duskania, a 50 km do hospital. Nesse local, o escritor permanece da primavera de 1949 até o verão de 1950, aproveitando todo o seu tempo livre para escrever. São dessa fase os poemas de *Cadernos de Kolimá*. Escrevendo em toscas folhas amarelas ou em papel de embalagem da mais alta qualidade, escreve, escreve, escreve. O enfermeiro vive ali em uma isbá afastada, sendo que metade dela era ocupada pelo ambulatório: “Por mais de dez anos nunca tinha ficado sozinho, nem de noite, nem de dia. Com todo meu ser aproveitei aquela felicidade, impregnado, além disso, do delicado odor dos verdes lariços e das incontáveis ervas

⁶¹ Курсы / Cursi. 1960b. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/1/14.html>>.

⁶² Я много раз воскресал и доплывал снова, скитался от больницы до забоя много лет, не дней, не месяцев, а лет, колымских лет. Лечился, пока не стал лечить сам, и тем же самым автоматическим колесом жизни был выброшен на Большую землю.

que floresciam impetuosas” (CHALÁMOV, 1970-1971c).⁶³ Alguns desses poemas foram publicados pelo *Literatúrnaia Gazieta* (Jornal Literário) quinze anos depois.

No verão de 1950 recebe a proposta de regressar ao hospital, como responsável pela sala de ingressos: uma sala de ingressos de um grande hospital penitenciário, com cerca de mil leitos, onde não poderia mais escrever poesia no ritmo em que vinha fazendo. Aliás, o papel que tinha já estava todo escrito. Em Kolimá, o preso experimentado nas agruras do campo considerava perigoso manter anotações em prosa, por isso a dedicação exclusiva à poesia nas horas vagas. Nesse hospital permanece até 1951, ano em que termina sua pena, em 13 de outubro. Então, mesmo liberado, mas sem poder sair de Kolimá, Chalámov continua trabalhando como enfermeiro durante dois anos. Inicia, nessa época, uma correspondência com Pasternak, com a ajuda de um médico amigo para enviar as cartas.

O recebimento da primeira carta do poeta inspira a Chalámov um conto⁶⁴: quando o escritor recebe a notícia, por telegrama, de que havia uma carta para ele, empreende uma longa viagem de cinco dias e quinhentos quilômetros, de trenó e caminhão, pelo gelo intenso da taiga, só para buscá-la. Receber uma carta não era pouca coisa:

(...) o primeiro telegrama em quinze anos. Estrondoso, perturbador, como na aldeia, onde qualquer telegrama anuncia uma tragédia, ou tem a ver com alguma morte. Chamavam-me para anunciar minha libertação – não, para a libertação não se apressam, e depois, havia tempo que me tinham libertado (CHALÁMOV, 1966d).⁶⁵

Pôde deixar Magadan apenas em 1953 e em 12 de novembro consegue rever sua amada cidade, Moscou. Esse regresso é narrado no conto “Trem”⁶⁶, que veremos com mais detalhes no próximo capítulo. Já no dia seguinte à sua chegada encontra-se com o poeta, que tem um importante papel na reinserção de Chalámov nos meios literários.

⁶³ Более десяти лет я не оставался один ни ночью, ни днем и всем своим существом ощутил это счастье, да еще пропитанное тонким запахом зеленых листовенниц, несчетных, бурно цветущих трав.

⁶⁴ За письмом / За pismóm / Atrás da carta. 1966d. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/5/21.html>>.

⁶⁵ (...) первая телеграмма за пятнадцать лет. Оглушительная, тревожная, как в деревне, где любая телеграмма трагична, связана со смертью. Вызов на освобождение – нет, с освобождением не торопятся, да я и освобожден давно.

⁶⁶ Поезд / Pôiezd. 1964f. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/1/28.html>>.

Ao sair de seus anos de campos, Chalámov tem uma percepção curiosa da própria experiência, no que concerne à passagem do tempo. O escritor tem a sensação de que o tempo não passou durante sua permanência de longos anos como prisioneiro em Kolimá. Como se o tempo ali não contasse, pois nada do que vivera ali poderia ser de alguma utilidade “fora”, no “continente”. Como se “dentro” e “fora” fossem dois mundos separados:

Mais de uma vez percebi que a reclusão, especialmente no Norte, de certa forma conserva as pessoas: seu crescimento espiritual e suas capacidades ficam estagnadas no nível que tinham à época do aprisionamento. Essa anabiose dura até a libertação. Uma pessoa que tenha passado vinte anos na prisão ou no campo não adquire a experiência de uma vida normal: um menino permanece um menino; um sábio, apenas um sábio, mas nunca mais sábio (CHALÁMOV, 2016b).⁶⁷

O campo não ensina nada a ninguém. É como seu diploma de enfermeiro: segundo o autor, este só teria validade no norte, fora de lá não poderia exercer a profissão. Desse modo, chegamos a um aspecto marcante em sua obra e em sua visão sobre o campo, a ideia da experiência como uma “escola negativa”. Voltaremos a esse tema mais adiante.

Já longe de Kolimá, mas sem ter permissão para fixar-se em Moscou, termina por encontrar trabalho na região de Kalínin, depois de passar um mês sem ter para onde ir, andando de lá pra cá, dormindo em vagões de trem, sob o intenso barulho das locomotivas. Passa a exercer o trabalho de assessor técnico numa empresa de exploração de turfa. Conta que recebia quatrocentos e cinquenta rublos mensais. Dessa soma, tirava os impostos, o aluguel de leito no albergue e um seguro obrigatório (CHALÁMOV, 2004, p.96).

É nessa época, em 1954, que começa a escrever *Contos de Kolimá* e também se divorcia de sua mulher. Foram muitos anos de separação e espera. Chalámov carregara esse amor durante todo o tempo no campo, lhe escrevera poemas e ela lhe enviara centenas de cartas, esperara por ele. Ainda que tivessem vivido um grande amor, o tempo de separação e espera fora longo demais. Demais

⁶⁷ Я неоднократно замечал, что заключение, особенно северное, как бы консервирует людей – их духовный рост, их способности замирают на уровне времени ареста. Этот анабиоз длится до освобождения. Человек, просидевший в тюрьме или лагере двадцать лет, не приобретает опыта обычной жизни – школьник остается школьником, мудрый – только мудрым, но не мудрейшим. (Курсы / Cursi. Tradução de Lucas Simone. 1960b. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/1/14.html>>).

também foram as provações. Galina viveu no exílio entre 1937 e 1946, indo então morar em Moscou, ilegalmente, com a filha Elena. Servira como mediadora na correspondência entre Chálov e Pasternak. Em seu retorno, fora buscá-lo na estação de Iaroslavl. Mas ele não podia ficar em Moscou. E ela não quis sair de lá para acompanhar um homem de quem estivera separada por dezessete anos, para a incerteza e a pobreza. Nessas condições, a relação com a filha fora quase inexistente: o escritor nunca chegou a se aproximar de Elena, que escrevia nos questionários da escola que seu pai estava morto. Nos três anos em que passara em Kalínin, até ser reabilitado, em 1956, e poder morar em Moscou, nunca tiveram uma conversa. Elena não tinha pelo pai nenhum sentimento de filha. É desse ano uma carta do escritor a sua mulher oficializando um rompimento que já existia de fato. Ainda que nesses três anos tenham tido encontros e trocado cartas, só em 1956 é assumido o fim de uma história, tanto em relação a Galina quanto a Elena, para quem sente que não tinha nada a dizer. No final da década de 1970, já bem doente e debilitado, o escritor ainda pede a Sirotínskaia que leve Galina até ele para comporem uma obra juntos. Ela se recusa a ir vê-lo; mesma resposta da filha, que diz não conhecer o escritor (SIROTÍNSKAIA, 2007).

Só quando foi oficialmente “reabilitado” em 1956, é que Chálov finalmente retorna a Moscou, onde passa a trabalhar como jornalista na revista *Moskvá*. Casa-se novamente, com Olga Serguêievna Nekliúdova, escritora, de quem vai se divorciar dez anos depois. Em 1957, vê publicados seus primeiros poemas dos *Cadernos de Kolimá*, oficialmente. Aos poucos, começa a ser reconhecido como poeta. Durante toda sua vida, consegue ver publicadas cinco coletâneas de poemas.

Entre 1957 e 1958 começa a ter surtos da doença de Ménière, doença que o levou à surdez no final da vida. No início dos anos 1960 começa a receber pensão por invalidez, a soma de 42 rublos e 30 copeques até 1965, quando passa a receber 72 rublos, uma pensão de “menor de idade”, como dizia o escritor. Como os documentos tinham se perdido, ele não conseguia provar os anos que passara no Gulag (DOMÍNGUEZ, 2007). Em 1961 publica seu primeiro livro de poemas. Entre 1962 e 1964 trabalha na revista *Novi Mir* como revisor. Em 1962 começa a tentar publicar seus contos, tema que trataremos com mais detalhes logo adiante. Em 1964, sai mais uma coletânea de versos. E continua na escrita dos *Contos de Kolimá*.

Em 1966 conhece Irina Pávlovna Sirotínskaia, pesquisadora do Arquivo Central de Literatura e Arte do Estado. Foi uma figura muito importante em sua vida, amiga, companheira, seu último amor. Estiveram próximos durante 10 anos, até 1976, quando terminam por se afastar. É ela quem vai herdar sua obra e organizá-la depois de sua morte. É muito bonito e carinhoso seu olhar sobre o poeta, como podemos ver em suas primeiras impressões sobre ele:

Primeira impressão de Varlam Tíkhonovitch: grande. Primeiro, sua aparência física: alto, de ombros largos e então, uma nítida sensação de uma extraordinária, formidável personalidade, às suas primeiras palavras, ao primeiro olhar.

Convivi com ele por muitos anos. Essa primeira impressão não mudou, mas ganhou em complexidade. É impossível, não se pode reduzir essa complexa e contraditória personalidade a um denominador comum. Dentro dele conviveram e lutaram, sempre até o ponto de ebulição, diferentes aspectos de sua personalidade.

Um poeta, que sente as forças subterrâneas que impulsionam o mundo, as secretas conexões entre eventos e coisas, a alma que toca os fios do destino.

Inteligente, com uma memória incrível. Tudo lhe interessava: literatura, pintura, teatro, física, biologia, história, matemática. Devorador de livros. Estudioso.

Ambicioso – tenaz, aspirando crescer na vida, atingir a glória, a imortalidade. Egocêntrico.

Miserável, inválido raivoso, a alma irremediavelmente esmagada. ‘O principal da vida: a vida não é uma bênção. Minha pele inteira foi renovada – minha alma não’.

Um pequeno menino indefeso, desejando calor, cuidado, empatia. ‘Eu queria que você fosse minha mãe’.

Infinitamente abnegado, um cavaleiro infinitamente dedicado. Um homem de verdade (SIROTÍNSKAIA, 2007).⁶⁸

⁶⁸ Первое впечатление от Варлама Тихоновича — большой. И чисто физический облик: высокий, широкоплечий, и ощущение ясное незаурядной, крупной личности с первых же слов, с первого взгляда.

Мне пришлось многие годы знать его. Это первое впечатление не изменилось, но усложнилось... Нельзя, да и не надо приводить эту сложную, противоречивую личность к одному знаменателю. В нем сосуществовали, противоборствовали, всегда находясь на «точке кипения», разные ипостаси его личности.

Поэт, чувствующий подспудные силы, движущие миром, тайные связи явлений и вещей, душой прикасающийся к нитям судеб.

Умница с удивительной памятью. Все ему интересно — литература, живопись, театр, физика, биология, история, математика. Книголюб. Исследователь.

Честолюб — цепкий, стремящийся укрепиться в жизни, вырваться к славе, бессмертию. Эгоцентрик.

Жалкий, злой калека, непоправимо раздавленная душа. «Главный итог жизни: жизнь — это не благо. Кожа моя обновилась вся — душа не обновилась...»

Маленький беззащитный мальчик, жаждущий тепла, забот, сердечного участия. «Я хотел бы, чтобы ты была моей матерью».

Беспредельно самоотверженный, беспредельно преданный рыцарь. Настоящий мужчина.

Com Sirotínskaia, Chalámov começa a frequentar o teatro. Falava de Meyerhold, Tairov e Vakhtângov com grande entusiasmo. Chegou até a escrever duas peças: *Anna Ivânovna*⁶⁹, que se passa em um restaurante na beira de estrada em Kolimá, ponto de passagem de prisioneiros em trânsito, guardas e toda a diversidade de gente que transitava pela região; e *Conversas Noturnas*⁷⁰, que coloca em cena uma cela de Butírskaia onde conversam escritores conhecidos.

Em 1967, sai mais uma coletânea poética.

Entre 1968 e 1971 trabalha no texto autobiográfico *A quarta Vólogda*⁷¹ e entre 1970 e 1971 escreve *Víchera: anti-romance*⁷². Em 1972, ocorre a polêmica sobre a carta à *Literatúrnaia Gazieta*, acontecimento controverso na vida do escritor, passível de diferentes interpretações, críticas e justificativas por parte de seus admiradores e detratores. Como entender o que aconteceu? A carta onde Chalámov diz que o tema do campo não era mais relevante divide os pesquisadores de sua obra e foi um episódio que marcou profundamente o escritor. É muito possível que a carta tenha sido escrita como uma resposta ao que estava acontecendo com as publicações de seus contos ou, talvez, como uma estratégia na luta pela publicação de sua obra. De todo modo, esse episódio produziu um rompimento definitivo entre Chalámov e a dissidência, que viu nessa carta uma traição do escritor à própria obra. Abordaremos esse episódio com maiores detalhes na parte dedicada à publicação de *Contos de Kolimá*, mais adiante.

Chalámov teve um final de vida muito triste, muito sozinho. É provável que o episódio da carta tenha colaborado para esse isolamento. Sirotínskaia (2007) conta que o escritor sofreu bastante depois dessa publicação. Mesmo tendo tomado essa atitude pensando ser a coisa certa a fazer, perfeitamente consciente de seus atos, o escritor não conseguiu se perdoar depois, passando a alternar crises de autodepreciação e autojustificação. Em 1973 consegue entrar, finalmente, na União dos Escritores, algo que desejava muito, conseguindo com isso alguns benefícios. Um deles era o direito de passar férias em Koktebel e Ialta; direito que ele aproveitou todos os anos até 1978: adorava. Logo após o episódio da carta,

⁶⁹ Анна Ивановна / Anna Ivânovna. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/4/1.html>>.

⁷⁰ Вечерние беседы / Vietchérnie bieciédi. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/38/>>.

⁷¹ Четвертая Вологда / Tchietviórtaia Vólogda. 1968-1971. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/20/>>.

⁷² Вишера. Антироман / Víchera. Antiromán. 1961-1971. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/16/8.html>>.

consegue publicar ainda mais uma coletânea de poesias. Várias podem ter sido as motivações para a publicação da carta de 1972, mas talvez, simplesmente, estivesse cansado demais.

De todo modo, ainda que tivesse escrito para o *Literatúrnaia Gazieta* que o assunto de Kolimá já fosse algo superado pela vida, continuou escrevendo seus contos e em 1974 termina o último ciclo de *Contos de Kolimá*. Em 1977 sai mais uma coletânea de versos. Nesse ano, em que completa 70 anos, é agraciado com um prêmio, que não chega até ele.

No final da década de 1970, já muito debilitado, o escritor se muda para uma casa de repouso para idosos e inválidos, conseguida com a ajuda de amigos e da União dos Escritores. Nessa época já estava cego, surdo, falando com muita dificuldade, mal se sustentando em pé. Ainda assim, ditava versos. Nessa casa de repouso tinha um quarto com uma janela e um lavatório em separado; silêncio, calor e comida. Ali voltaram seus hábitos de prisão: escondia a roupa de cama para que não fosse roubada, atirava-se à comida para que ninguém o fizesse antes (SIROTÍNSKAIA, 2007). Em 1981 recebe a notícia de ter ganhado um prêmio na França, o Prêmio da Liberdade, da seção francesa do Pen Club, que, mais uma vez, nunca chega até ele. E ainda ali, na casa de repouso, Chalámov desejava fama e dinheiro, dinheiro que o teria ajudado a passar por um final de vida menos miserável. Sua última publicação em vida foram versos para a revista *Iunost*, sua última alegria (SIROTÍNSKAIA, 2007).

Em janeiro de 1982, já muito debilitado, Chalámov é transferido, à força, para uma instituição psiquiátrica, fato terrível para uma pessoa em seu estado, ainda mais para alguém que não gostava de mudanças: “As mudanças bruscas em minha vida sempre surgiam à margem de meus próprios desejos, por alguma vontade claramente malvada, pois eu nunca busquei nenhuma mudança, nunca busquei o melhor ou o pior” (CHALÁMOV, 1970-1971a).⁷³ Tornou-se uma prática comum, a partir dos anos 1970, internar os dissidentes em clínicas psiquiátricas, diagnosticando-os como loucos, ou mais especificamente, como portadores de “esquizofrenia latente” ou “esquizofrenia sigilosa”: pessoas que tinham a “obsessão” de lutar por seus direitos, fazer discursos e outras coisas do gênero. Nessas instituições eram destruídas por remédios, choque, torturas. Chalámov foi jogado em

⁷³ Бурные перемены в моей жизни всегда возникали помимо моей воли, по чьей-то явно злой воле, ибо я никогда не искал перемен, не искал лучшего от хорошего.

um lugar assim, permanecendo apenas dois dias. É muito tocante a forma como Irina Sirotínskaia (2007) descreve seus últimos momentos. Ela conta que seu pequeno paraíso, o refúgio que conseguira na casa de repouso em que vivia fora destruído por pessoas bem-intencionadas que transformaram essa transferência em um show, não deixando faltar fotos, telefonemas a pessoas importantes, cartas para o ocidente, nada do que Chálámov precisava. Segundo ela, o escritor morreu em mãos de pessoas estranhas que não entendiam o que ele falava e não entenderam suas últimas palavras. Morreu dois dias depois de ser transferido, em 17 de janeiro de 1982, de uma pneumonia.

É amarga a lição que deixa sobre a vida, como escreve em um conto de 1972:

O princípio que rege meu tempo, minha existência pessoal, toda minha vida, extraído de minha experiência pessoal, a regra assimilada por essa experiência, pode ser expressa em poucas palavras. Primeiro, é preciso devolver a bofetada e só depois, dar a esmola. Recordar antes o mal, que o bem. Recordar todo o bem durante cem anos e, todo o mal, durante duzentos. É nisto que me diferencio do resto dos humanistas russos dos séculos dezenove e vinte” (CHALÁMOV, 1972a).⁷⁴

⁷⁴ Принцип моего века, моего личного существования, всей жизни моей, вывод из моего личного опыта, правило, усвоенное этим опытом, может быть выражено в немногих словах. Сначала нужно воздать пощечины и только во вторую очередь — подаяния. Помнить зло раньше добра. Помнить все хорошее — сто лет, а все плохое — двести. Этим я и отличаюсь от всех русских гуманистов девятнадцатого и двадцатого века.

4. Diálogos e contextos

*“HAVIA TERRA neles, e
escavavam
Escavavam, escavavam, e assim
o dia todo, a noite toda. E não louvavam a
deus
que, como ouviram, queria isso tudo,
que, como ouviram, sabia isso tudo.
Escavavam e não ouviram mais nada;
não se tornaram sábios, não inventaram
uma canção,
não imaginaram linguagem alguma.
Escavavam.
Veio um silêncio, veio também uma
tormenta,
vieram os mares todos.
Eu escavo, tu escavas, e o verme também
escava,
E quem canta ali diz: eles escavam.
Oh alguém, oh nenhum, oh ninguém, oh tu:
Para onde foi, se não há lugar algum?
Oh, tu escavas e eu cavo, e eu me escavo
rumo a ti,
E no dedo desperta-nos o anel”.*

(Paul Celan)

*“Tem uma verdade que se carece de
aprender, do encoberto, e que ninguém não
ensina: o beco para a liberdade se fazer”.*

(Guimarães Rosa)

No capítulo 2, trouxemos um panorama do período histórico em que os campos se desenvolveram, considerando o papel fundamental do *lager* na escrita de Chalamov. No capítulo 3, traçamos uma breve biografia do autor, a partir de seus próprios comentários e também de impressões de uma pessoa muito próxima, Irina Sirotínskaia. O presente capítulo visa fazer mais uma contextualização de sua obra, desta vez no âmbito cultural e literário. Para isso, propomos diálogos de sua prosa com o efervescente momento cultural dos anos 1920 e 1930. Esse foi justamente o período de formação do jovem artista e trouxe em seu bojo movimentos literários cujas características se refletem, de uma maneira ou de outra, em seus contos. O embate e o diálogo com a tradição literária perpassam também toda sua obra, fato a que nos referimos em alguns momentos deste trabalho, inclusive neste capítulo. Como contexto literário, consideramos importante destacar também a literatura sobre o Gulag. Ao longo da era soviética, essa prosa formou um corpus que teve uma trajetória e características próprias, características com as quais a obra de Chalamov também dialoga. Outra perspectiva a ser destacada neste capítulo é a da publicação dos contos. Nesse contexto, a recepção da obra de Chalamov nos conta, não apenas sobre a época em que o escritor viveu e escreveu *Contos de Kolimá*, mas também sobre a sua própria prosa.

4.1. Anos 1920, anos 1930

Breve panorama

Começamos esboçando um panorama das discussões e dos movimentos literários dos anos 1920, fonte na qual Chalamov parece ter bebido para criar sua própria obra. Nessa conturbada fase da história russa, depois do torvelinho dos primeiros anos da revolução, com a guerra civil, parecia que as artes estavam à beira da aniquilação. Slonim (1974, p.14) descreve esse período inicial como “uma época dramática e dinâmica em que todas as coisas eram possíveis”. Segundo esse autor, para se entender a literatura soviética e, sobretudo, a desses primeiros anos, é preciso ter em mente o fato de que,

apesar da sensação frequente entre os intelectuais e os grupos semi-educados da classe média de que havia chegado o fim do mundo, se observava uma assombrosa vitalidade nas tendências da literatura

pré-revolucionária, que sobreviveram coexistindo, muitas vezes, com as novas correntes e influenciando nelas (SLONIM, 1974, p.15).

Slonim ressalta que a tradição da literatura russa nunca foi interrompida, o novo veio a partir do velho. Só para citar um exemplo, a obra mais importante do simbolismo, *Petersburgo*, de Andrei Biéli⁷⁵, influenciou inúmeros artistas dos anos 1920. Chalámov, inclusive, se refere a essa obra em seus ensaios como o último grande romance russo. Muitos grupos, com diferentes propostas, objetivos e concepções sobre arte, buscavam espaço nesses anos. Na década de 1920 ainda havia lugar para o debate e a diferença, mesmo que o governo estivesse, pouco a pouco, se apropriando dos meios de comunicação e da produção intelectual, processo que vai levar a um controle cada vez maior da arte, como foi o controle da sociedade em todos os âmbitos. A época da NEP foi de intensa atividade artística. Ainda se permitia que os chamados “companheiros de viagem”, ou seja, intelectuais não comunistas, mas simpatizantes, produzissem, e havia uma relativa liberdade de criação. Slonim (1974) afirma que foram estes os responsáveis por um renascimento das artes e da cultura naquela década conturbada. E se publicou muito. Surgiram editoras, revistas, publicações literárias mensais. Publicava-se

reimpressões de clássicos, traduções de poetas e romancistas antigos e modernos, tanto europeus como americanos (desde Alexandre Dumas até John dos Passos), obras de autores soviéticos contemporâneos, coleções de poesia e um bom número de memórias e livros de crítica (SLONIM, 1974, p.66).

Além de um diálogo com os clássicos, os novos tempos traziam a necessidade de experimentar, inclusive com a linguagem: jogos linguísticos, neologismos, experimentos com a sintaxe e a estrutura gramatical, além de experimentações com a língua familiar e vernácula, regionalismos. Nessa década, em torno de 150 escritores começaram a escrever, vindos de diversos estratos da sociedade e de diversas partes do país. Houve uma descentralização geográfica e social da literatura, quebrando com a estrutura literária pré-revolucionária (SLONIM, 1974, p.71). Depois de uma primeira fase de intensa experimentação, os escritores acabam voltando para gêneros anteriores. No teatro, por exemplo, o espetáculo de propaganda cede espaço para o drama realista. Na literatura, os simbolistas,

⁷⁵ Andrei Biéli (1889-1934) – romancista, poeta, teórico e crítico literário russo, ligado ao simbolismo.

escritores proletários, surrealistas, compartilham uma tônica romântica que aparece, por exemplo, na interpretação da revolução como nascida do espírito de rebeldia e dos impulsos irracionais do homem. Desse modo, criam obras emocionais e cheias de contrastes, segundo Slonim (SLONIM, 1974, p.73). Mesmo escritores racionalistas, que escreviam sob a cartilha do marxismo, se utilizaram de procedimentos românticos para compor seus heróis. A maioria dos escritores, ainda que influenciada pelas experimentações dos primeiros tempos, acabou por adotar o realismo da escola do século XIX, escola que Chalamov tanto criticou.

Ocupando o centro da cena literária dos anos vinte havia então “os românticos, os Irmãos Serapião e outros companheiros de viagem. Em poesia, Maiakóvski e os futuristas, Pasternak e os surrealistas, Tíkhonov e os pós acmeístas, Esenin e os imaginistas, Bagritski e os construtivistas”, enquanto um grande número de contistas fazia seus experimentos em prosa, tais como, Bábel, Pilniak, Zamiátin, Ivánov, Fedin, Kaverin, Oliécha e Leónov (SLONIM, 1974, p.74). Podemos lembrar também de Bulgákov e Zóschenko, nomes importantes do período. Ainda nesses primeiros anos, havia quase que uma uniformidade de tema: todos falavam sobre a revolução, tentando dar conta da grande experiência emocional contemporânea. Alguns temas que predominariam nas décadas seguintes, naquele momento estavam apenas esboçados: “a reconstrução socialista, a religião do trabalho e o esforço, o homem novo na nova sociedade, o choque entre os construtores do futuro e os remanescentes do passado, o papel do Partido na Grande Mudança” (SLONIM, 1974, p.75).

A Lef⁷⁶

Vamos ver alguns grupos nascidos nessa fase, na expectativa de trazer para esse trabalho um pouco do clima agitado, e também cheio de esperança da época, clima que Chalamov respirou e onde formou muito de sua bagagem literária. No final da década de 1920, o escritor estava em Moscou como estudante de Direito, já escrevendo, sentindo a atmosfera intelectual do período. Um grupo com quem

⁷⁶ LEF - ЛЕФ - Левый фронт искусств / Liévi Front Iskusstv / Frente de Esquerda da Arte: foi uma associação de artistas de vanguarda da URSS. Foi também o periódico desse grupo: LEF, de 1923 a 1925, que se tornou *Novi LEF* (новый леф / *Novi Lef*), de 1927 a 1929. O grupo começou com Óssip Brik e Vladimir Maiakóvski. Tinha como meta colocar a arte a serviço da revolução, criando uma arte utilitária. Foi uma continuação das experimentações futuristas.

dialogou bastante foi o dos artistas organizados em torno da *Lef*, “Frente de esquerda das artes”. Em 1928, inclusive, chegou a frequentar um círculo literário organizado por Óssip Brik e Tretiakóv. A princípio se encantou com suas ideias, mas logo se decepcionou com o dogmatismo: dizia que na percepção estética do grupo – onde a forma ditava a qualidade do material, material esse escolhido por motivos externos ao autor, ideológicos – não haveria lugar para a poesia (MIKHAILIK, 2009).

A proposta desses artistas (futuristas, construtivistas, formalistas) era colocar a arte de vanguarda a serviço da revolução. Para eles, a arte deveria ser construtora da vida, deveria ser uma preparação dos trabalhadores para o trabalho. Viam a arte como prática, invenção, em uma revolução diária (DOBRENKO. 2011). Esses artistas, na verdade, continuaram algumas das pesquisas e experimentações futuristas anteriores. Nas palavras de Pomorska (2010, p.57):

Os antigos futuristas, ou, como chamavam a si mesmos em 1918, comfúti – comunistas-futuristas – se agruparam durante os anos 1923-1928 em torno dos jornais *Lef* e *Novi Lef* (tendo Maiakóvski como editor-chefe). Seu programa é agora utilitário e técnico: ao invés da ficção, artigos de jornal; ao invés de poesia, artigos políticos rimados. Seu princípio é a economia de tempo e a máxima aproximação com a indústria. A obra literária agora se iguala ao trabalho dos operários. A fotografia é anunciada como a nova arte visual que substitui a pintura. O slogan generalizado é “a literatura-fato” (*literatura facta*)”.

Os futuristas herdaram dos simbolistas a ideia da poesia como sonoridade, ou seja, a ideia da centralidade da função do som na prática poética. Mas, enquanto para os simbolistas a poesia era música, os futuristas estão em busca da “palavra pura”, da palavra em seu aspecto sonoro como único material, tema e personagem da poesia, da palavra para além, ou aquém de qualquer referência. Suas pesquisas e experimentações encontram desdobramentos não apenas na *Lef*, mas também tem muitos pontos de contato com a teoria formalista que se desenvolve a partir da *Opoiaz*⁷⁷, como veremos adiante. As propostas futuristas visam destruir o velho para criar o novo, varrendo da poesia aspectos românticos e simbolistas, tais como: a figura do poeta-gênio e a centralidade do eu-lírico; a poesia como “pensamento por imagens”; a poesia em seu estilo incorpóreo como tranquila musicalidade (dos

⁷⁷ Opoiaz: Sociedade para o estudo da linguagem poética (ОПОЯЗ: Общество изучения Поэтического Языка). Fundada em 1915, foi um dos dois grupos que deram origem ao que ficou conhecido como escola formalista. Veremos adiante com maiores detalhes.

simbolistas), entre outros. Nessa busca, revolucionam o que se fazia até então na arte poética.

Através do contato com as pesquisas da *Lef* e da *Opoiaz*, sobretudo, Chalamov reflete em sua obra algo que tem suas raízes nas experimentações futuristas que alimentaram o clima efervescente das décadas de dez e vinte do século passado. A pesquisa dos futuristas – bem como da *Opoiaz* no seu início – teve como foco apenas a linguagem poética, a tentativa de chegar a uma definição do que é a poesia. Nessa investigação, salientou-se, por exemplo, a conexão entre pintura e poesia. Muito presente nas obras dos futuristas, essa característica encontra eco na obra de Chalamov. A “pureza de tons”, um traço marcante de sua prosa, é atribuída pelo próprio escritor à influência de pintores impressionistas. A condensação das frases, aspecto frisado pelo autor em seu “manifesto” pela nova prosa, já está nos futuristas. De todo modo, os princípios da pesquisa teórica dos futuristas e formalistas sobre a poesia, acabam sendo transplantados para a prosa, gerando consequências teóricas e artísticas que vão reverberar, não só na obra de Chalamov, como em muitos outros artistas ao longo do século.

Uma característica importante do futurismo, herdada do cubismo, foi a centralidade da relação entre as partes e o todo de uma obra, ou seja, a centralidade da composição. O fragmento como obra ou a obra composta por fragmentos. Em certo sentido, vamos encontrar uma releitura desse aspecto em Chalamov: na tessitura formada pelas relações entre os contos de sua principal obra, *Contos de Kolimá*, repousa uma parte fundamental do sentido de sua prosa. A composição tem valor fundamental para o autor, que conta sua história também pela ordem dos contos, pelas repetições de fatos e personagens, pelo diálogo entre as diferentes versões, pelos ritmos e sensações que emergem dessas elaborações. Vamos ver com mais detalhes, no próximo capítulo, algumas características da composição na obra de Chalamov.

No desenvolvimento das experimentações da década anterior, já nos anos vinte, os artistas agrupados em torno da *Lef* conduzem seu trabalho com outros focos que não a poesia. Criam, na prosa, a “literatura do fato” (jornal, biografia, ata de reunião, relatório de tribunal, anotações de caderno etc) e, em seu nome, recusam a ficção: a arte deve ser propaganda. Também recusam na arte a “estética burguesa”, a arte como espectadora da vida. Se algumas características da obra de Chalamov lembram as pesquisas da *Lef*, os pressupostos são outros. Assim como

os artistas desse grupo, o autor recusa a ficção, mas em nome de objetivos distintos: expressão do sentimento, da personalidade, da verdade do artista (e não pela arte como propaganda). Ainda assim, a recusa à ficção, tendo em vista a obra como documento, desenvolvida pelos artistas da *Lef*, constituiu a base do pensamento artístico de Chálov. O escritor se apropria dessa ideia e a desenvolve em outra direção: o que lhe interessava era a obra como um documento elaborado artisticamente. Talvez seja pertinente aqui chamar a atenção para o fato de que conceitos como ficção, verdade, documento, ganham complexidade na obra de Chálov. A recusa à ficção significa recusa a enredos inventados, em oposição aos enredos extraídos da vida real, da experiência de vida. Sua prosa não abre mão de recursos de ficcionalização, como vamos ver ao longo do trabalho. Verdade, para Chálov, é um conceito cujo significado é amplo e, ainda que inclua vários níveis de correspondência com o mundo externo, tem mais sentido quando aplicado ao mundo interno. É algo como a verdade do artista, verdade do sentimento. Documento é a maneira como o escritor se refere à sua obra e guarda também a dupla correspondência com o mundo externo e o interno. Sua obra é documento da alma, documento de uma época.

Os fatos escolhidos para serem trabalhados pelos artistas da *Lef*, a quem Chálov chamava de “buscadores de fatos”, eram selecionados por suas funções e sentidos ideológicos, sempre algo externo ao artista, enquanto que Chálov colhia os fatos mediados por sua memória, sensibilidade e necessidade artística. Nesse ponto, lembramos do apagamento da personalidade do autor nas experimentações dos futuristas: ao contrário dos simbolistas e românticos, os futuristas quiseram construir a obra de arte anônima, coletiva, no contexto da poesia como tarefa e não como inspiração mística. Chálov busca o caminho oposto, fazendo uma releitura da relação estreita entre obra de arte e biografia: a prosa do autor de *Contos de Kolimá* encontra sua base, seu eixo, seu foco, em sua experiência própria.

Assim como os participantes da *Lef*, Chálov recusa a arte como espectadora da vida, como vimos acima. Mas os primeiros posicionavam-se dessa maneira em nome de uma arte utilitária que ajudaria a construir a nova sociedade advinda com a revolução, enquanto Chálov via a possibilidade da existência da obra de arte apenas na experiência do artista na vida: é preciso viver para produzir arte. Nada está mais longe do pensamento de Chálov do que uma arte utilitária,

que leve à recusa do subjetivismo ou à recusa da arte como auto expressão do artista. Para o grupo da *Lef*, o artista deve ser apenas um instrumento do que é necessário para a sociedade. Essa característica utilitária, que vê na poesia didática e propagandística a expressão mais forte e plena de conteúdo, traz em seu bojo uma característica importante dos futuristas: a poesia não trata de objetos ocultos, mas o conteúdo é o que está ali (POMORSKA, 2010). Nessa ideia também está a ambição futurista de dar às ruas sua linguagem: por trás das experimentações com a linguagem transracional, com a poesia zaúm, portanto, estaria um conceito democrático, e utilitarista, da poesia. Não estava nos planos artísticos do sobrevivente do Gulag criar uma linguagem nova para dar voz às ruas, mas a novidade de sua linguagem atravessa a morte para dar voz aos que já não possuem mais voz. Aos milhões de mortos que se foram, tendo passado pelas mesmas condições pelas quais passou Chalamov, pelas mesmas situações que o escritor viveu na pele, e na alma, quase até o limite. Nesse contexto, ele cria uma nova linguagem para dar voz às suas mortes. Nesse sentido, sua prosa ultrapassa a expressão individual do artista para concretizar algo que está além, que lhe pertence, mas não só a ele.

A *Opoi*az e os formalistas

Boym (2008) enfatiza a relação de Chalamov com as ideias da *Opoi*az, sigla que significa Sociedade para o Estudo da Linguagem Poética. Foi um dos dois grupos que deram origem ao que viria a ser conhecido depois como escola formalista. A *Opoi*az publicou três coleções de ensaios entre 1916 e 1919 e acabou em 1923 (TERRAS, 1991, p.517).

A *Opoi*az colaborou bastante com o Círculo Linguístico de Moscou, este criado entre 1914-1915 e que tinha por objetivo desenvolver estudos sobre a poética e a linguística. Entre seus membros estavam Maiakóvski, Pasternak, Mandelstam e Asséiev. O formalismo se constituiu como o estudo e a pesquisa da obra literária a partir de seus próprios pressupostos e não de fatores externos, ou seja, o que importava era a arte como processo, era ver “o princípio da organização da obra como produto estético” (SCHNAIDERMAN, 1970, p.IX). Para Eikhenbaum (1925), um de seus grandes teóricos, “o que nos caracteriza não é o formalismo enquanto teoria estética, nem uma metodologia representando um sistema científico definido,

mas o desejo de criar uma ciência literária autônoma a partir das qualidades intrínsecas do material literário”. Os estudos formalistas direcionavam sua atenção para a arte como o produto em si, o processo artístico como produto.

Tendo como fontes de seus estudos a “metodologia geral dos estudos humanísticos, a filosofia fenomenológica de Husserl, a metodologia da linguística moderna e, por fim, *last but not least*, a teoria e a prática da arte moderna, principalmente, o cubismo” (POMORSKA, 2010, p.27), os formalistas estavam interessados, em um primeiro momento, na definição de poesia. A literatura era vista como linguagem poética: cabia definir as diferenças em relação à linguagem prática.

A ideia, portanto, não era estudar o texto pelos aspectos psicológicos, históricos, sociológicos, filosóficos etc, mas o texto a partir do próprio texto. Embora esses aspectos fizessem parte, e fossem importantes, a crítica já teria se ocupado durante muito tempo com eles, deixando de lado os pressupostos da própria obra de arte. Era isso o que os formalistas buscavam resgatar em suas pesquisas. Buscar o que é inerente ao texto e, ao mesmo tempo, “fundir a arte na vida cotidiana” (SCHNAIDERMAN, 1970, p.XII), afirmação que dialoga com a prosa de Chálov, quanto ao aspecto da arte que nasce de uma experiência vivida, do conceito de artista como um participante e não como espectador da vida. Ainda que, para os teóricos da década de vinte, o sentido da conexão entre arte e vida fosse mais relacionado ao engajamento.

Segundo Schnaiderman (1970, p.X),

O movimento voltava-se não só contra os excessos de crítica sociológica e política, da submissão da estética à ética, que havia caracterizado a crítica russa durante anos e anos, mas sobretudo e particularmente, contra a metafísica e religiosidade dos simbolistas russos, para quem o texto literário aparecia com muita frequência apenas como uma das maneiras de buscar o “inefável”, o “inconsútil”, o extraterreno. O trabalho crítico dos assim chamados formalistas voltava-se para o contingente, o imediato, o palpável, o analisável.

A materialidade da palavra, a expressividade que vem do que está ali, dos sons, sobretudo, e não a busca por algo oculto. Sobre o embate entre ética e estética, vamos ver, ao longo de seus ensaios, que Chálov não abre mão do aspecto estético, não abre mão da forma: sabe que só no plano da arte é possível transmitir o que viveu nos campos e o que viveram milhares de vítimas que não

sobreviveram para contar. Ainda assim, o aspecto ético é fundamental em sua concepção artística e, nesse sentido, ele talvez se afaste das ideias dos formalistas.

A escola formalista foi proscrita oficialmente em 1930, mas até então respondera aos anseios de muitos jovens por uma nova crítica literária e uma poesia revolucionária, na tumultuosa década de 1920. Os teóricos da *Opoiaz* se opuseram à ideia da poesia como forma de conhecimento, como um “pensamento por imagens”, pois esses conceitos pressupõem o autor criador, o autor como centro. Recusam também a ideia da metáfora como imagem e como definidora da linguagem poética. Enfatizam, por outro lado, o aspecto do som na poesia, defendendo que “os sons existem no verso, fora de toda ligação com a imagem e que tem uma função verbal autônoma” (EIKHENBAUM, 1925. p.11). Nesse contexto, os próprios sons são criadores de significados. Os formalistas estudaram “o ritmo como fundamento construtivo do verso que determina todos os seus elementos, acústicos e não acústicos” (EIKHENBAUM, 1925. p.24). O verso se transformou, para eles, em uma forma particular do discurso, “tendo suas próprias qualidades linguísticas (sintáticas, léxicas e semânticas)” (EIKHENBAUM, 1925. p.38). Para os formalistas, a organização rítmica tem primazia sobre a lógico-sintática (POMORSKA. 2010. p.41). Interessante lembrar aqui que o ritmo, como veremos no próximo capítulo, é aspecto fundamental da prosa de Chálov, para o qual o próprio autor chama a atenção em seus ensaios.

Enquanto para os simbolistas forma e conteúdo eram instâncias separadas – a forma era vista como uma espécie de invólucro que carregava um conteúdo –, para os formalistas “a noção de forma adquiriu um novo sentido, não é mais um invólucro, mas uma integridade dinâmica e concreta que tem em si mesma um conteúdo, fora de toda correlação” (EIKHENBAUM, 1925, p.13). O próprio som da palavra, sua própria materialidade, é que sustentariam a expressividade. Nesse contexto, a sensação da forma, que seria, ela mesma, conteúdo, viria de certos procedimentos artísticos. Aos poucos, a noção de forma passou a ser, para os formalistas, a noção mesma de literatura, de fato literário.

A relação entre forma e conteúdo foi uma questão para Chálov e para os teóricos que escreveram sobre sua prosa. Boym (2008), por exemplo, conclui que no conflito entre forma e conteúdo da obra de arte, a forma seria a responsável por transportar o conteúdo para a imaginação. No que concerne à obra de Chálov,

isso significa que a forma escolhida pelo autor não deixaria espaço à vitimização, pois colocaria o conteúdo trabalhado por ele em outro plano, o plano da arte.

Entre forma e conteúdo, o Chálámov escritor, bem como o ensaísta, se movem entre ambiguidades para acomodar a importância do material – da experiência vivida, do que é ditado pela memória – ao papel fundamental da forma como definidora da linguagem literária. Em alguns momentos o autor dá a primazia ao tema como definidor da forma, em outros momentos a forma é o impulso para a criação. Há ainda um terceiro momento, em que a importância não está em nada disso. Em uma de suas afirmações sobre o assunto, temos que “o impulso inicial da criação vem justamente da forma, quando ainda não há nada claro, definido” (CHALÁMOV, 1971).⁷⁸ Já em “Sobre a prosa”, a questão é colocada de outra maneira:

O autor destrói as fronteiras entre a forma e o conteúdo, ou melhor, não percebe diferença. Parece ao autor que a importância do próprio tema dita determinados princípios artísticos. O tema de *Contos de Kolimá* não pode ser expresso em contos comuns. Tais contos vulgarizam o tema. Mas, no lugar das memórias, *Contos de Kolimá* apresenta uma nova prosa, prosa da vida real, que é, ao mesmo tempo, realidade transfigurada, documento transfigurado (CHALÁMOV, 1965c).⁷⁹

Ainda que o autor destrua “as fronteiras entre a forma e o conteúdo”, a ênfase recai sobre o conteúdo em detrimento da forma. O tema emerge aqui como base da obra, pela sua importância e novidade. Nesse sentido, o tema é que ditaria a forma de seus contos. Contos esses que são documentos transfigurados pela arte, remetendo-nos novamente à importância da forma. Jogando uma nova luz sobre a questão, em outro trecho de “Sobre a prosa”, diz Chálámov: “O autor pensa, pode ser que se engane, que, apesar de tudo, a questão não está só no material e, talvez, nem esteja muito no material...” (CHALÁMOV, 1965c)⁸⁰. Nem no material, nem na forma. Abandonando a ênfase no tema, ultrapassando, portanto, a dicotomia entre

⁷⁸ Первоначальный творческий толчок исходит именно от формы, когда нет еще ничего ясного, определенного.

⁷⁹ Автор разрушает рубежи между формой и содержанием, вернее, не понимает разницы. Автору кажется, что важность темы сама диктует определенные художественные принципы. Тема «Колымских рассказов» не находит выхода в обыкновенных рассказах. Такие рассказы – опошление темы. Но вместо мемуара «Колымские рассказы» предлагают новую прозу, прозу живой жизни, которая в то же время – преображенная действительность, преображенный документ.

⁸⁰ Автор думает, может быть заблуждаясь, что дело все же не только в материале и даже не столько в материале...

forma e conteúdo, Chalámov encontra uma terceira via: talvez a obra de arte se encontre na intersecção, no intercâmbio entre os dois, no diálogo orgânico e na indivisibilidade entre essas duas instâncias.

Voltando aos formalistas, eles não estavam interessados em questões concernentes ao significado, ficção ou não ficção, categorias de verdadeiro ou falso. Para esses estudiosos, específico da arte era o modo, o procedimento artístico com que se utiliza o material, interessava a eles definir e separar a linguagem poética da linguagem quotidiana. Segundo Pomorska (2010, p.34), “a linguagem poética, na interpretação da Opoiaz, é um sistema de signos de natureza peculiar, ou seja, um sistema de *procedimentos* (*priom*), enquanto que a linguagem prática é o sistema de signos automatizados”. Portanto, “a questão que se coloca é saber qual a natureza desse *priom*, isto é, que espécie de signos compreende o sistema da linguagem poética”.

A partir de suas pesquisas com a natureza do som e dos padrões sonoros do texto literário, utilizados para estudar a poesia, os formalistas transplantaram os mesmos princípios encontrados ali para o estudo da prosa. Para o estudo da narrativa, utilizou-se o conceito de “gesto sonoro”: de “acordo com essa teoria, um *gesto* é qualquer signo material da vida interna do homem”. Ou seja, “a arte é um gesto, no sentido de ser uma manifestação da vida interna do artista, formalizada em um material determinado: cor, som, palavra” (POMORSKA, 2010, p.43-44). A partir daí, os formalistas passaram a estudar os elementos da prosa: a narrativa, a personagem e o enredo. Nesse contexto, as partes da prosa foram apresentadas como “procedimentos sonoros” (nos estudos de Eikhenbaum e Tiniánov) e também como “procedimentos do enredo” (segundo as conclusões de Chklóvski).

De forma diversa de outros teóricos formalistas, a pesquisa de Chklóvski não visava a natureza material da linguagem poética, não tinha o som como eixo. Pesquisando as relações entre as partes e o todo, o teórico chegou ao princípio da “forma difícil”, que pode ser definida como “o modo de abolir a automatização da percepção” (POMORSKA, 2010, p.47). Traz em seu bojo o princípio do “estranhamento”: a arte deve tornar as coisas “estranhas”, deve propor uma forma de apresentação que prolongue a dificuldade e o tempo de percepção. O objetivo é recuperar a vida, engolida pela automatização do cotidiano. Retomaremos esse conceito logo adiante, para pensar alguns aspectos da obra de Chalámov.

A partir daí, o núcleo da pesquisa dos formalistas sobre o material poético passa do som para a própria linguagem. Ocorre, na verdade, uma ampliação do escopo de pesquisa: palavras, sons, imagens, motivos literários. O pensamento da escola formalista terá importantes desdobramentos posteriores: com o tempo, o foco acaba por recair nas estruturas e suas funções. De todo modo, suas pesquisas reverberam nas obras de muitos artistas do século XX, inclusive na de Chalamov.

Outros grupos da década de 1920

Além dos mencionados acima, outros grupos se organizaram na década de vinte, fazendo frente aos novos tempos que se descortinavam depois de 1917. Alguns exemplos: no fluxo de uma busca por renovação da literatura, enquanto a *Lef* acreditava em uma arte utilitária, os Irmãos Serapião pregavam a liberdade do artista, sua autonomia, a arte como algo tão real quanto a vida, a importância do enredo. Já outro grupo, o *Pierieval*, organizado em torno da revista *Krasnaia Nov* (Terra Virgem Vermelha) – apoiando-se nas reflexões do crítico XIX, V. Bielinski, e do teórico marxista Plekhánov –, pensava em uma volta aos clássicos, na arte como conhecimento da vida, na necessidade da criação de um herói contemporâneo, bem como na organicidade e na combinação orgânica entre o individual e o social, uma espécie de “realismo orgânico”. Segundo esse grupo, era preciso aprender com os clássicos.

Outro grupo importante do período foi o formado pelos críticos de *Na Postu* (на посту), próximos à *Lef*, herdeiros do *Prolektkult*. Aprender com os clássicos sim, mas não de uma maneira idealista. Caberia à literatura proletária descrever o homem contemporâneo, bolchevique, de forma a contemplar sua psicologia e a realidade social (KORNIENKO, 2011). Vale mencionar ainda o *Oberiu*⁸¹, de Daniil Kharms e Alexander Vvedenski, que buscava a arte real através de experimentações poéticas e performáticas, criando uma literatura do absurdo; entre outros grupos que agitaram o período.

Vivendo um pouco dessa atmosfera efervescente em seus anos de formação, Chalamov bebeu na fonte desses debates. Além de suas relações com a *Lef*, talvez não seja injustificado construir pontes de sua obra com outros grupos da época. É

⁸¹ Oberiu: União da Arte Real (ОБЭРИУ - Объединение реального искусства), fundado em 1927, dura até o fim da década.

possível fazer uma aproximação com as concepções de arte dos Irmãos Serapião, no que concerne à liberdade do artista, ao significado da arte: arte é arte, não precisa ter nem sentido nem significado e não deve seguir cânones. Ao contrário desse grupo, o enredo não ocupou papel relevante na obra de Chálov. O *Pierieval* acreditava na sinceridade do artista, na organicidade, na totalidade da personalidade do autor em sua obra, no profundo comprometimento do artista com sua experiência como possibilidade para a escrita: são aspectos que poderiam permitir uma aproximação entre Chálov e esse grupo.

Cada um a seu modo, esses grupos (e outros) todos tentavam levar adiante as tarefas da revolução. Para os integrantes do *Pierieval*, por exemplo, a Revolução era nada menos que uma bênção para a literatura russa. Só assim ela seria colocada nos eixos, poderia voltar aos clássicos e ficar longe das influências do ocidente. Acreditavam também na educação da massa pela literatura. A *Lef* confiava na construção da sociedade pela arte utilitária. Os Irmãos Serapião se encontraram com as necessidades do partido ao defenderem a ênfase no enredo. Para cumprir a tarefa da revolução, seria preciso criar intrigas e enredos na literatura, bem como afastá-la do psicologismo e dos temas do dia a dia. Seriam maneiras de atrair a massa que, caso contrário, procuraria aventura na literatura ocidental.

Realismo socialista e as diretrizes para a cultura soviética

Em 1927, ano em que Chálov se une a um grupo de jovens trotskistas, Stálin toma a direção do Partido e inicia-se o primeiro plano quinquenal, promovendo muitas mudanças econômicas, sociais e culturais no país, que se estendem pelos próximos anos. Retomando alguns pontos já mencionados anteriormente, temos o fim da NEP, que vigorara desde 1921; inicia-se uma corrida pela industrialização; intensifica-se a coletivização no campo. Com tudo isso, há uma grande mobilidade social: é o início do fim da aldeia russa, pois a população rural é obrigada a migrar para as cidades, onde os habitantes estão se proletarizando. Transforma-se a esfera cultural urbana, enquanto burocratizam-se as instituições culturais e formam-se os parâmetros stalinistas (desde o culto ao líder até a produção dos romances). Há também uma investida final contra a *intelligentsia* tradicional através dos julgamentos espetaculares, da aniquilação dos especialistas pré-revolucionários. O

monopólio da cultura é entregue a grupos seguidores do Partido (DOBRENKO, 2011).

Entre o final da década de 1920, até 1932, quando é criada a União dos Escritores Soviéticos, é a RAPP⁸² (Associação dos Escritores Proletários Russos) quem controla a cultura, servindo como uma espécie de milícia cultural de Stálin, conduzindo a desmoralização e perseguição de escritores, lutando contra “inimigos”, realizando expurgos nas instituições culturais, instituindo slogans e palavras de ordem e, por fim, enfatizando a ideia de aprender com os clássicos (DOBRENKO, 2011).

Durante o Congresso da União dos Escritores, em 1934, são formulados os conceitos do que se chamou “realismo socialista”, que norteou a literatura soviética dos próximos 50 anos. Ao escrever entre as décadas de 1950 e 1970, Chalamov também precisa dialogar com essa estética. Algumas diretrizes básicas nortearam o realismo socialista: a crítica literária passou a ser um braço de Stálin, fazendo com que a literatura caísse sob controle ideológico. A função pedagógica da literatura foi priorizada, ou seja, era preciso educar tanto o leitor quanto o escritor, assim como foi priorizada uma linguagem pura e acessível ao povo, já que a ambiguidade poderia trazer ideias “escusas”. Além disso, o realismo deveria mostrar a “realidade”, mas a realidade como deveria ser e não como realmente era, ou melhor, a realidade segundo o Partido. O romantismo revolucionário entra na pauta, assim como ganha centralidade o conceito de ação, como reflexo da luta de classes. Entram em cena o conceito de *narodnost* (orientação para o povo), a simplicidade, o antielitismo, o desenvolvimento orgânico, o tradicionalismo e os princípios criativos baseados no folclore (GÜNTER, 2011).

Esse foi o panorama oficial que norteou a arte durante o período stalinista, e que deveria ser levado em conta pelos artistas nas suas criações. Foi esboçado aqui apenas um quadro geral didático, já que houve movimentos e nuances dentro desse contexto. Chalamov não se conduz por esses parâmetros, mas eles estavam ainda vivos quando o escritor começa a escrever seus contos na década de 50. O escritor não vê sentido em função pedagógica da literatura, como já dissemos, ela não deve ensinar o leitor. Sua obra tinha a intenção de mostrar a verdade de sua experiência,

⁸² Rapp: Associação dos escritores proletários russos (РАПП: Российская ассоциация пролетарских писателей), surgiu em 1928 e foi dissolvido em 1932.

como esta o marcara, com todo o seu horror e crueza, e não mostrar o mundo “como deveria ser”. Seus escritos estavam bem longe de qualquer tipo de idealismo. Simplicidade e pureza de linguagem sim, mas a simplicidade e pureza da linguagem que vem de uma depuração artística, que tornam sua obra forte e violenta como uma “bofetada” (expressão com a qual ele vai descrever sua prosa no ensaio de 1971) e não com a intenção de facilitar o acesso do leitor.

Diálogos com a tradição literária

O escritor se reporta à tradição literária em muitos momentos de sua obra, inclusive em seus ensaios, seja para chamar a atenção para aspectos de seu legado que devem ser incluídos na nova prosa – como a frase curta de Púchkin, tomada por Chalámov como um exemplo a ser seguido –, seja para se desvencilhar dessa herança. No ensaio de 1971, por exemplo, Chalámov vai refutar a ideia de que a prosa russa seja uma pá que deve ser cravada na terra para extrair camadas mais profundas. Nesse contexto, a prosa de Tolstói – as frases de Tolstói – constituiria o grande exemplo de literatura recusada pelo autor de *Contos de Kolimá*. Para Chalámov, “que se ocupem com a escavação dessas camadas os economistas, mas não os escritores, não os literatos. Para um literato, tal escavação de camadas parece um conselho estranho” (CHALÁMOV, 1971).⁸³

Ao longo de sua obra, Chalámov problematiza essa herança, que não foi uma questão só para ele. Como vimos, a relação com os clássicos foi tema de debates na literatura soviética desde os anos 1920. De todo modo, foram apropriados pelo realismo socialista e, nas décadas de 1960, 1970, passaram a ser reestudados pela crítica liberal em *samizdat*. (LIPOVETSKI; BERG, 2011). Na relação com a tradição, Chalámov recusa os humanistas do século XIX. Em sua concepção, seriam eles os grandes responsáveis pelas tragédias do século XX, por veicularem ideias equivocadas, ilusórias, sobre o ser humano. Em Tolstói rejeita, sobretudo, o moralismo, que é o oposto de sua visão sobre literatura: para o autor de *Contos de Kolimá* a arte não deve ensinar, a arte não deve pregar. A arte é expressão do autor.

⁸³ Пусть выкапыванием этих пластов занимаются экономисты, но не писатели, не литераторы. Для литератора такое выкапывание пластов кажется странным советом.

Afinal, “a arte não aperfeiçoa, não melhora as pessoas. A arte é um modo de viver, não um modo de conhecer a vida”.⁸⁴ E isso é fundamental para o escritor.

A interlocução com Dostoiévski se dá em outra chave. Chalámov sente por esse autor do século XIX uma grande admiração, sente a força de sua prosa. Dialoga com ele em diversas ocasiões ao longo de sua obra, sobretudo por conta do romance *Recordações da Casa dos Mortos*, com o qual Dostoiévski inicia a tradição da prosa de prisão na Rússia. Mas, ainda que a admiração fosse grande, Chalámov reservava ao “profeta” severas críticas. *Recordações da Casa dos Mortos* trata da experiência do encarceramento vivida pelo autor entre as décadas de 1840 e 1850. No que concerne a esse romance, o olhar crítico do sobrevivente do Gulag não perdoa a amenidade com que a prisão é aí retratada, principalmente no que toca à questão dos criminosos. Amenidade que seria fruto das ideias humanistas do autor, ideias nocivas para a humanidade, segundo o autor de *Contos de Kolimá*. Retornaremos ao assunto mais adiante. De todo modo, a relação com a obra de Dostoiévski ilustra a relação de Chalámov com a tradição literária, onde convivem admiração e crítica, a vontade de pertencer e a recusa a seus princípios, a tradição como interlocutora e a tradição como algo a ser superado.

Ainda no tema da relação entre a obra de Chalámov e a tradição literária, a intertextualidade é uma forma de diálogo relevante na obra deste autor. Ao longo deste trabalho, veremos alguns exemplos de citações, menções, referências aos autores da tradição. Mas nem só os autores consagrados fazem parte do imaginário e da escrita de Chalámov: há os nomes não tão conhecidos, autores de obras que não são exatamente cânones, mas que fazem parte da formação, do imaginário e da construção literária de Chalámov. Um exemplo importante é Sávinkov:

O livro de Rópchin⁸⁵, *Aquilo que não aconteceu*, me lembro de quase todo. De alguma maneira eu sei de cor todos os parágrafos importantes para mim, me lembro de pedaços inteiros. Não sei porque, eu aprendi esse livro de cor, como versos. Esse livro não pertence ao número das obras primas literárias. É um livro de trabalho, de propaganda. Mas em questão da vida e da morte não é inferior a nenhum outro. (...) Este é um livro sobre a derrota de 1905.

⁸⁴ Искусство не облагораживает, не улучшает людей. Искусство – способ жить, но не способ познания жизни. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/21/46.html>>.

⁸⁵ Rópchin é, na verdade, o pseudônimo de Boris Viktorovitch Sávinkov (1879-1925), escritor e revolucionário russo, do Partido Socialista Revolucionário, publicou *Aquilo que não aconteceu* em 1912, sobre os acontecimentos de 1905 na Rússia. Chalámov vai citar esse autor em seu ensaio de 1971.

Mas nunca antes aconteceu de um livro sobre a derrota cativar tanto, despertando o desejo apaixonado de estar naquelas mesmas fileiras, de ir por aquele mesmo caminho pelo qual o herói pereceu (CHALÁMOV, 1968-1971).⁸⁶

Chalámov leu esse livro em 1918 e chega a dizer que o autor foi uma grande influência na formação de seus princípios de vida e que, de alguma forma, determinou seu destino para os próximos anos. Mikhailik (2016) defende a tese de que *Aquilo que não aconteceu* é a base de *Contos de Kolimá*, ideia interessante, mas que não poderá ser experimentada no espaço desta pesquisa.

No ensaio de 1971, Chalámov chega a fazer referência a um exercício de escrita a partir de alguns autores para chegar a seu texto conciso, fundamental característica de sua obra e de sua visão sobre a nova prosa: “Há muito tempo atrás eu pegava um lápis e riscava dos contos de Babel todas as suas belezas, todos esses incêndios semelhantes a uma ressurreição, para ver o que sobraria. De Babel não sobrava muito, já de Larissa Reisner⁸⁷ não sobrava nada” (CHALÁMOV, 1971).⁸⁸ Como vimos, e veremos ao longo deste trabalho, o debate com a tradição se dá de diversas maneiras.

4.2. Notas sobre a literatura do Gulag: um breve histórico

No contexto do diálogo com outros autores e obras, é relevante abordarmos o tema da “literatura sobre o Gulag”, que formou um vasto corpus ao longo de toda a era soviética. A seguir, vejamos um pouco de sua história, bem como de suas principais características formais. Ainda que “literatura sobre o Gulag” esteja longe de resumir a obra de Chalámov, esta se insere dentro do vasto panorama delimitado pela expressão. Mas devemos lembrar que Chalámov foi, antes de tudo, um artista. Sua preocupação com a forma, para ele um dos aspectos mais importantes da arte,

⁸⁶ Книгу Ропшина «То, чего не было» всю почти помню на память. Знаю все почему-то важные для меня абзацы, целые куски помню. Не знаю почему, я учил эту книгу наизусть, как стихи. Эта книга не принадлежит к числу литературных шедевров. Это — рабочая, пропагандистская книга, но по вопросу жизни и смерти не уступала никаким друг им. (...). Это — книга о поражении революции 1905 года. Но никогда еще книга о поражении не действовала столь завлекательно, вызывая страстное желание стать в эти же ряды, пройти тот же путь, на котором погиб герой.

⁸⁷ Larissa Reisner (1895-1926), escritora russa que participou da guerra civil que seguiu a Revolução de Outubro.

⁸⁸ Я когда-то брал карандаш и вычеркивал из рассказов Бабеля все его красоты, все эти пожары, похожие на воскресение, и смотрел, что же останется. От Бабеля оставалось не много, а от Ларисы Рейснер и совсем ничего не оставалось.

faz com que sua obra extrapole a ideia de mero testemunho. Na verdade, a “literatura sobre o Gulag” engloba tudo o que foi escrito a partir de testemunhos sobre esse sistema de encarceramento e trabalho escravo do período soviético, e acolhe obras de todo tipo, inclusive obras de arte como a de Chalámov. Ainda que o autor não estivesse pensando nessa literatura específica em seus ensaios, pois seu diálogo foi sempre com a tradição literária mais abrangente, a literatura sobre o Gulag faz parte do contexto onde o escritor escreveu seus contos e ensaios. Além da explícita referência à realidade, vamos ver que os escritos sobre o Gulag trazem aspectos ficcionais, presentes também nos contos de Chalámov, colocando mais um elemento de diálogo entre sua obra e esse corpus específico.

Essa literatura é vasta e tem início já nos anos 1920. Segundo Toker (2000), que tem um importante estudo sobre o tema, o apelo ético na apreciação crítica dessa literatura foi, durante muito tempo, mais forte do que o estético, que acabara ficando em segundo plano. Nesse contexto, o que estava em jogo era a veracidade do relato, seu valor humano e ético. Mas, a partir das últimas duas décadas do século XX, muitas dessas obras passaram a ser vistas como literatura, devido à concorrência de diversos fatores. Vamos notar esse mesmo movimento na recepção crítica da obra de Chalámov.

Toker (2000) afirma que esse tipo de literatura percorreu o caminho da factografia para a ficcionalização. Nesse percurso, suas obras ganham em uma visão cada vez mais apurada e consciente sobre o significado dos campos no sistema soviético. Os relatos dos anos 1920 tinham a intenção de contar ao ocidente e aos russos emigrados o que acontecia nos campos, mas não conseguiram atingir o grande público, por vários motivos: alguns relatavam sobre a experiência mística que os tinha auxiliado a suportar os sofrimentos; outros caíam em imprecisões, logo desacreditadas pela poderosa propaganda soviética; outros ainda escreviam com sarcasmo, o que não emociona o leitor. Mas houve outro fator relevante nessa explicação: a esquerda ocidental queria muito acreditar nas conquistas socialistas e não conseguia dar crédito a esses relatos (TOKER, 2000, p.32).

A Segunda Guerra tirou de cena o assunto “Gulag” no ocidente, que só retornou à pauta com os relatos dos poloneses após o término do conflito: foram milhares de vítimas massacradas nos campos soviéticos. Apenas em 1941, Stálin lhes concede anistia, pois o Exército Vermelho precisava de reforços para continuar o conflito e os poloneses poderiam suprir essa necessidade. Muitos relatos vieram

dessa fase (TOKER, 2000, p.33), relatos que já mencionam elementos da estrutura e funcionamento do Gulag. Um exemplo é a menção ao fato da tortura ser utilizada como um instrumento, não para que o prisioneiro contasse a verdade, mas para despersonalizá-lo e prepará-lo para o campo. A tortura, portanto, fazia parte do ritual de ingresso no campo. Em 1947 sai o primeiro estudo acadêmico⁸⁹ sobre o Gulag, baseado justamente nesses relatos: é o primeiro estudo a ver o sistema de campos como parte orgânica da estrutura soviética.

Até os anos 1950, aparecem nos relatos diversos aspectos e interpretações para o que acontecia nos campos. Um dos temas tratados foi a centralidade do campo de trabalho no sistema soviético. Outro, já citado acima, foi a tortura como premeditada para desestruturar a personalidade do preso e prepará-lo para o campo. Alguns relatos abordaram o tema do círculo vicioso de desumanização do *zek*, desde que era arrancado de sua casa e de seus laços familiares, até se esgotar no trabalho, na fome, na loucura. Discutia-se também a questão dos maus tratos: eram considerados por alguns autores como negligência, enquanto outros os consideravam uma forma de dar mais lucro ao sistema.

É um exemplo dessa fase o contundente relato de um polonês sobre sua permanência em um campo do Gulag entre 1940 e 1942. Destacamos abaixo um trecho onde ele comenta justamente os primeiros contatos do prisioneiro com o sistema de campos russo:

Todo o sistema de trabalhos forçados na Rússia soviética – em todas as suas fases, interrogatórios e audiências, a prisão preliminar e o campo mesmo – se destina primeiramente não a punir o criminoso, mas sim a explorá-lo economicamente e a transformá-lo psicologicamente (...). O real objetivo de um interrogatório não é a extorsão de uma assinatura do prisioneiro em uma acusação fictícia, mas a completa desintegração de sua personalidade individual (HERLING, 1952, p.71).

Herling era um estudante com afiliações comunistas, que fugiu de Varsóvia depois da invasão alemã. Foi preso pelo NKVD tentando atravessar a fronteira para a Lituânia e ficou um ano e meio em um campo stalinista. Em um livro intitulado *Um mundo à parte* - expressão extraída de *Recordações da casa dos mortos*, o grande precursor da prosa de prisão russa e soviética - Herling descreve vividamente essas

⁸⁹ Trata-se de *Trabalho forçado na Rússia soviética*, de David J. Dallin e Boris I. Nikolaiévski (TOKER, 2000, p.34).

primeiras horas do prisioneiro. Primeiro ele é acordado no meio da noite e, antes de conseguir se situar, sem entender direito o que está acontecendo, é submetido a interrogatórios sem fim. É acuado por perguntas baseadas em acusações sem fundamento, e não pode satisfazer as mínimas necessidades humanas. E isso pode acontecer durante horas a fio, meses e até anos. Depois de um tempo, o prisioneiro começa a ver sua personalidade dismantelar-se: pensamentos e emoções se deslocam, brancos aparecem, o raciocínio falha, sua resistência é quebrada e quando já não é capaz de pensar ou sentir mais nada ele está pronto para assinar qualquer coisa. Também está pronto para ir para o campo, pelo qual, aliás, depois dos meses torturantes de interrogatórios, o prisioneiro anseia.

Entre o final dos anos 1940 e o início dos anos 1950, acontecem os julgamentos de Paris, que colocam os campos soviéticos na agenda ocidental, dando vazão a muitos relatos. Muitas dessas testemunhas eram comunistas ou tinham simpatia pelo regime, o que dá a seus depoimentos um tom de “literatura da desilusão”: viveram os piores anos dos campos stalinistas e descobriram aí o avesso dos ideais socialistas.

Os relatos de Evguénia Ginzburg ilustram esse sentimento. Ginzburg pertencia aos quadros do Partido e começou a ser perseguida depois do assassinato de Kírov, em 1934. Foi expulsa do Partido e presa em 1937, ano do grande expurgo que levou milhares ao fuzilamento e aos campos. Até ser presa, Ginzburg era editora de um jornal e professora universitária em Kazan, mas era, acima de tudo, uma comunista convicta. Condenada, recebe uma pena de 10 anos. Em sua acusação, ganha o fatídico T de trotskista, o que a condenaria aos piores trabalhos dentro dos campos. Na prática, era uma condenação à morte. Em 1939 é mandada a Kolimá, onde chega às portas da morte por três vezes. De alguma maneira, consegue chegar ao fim da pena e é liberada em 1947, devendo, no entanto, permanecer em Magadan, capital de Kolimá. Em 1949 é presa novamente, sendo obrigada a permanecer exilada. Sua pena é revogada apenas no “degelo”, em 1955, quando consegue finalmente ir para Moscou.

Seus relatos atestam sua decepção com o regime, mostrando sua detenção no campo como um período onde ela se afasta de suas crenças anteriores à prisão. Mais do que isso, se sente culpada por essas crenças, se sente responsável pelas traições e assassinatos perpetrados pelo partido. Afinal de contas, repetira sem pensar sua ideologia política, concordara em escrever meias verdades, concordara,

enfim. O campo, ao contrário do que experienciara Chalámov, como veremos ao longo deste trabalho, fora vivido como aprendizado. Mais do que aprendizado, o campo fora vivido como uma expiação merecida por ter tomado parte nos crimes stalinistas, mesmo que inadvertidamente. Ginzburg chega, inclusive, a abraçar o cristianismo, influenciada pelo Dr. Walter, médico com quem se casa em Kolimá. Começa a escrever suas memórias no final da década de 1940, já em Magadan. Só termina sua escrita em 1967, mas essa obra teria que esperar ainda alguns anos para ser publicada na Rússia, tendo conseguido isso apenas na década de 1970. Assim como ocorreu com a obra de Chalámov, foi publicada primeiro no exterior.

Segundo Toker (2000), os relatos até 1953 – ano da morte de Stálin – tentavam ser objetivos, dar conta do geral e não do particular, como se cada autor estivesse escrevendo sozinho. E tiveram alguma participação no leve abrandamento do regime dos campos no início de 1950, sobretudo após a morte do ditador. Depois de 1953, o teor dos relatos modifica-se um pouco: como muito já tinha sido dito, a testemunha poderia se concentrar no seu caso particular. Chalámov começa a escrever sobre sua experiência justamente nos anos 1950, quando já não há mais necessidade de uma descrição exaustiva dos campos. Entre a factografia e a ficção, sua obra está bem próxima da segunda ponta, ainda que toda ela seja baseada em sua experiência real.

O 20º Congresso do Partido Comunista, com o discurso secreto de Krushev, em 1956, deu um novo impulso ao “degelo” e às memórias. Em 1962, foi publicado *Um dia na vida de Ivan Deníssovitch*, um marco na literatura sobre o Gulag. Nunca antes havia sido permitida a publicação de uma obra sobre os campos stalinistas.

Soljenítsin é um autor importante, tornou-se um paradigma no contexto dos escritos sobre o campo. Os dois nomes mais importantes a escrever sobre o Gulag, Chalámov e Soljenítsin, trocaram cartas, elogios e até mesmo ofensas. O autor de *Arquipélago Gulag* nasceu em 1918, em Kislovodsk, filho de um oficial que morrera em um acidente com uma arma, depois de voltar da Primeira Guerra. Sua mãe trabalhava como secretária. Soljenítsin estudou física, matemática e história na Universidade de Rostov. Estudou literatura no Instituto de Moscou e desde muito jovem sonhava em escrever a história da revolução de outubro. Em 1941 foi chamado a servir no Exército e, até 1945, fez parte da artilharia. Foi preso nesse mesmo ano, por conta de comentários em uma carta a um amigo. Na cela de Butírskaia, passa de um marxismo radical para uma crítica, também radical, à

ideologia e ao sistema soviético. Cumpre a maior parte de sua sentença de 8 anos em campos dentro ou perto de Moscou e na chamada *charachka* Marfino: um campo/instituição de pesquisa para especialistas. Mas é mandado também para Ekibastuz, perto de Karagandá (este é o campo que mais se aproxima do que foi descrito em *Um dia na Vida de Ivan Deníssovitch*). Já quase para ser liberado, participa de uma greve. Nesse meio tempo descobre um tumor, que é removido no hospital do campo. É liberado um pouco depois, sendo mandado para o exílio no Cazaquistão. Recebe permissão para retornar à Rússia europeia em 1956. Em 1974 é expulso da União Soviética, passando anos longe de seu país.

Um dia na vida de Ivan Deníssovitch tem como base o período passado no campo do Cazaquistão, onde a vida era, de longe, mais amena do que nos campos de Kolimá. Ainda assim, Soljenítsin suaviza muita coisa para que a obra pudesse ser publicada, como o próprio autor admitiu. Em carta a Soljenítsin⁹⁰, Chálámov faz uma apreciação dessa obra: no início tece muitos elogios, relata ter ficado duas noites sem dormir lendo o livro, que considera uma obra inteligente, íntegra e forte. Aprecia também a narração sobre o campo a partir do ponto de vista de um prisioneiro que tinha sido um trabalhador. Mas não perdoa algumas referências que lhe parecem amenizar demais a verdadeira vida nos campos, como a presença de um gato, por exemplo, em um campo onde a fome imperava. A necessidade de colheres no campo onde vive o protagonista indica também uma sopa bem menos rala do que a de Kolimá, algo fora da realidade dos campos mais cruéis. Chálámov aponta ainda, nessa carta, que o verdadeiro campo aparece na obra apenas em flashes de memória da personagem principal: é o campo onde vivera anteriormente, onde perdera os dentes pelo escorbuto, onde os ladrões dominavam e roubavam a comida dos outros presos, onde estes eram enganados nas rações, onde se acrescentava uma pena maior por qualquer motivo, onde o protagonista aprendera a sobreviver e fora deixado, por acaso, com vida.

A obra narra um dia na vida de um prisioneiro, desde a hora em que acorda até a hora de dormir. Nesse meio tempo, Soljenítsin apresenta a vida no campo pelos olhos de um simples camponês, em uma narrativa em terceira pessoa. O leitor acompanha Tchukhóv como pedreiro em uma construção, trabalho bem mais leve que uma mina ou o corte de árvores. Há inclusive, até uma certa satisfação pessoal

⁹⁰ ver *Perepísca s Soljenitsinim / Correspondência com Soljenítsin*. Carta de novembro de 1962. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/24/21.html>>.

nesse trabalho. O leitor também o acompanha no ambulatório, enquanto ele espera que o termômetro indique uma temperatura alta o suficiente para ser liberado do trabalho. Ou ainda descobre como funciona o sistema do recebimento dos pacotes de casa, enquanto o protagonista ocupa o lugar na fila de pacotes por outro detento. Toker (2000, p.193) chama a atenção para a forma da narrativa, que apresenta as informações em blocos, sempre como um espectro de possibilidades: o que o detento pode fazer, o que os guardas podem fazer com ele e, por fim, que expectativas são possíveis a um prisioneiro. Dentre as possibilidades, uma é a que acontece com Tchukhóv: como é um dia tranquilo (mais palatável para o leitor e para a censura), em geral é a melhor opção que ocorre. Mas o que poderia acontecer de pior também aparece no relato, relativizando assim, a ideia de que o livro apresenta apenas uma versão amena do *lager*. O campo é mostrado por um camponês, circunstância que não está ali à toa. Há dois motivos principais para isso: um deles é chamar a atenção para o fato de que os camponeses formaram a maioria nos campos. O outro motivo é a função narrativa: a personalidade de Tchukhóv se acomoda à média da população encarcerada, ainda que ele seja uma personagem de traços bem definidos. É capaz, ao mesmo tempo, de despertar a empatia do leitor pela sua simplicidade, esperteza, benevolência, habilidades.

Ainda que amenize bastante a situação dos detentos no campo, o livro não deixa de mostrar como as estratégias de sobrevivência dos detentos expressam condições nada condizentes com a propaganda soviética. Por exemplo: a pouca comida; as estratégias para fugir do trabalho; a falsificação dos resultados do trabalho, organizada, sobretudo pelos chefes de turma, alimentando todo um esquema de propinas. Nesse contexto, outro elemento que aparece no livro é o sistema de distribuição de comida, onde a ração dos presos estava ligada ao resultado do trabalho: sem atingir as cotas, os prisioneiros não comiam, ou comiam menos. Mas as cotas eram impossíveis de serem atingidas, não só pela sua distância da realidade, como também devido às péssimas condições de trabalho e de alimentação dos prisioneiros.

Mesmo que Soljenítsin fosse um grande admirador de Tolstoi, *Um dia na vida de Ivan Deníssovitch* foge ao realismo do século XIX, pois retrata, em última instância, o que pode acontecer em uma situação em que o excepcional se transforma em regra. O método de escrita de Soljenítsin permite que ele dê conta da dupla tarefa com que se depara ao escrever a novela: precisava fazer uma narrativa

amena para passar pela censura, mas, ao mesmo tempo, deveria mostrar a situação narrada como típica, em nome da credibilidade. Consegue isso ao narrar um dia característico de um prisioneiro. Ainda que seja um dia onde tudo dá certo, um dia ameno, o autor mostra também todas as possibilidades do que poderia acontecer de pior, em um dia não tão ameno (TOKER, 2000).

Mas o “degelo” tinha suas regras e *Um dia na vida de Ivan Deníssovitch* não abriu caminho para a publicação das memórias sobre o Gulag, como se esperava: ainda havia censura, ex-prisioneiros perseguidos, imprensa monitorada. Se Khrushchev não se arrependeu pela publicação, seus inimigos não perdoaram. Em 1964 é substituído por Brejnev e então, mesmo a aparência de abertura deixou de existir. Muitas memórias, rejeitadas pelos jornais, começaram a ser publicadas em *samizdat*, como parte de um movimento dissidente, sem partido, objetivando a democratização do regime. Com a publicação de *Um dia na vida de Ivan Deníssovitch*, Chalámov foi um dos escritores que teve esperança de ver sua prosa publicada em seu país, o que não aconteceu.

Muitos relatos dessa época tratam o assunto Gulag como responsabilidade de Stálin, como se tudo tivesse sido resolvido após sua morte. O testemunho de Evguénia Ginzburg (*Krutoi Marchrut*) é escrito nessa linha, defendendo ainda uma espécie de socialismo de face humana. Seu relato reproduz outros padrões da época: Lênin era bom e Stálin, mau. Portanto, com sua morte, os ideais de Lênin voltariam à tona e tudo ficaria bem. Segundo Toker (2000, p.54), muitos intelectuais comunistas só perderiam completamente a ilusão quanto ao comunismo, na década de 1990.

Segundo Toker (2000, p.73), as memórias sobre o Gulag passaram a ser consideradas como um novo tipo de narrativa, a partir desse período, década de 1960. Muitas foram feitas não por profissionais da escrita, mas por autores que se transformaram em escritores escrevendo suas memórias. A experiência transformada em documento e em arte, justamente como Chalámov pensava a nova prosa.

Nos anos 1970, e depois nos anos 1980, sofrendo pressões internas e externas, a União Soviética permitiu a emigração de milhares de pessoas: como consequência, houve uma onda de publicações de memórias de emigrados e em *tamizdat*. Em 1973, outro divisor de águas é publicado por Soljenítsin: *Arquipélago Gulag*, obra que recolhe memórias de muitas pessoas, incluindo as suas, buscando

desenhar um grande panorama do sistema de campos. Na verdade, esta obra configura uma soma de muitas coisas: ensaios, reflexões, memórias que recolheu de testemunhos orais ou escritos de 227 sobreviventes, publicações oficiais da URSS. Já no título original da obra, *Arquipélago Gulag: um experimento em investigação literária*, está a proposta do autor, bem como a tensão entre as dimensões éticas e estéticas advindas dessa proposta. Tudo o que se escreveu depois, sobre os campos, teve que se relacionar, de alguma maneira, com esse livro⁹¹. Este se tornou um paradigma dentro do corpus da literatura sobre o Gulag, devido, entre outros fatores, à extensão e à variedade dos materiais com que trabalha. Há muitos fatos não verificados, pouca pesquisa em arquivos, o que dá margem a alguns erros, que são, na verdade, quase que provocações para futuros pesquisadores: Soljenítsin tinha consciência dessas falhas. Toker (2000, p.103) chama a atenção para o fato de que o autor não era e nem pretendia ser imparcial: pelo contrário, defende seus pontos de vista, como que debatendo com o público. Segundo a pesquisadora, apesar do que dizem os detratores de Soljenítsin, sua obra tem o tom mais de debate do que de sermão.

As memórias sobre os campos publicadas entre 1970 e 1980, tardias, trazem um apelo individual e artístico mais elaborado, segundo Toker (2000). Além disso, as memórias dos dissidentes desses anos são bem diferentes das publicadas anteriormente, enfatizando bastante a luta política que os levou à prisão. Também nessa época há mais memórias sobre experiências nas prisões e clínicas psiquiátricas (instrumento de repressão bem comum no período) do que sobre os campos mesmo.

Em 1986 muitos autores que não podiam ser publicados antes, tiveram sua oportunidade, finalmente. Nessa década, sobretudo a partir de 1988, houve uma avalanche de literatura sobre o Gulag: pela necessidade de lembrar para que não ocorresse de novo, pelo desejo de honrar as vítimas. Foi só aí que Chalamov pôde ser publicado em seu país. Com a saciedade dos anos 1990 em relação aos relatos, pôde-se fazer uma apreciação estética e a literatura sobre os campos lentamente migrou para a ficção. As memórias sobre o Gulag constituíram importante instrumento de luta contra o totalitarismo.

⁹¹ Consta que Soljenítsin convidou Chalamov a escrever essa obra com ele, mas este, já doente e cansado, e sem querer compactuar com as posições políticas de Soljenítsin, não aceitou.

4.3. A obra de Chalamov no contexto da literatura sobre o Gulag

Uma característica comum a muitas memórias é que os testemunhos escritos logo após a libertação do preso são mais pungentes, mais emocionais, enquanto as mais distantes no tempo são mais frias. O mesmo aconteceu com Chalamov: os primeiros ciclos de contos são mais fortes do que os últimos. Os primeiros se dedicam a suas primeiras impressões sobre o campo, alguns abordam fatos chocantes. A escrita é, em geral, seca, certa, sem comentários, justificativas ou arredondamentos. O material é composto por acontecimentos sucedidos ao próprio autor, vistos por ele ou contados por terceiros. Os últimos ciclos trazem contos de caráter mais autobiográfico. Muitos autores que escreveram seus relatos, já buscavam guardar na memória os fatos vividos, ainda durante o confinamento, numa tentativa de resistência, certamente. Nesse tipo de literatura, há sempre uma certa tensão entre contar os fatos individuais ou contar o que é comum a muitos, numa tentativa de reagir ao esquecimento perpetrado pelas autoridades.

Recursos ficcionais sempre foram utilizados em todo testemunho, assim como toda literatura de ficção tem, em algum grau, um teor testemunhal. A diferença, grosso modo, entre uma narrativa factográfica e uma narrativa ficcional é que a primeira está referida à realidade externa, enquanto a segunda se refere apenas a um contexto histórico e cultural, e seus detalhes são representativos (TOKER, 2000, p.123). Na narrativa factográfica, o pacto entre escritor e leitor estabelece a crença na história como verdadeira, como tendo acontecido na realidade. Na ficção, o leitor suspende a descrença, confiando no “como se”. Mas uma narrativa factográfica que conte com recursos ficcionais não é desacreditada pelo leitor: em geral ele a lê como verdade, mas a analisa como ficção. Como vimos acima, a narrativa sobre os campos soviéticos caminhou da factografia para a ficção.

Alguns recursos ficcionais usados para encenar a memória podem ser, por exemplo, lançar mão de discursos diretos mais representativos do que reais; encenar uma personalidade pelo recurso teatral do monólogo interior; colocar fatos acontecidos em momentos diversos, na realidade, em um só momento literário (TOKER, 2000, p.130). Outro recurso é tratar de um fato como se fosse uma amostra do que acontece no campo, algo que se repete sempre (pelo tempo verbal que denota a repetição; pelo não uso de nomes concretos e outros recursos). Fica bem perto do recurso representativo da narrativa ficcional. Sair da factografia para a

ficção é sair do que é singular, do específico, do real, para o repetitivo e o plausível. Grande parte das histórias de Chalamov utiliza o recurso da amostra; enquanto que em suas histórias mais ficcionalizadas o escritor usa elementos de sua experiência para imaginar situações a partir deles. Um exemplo é o conto sobre a morte de Mandelstam, que Chalamov não presenciou, mas que descreve a partir de sua experiência com outras mortes do mesmo tipo. A partir de sua experiência no campo, ele recria a morte do poeta, seus últimos pensamentos, impressões, sensações, além de tecer considerações sobre a literatura e a arte. Vamos voltar a esse conto mais adiante.

Há certo grau de ficcionalização em quase todo relato testemunhal, o que não destrói o pacto factográfico com o leitor, quando este acessa uma obra de testemunho. Chalamov, por exemplo, usa muitos recursos de ficção, os mencionados acima e outros, o que não impede que o leitor acredite que seus contos sejam tirados de sua própria experiência. Há muitas maneiras de se encenar a memória.

Toker (2000, p.137) aponta para três formas de estruturação da realidade nas narrativas da memória: a replicação imitativa o modelo original pelos seus componentes (o exemplo sugerido pela autora é a peça *Anna Ivánovna*⁹², onde Chalamov descreve a estrutura do campo pelos seus vários componentes: prisioneiros, chefes, gente de todo tipo que circula pelo norte e se encontra em um bar à beira da estrada). Já na simulação, a ênfase recairia sobre o funcionamento desses componentes da realidade (no exemplo da peça mencionado acima, a simulação estaria nos pequenos incidentes, histórias de personagens). Por fim, a formalização seria uma abstração maior do modelo original e foi atingida pelas obras tardias a respeito do Gulag.

A obra de Chalamov estaria mais no domínio da simulação: muitos de seus contos descrevem descobertas sobre o funcionamento do campo, a apreensão de seus sinais e de sua linguagem, aprendizado fundamental para a sobrevivência. E muitos são atos de acusação, reconhecimento, luto, julgamento, restituição (TOKER, 2000, p.157).

O fato narrado em “Meu primeiro dente”⁹³, do terceiro ciclo de contos, é um exemplo de algo acontecido com Chalamov e que inicia seu processo de descoberta

⁹² *Анна Ивановна*. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/4/1.html>>.

⁹³ *Первый зуб* / Piérvi zub. 1964e. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/1/23.html>>.

sobre o funcionamento dos campos do Gulag. Na viagem para o campo, o narrador vê um homem – um camponês ucraniano a quem conhecia e que pertencia a uma seita religiosa – não conseguir ficar de pé durante a contagem (os prisioneiros ficavam horas de pé no frio durante as contagens). Por esse motivo, é surrado brutalmente pelos guardas. O narrador não se conforma: “E então eu senti de repente que o coração me ardia, me queimava. De repente eu compreendi que tudo, que toda minha vida se ia decidir então. E que se não fizesse aquilo que eu mesmo não sabia muito bem o que era, isso queria dizer que havia vindo em vão com essa etapa, e que havia vivido em vão meus vinte anos” (CHALÁMOV, 1964e)⁹⁴. O narrador grita ao chefe que não se atrevesse a bater naquele homem. O chefe apenas o olha com surpresa, e manda que volte à formação. À noite, guardas vão atrás dele no abrigo, fazem-no sair, fazem-no tirar a roupa e ficar na neve durante muito tempo. Por fim, leva um chute tão forte na boca que o derruba e lhe arranca um dente.

Ainda segundo Toker (2000), há uma série de *topoi* específicos da literatura sobre o Gulag em geral, e que aparecem, alguns deles, na obra de Chalámov. Um deles é o *topos* da cena da prisão, que é por onde muitas das narrativas começam. Em Chalámov é diferente, seus *Contos de Kolimá* não começam por uma cena de prisão, e sim por um conto que desenha uma metáfora do ato de escrever memórias, da obrigação e da possibilidade desse ato. “Pela neve”⁹⁵ é um conto curto – apenas dois parágrafos – mas muito significativo. Chalámov narra o modo de se começar a construir uma estrada: com muito esforço, um homem vai pisando o caminho para marcar o desenho. Atrás dele, seguem cinco homens, ombro a ombro, seguindo o caminho do primeiro, mas não exatamente atrás de seus passos: eles alargam a estrada começada por este. O primeiro tem a tarefa mais difícil e quando estiver exausto um dos cinco deve substituí-lo: “Dos que abrem caminho, cada um – mesmo o menor e o mais fraco – deve bater um trecho da neve virgem, e não simplesmente seguir os passos de outro. Em tratores e cavalos virão não escritores, mas leitores” (CHALÁMOV, 1956f).⁹⁶ A menção aos leitores, no final, transpõe o

⁹⁴ И вдруг я почувствовал, как сердцу стало обжигающе горячо. Я вдруг понял, что все, вся моя жизнь решится сейчас. И если я не сделаю чего, а чего именно, я не знаю и сам, то, значит, я зря приехал с этим этапом, зря прожил свои двадцать лет.

⁹⁵ По снегу / По sniégu. 1956f. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/2/1.html>>.

⁹⁶ Из идущих по следу каждый, даже самый маленький, самый слабый, должен ступить на кусочек снежной целины, а не в чужой след. А на тракторах и лошадях ездят не писатели, а читатели.

conto para o âmbito da escrita e infere-se que Chalámov está chamando a todos que tenham algo a contar para escreverem também suas histórias, a história do que aconteceu nos campos stalinistas. Qualquer um, mesmo o menor e o mais fraco, pode ajudar a construir essa estrada. E não apenas um escritor profissional, mas quem quer que tenha vivido a experiência.

Cenas de prisão aparecem ao longo de sua obra. Um exemplo é o conto “O mulá tártaro e o ar livre”⁹⁷, do primeiro ciclo, que se passa no calor de uma cela de prisão. Ao anseio do prisioneiro, ignorante do que o espera nos campos de trabalho, por sair logo da prisão e ir para o “ar livre” do campo, Chalámov responde com o conto, não poupando o leitor sobre a vida que aguarda o detento nesses lugares mortais, que fazem com que a prisão pareça o paraíso. O conto “Epitáfio”⁹⁸ expressa literalmente esse sentimento, em uma fala de uma das personagens que, se pudesse escolher, voltaria para a prisão e não para casa. Uma das justificativas é a sensação de liberdade sentida numa cela que, paradoxalmente, não é encontrada em casa. A outra faz menção à ruptura na comunicação causada pelo aprisionamento, já que quem não viveu a experiência do campo não teria como entender os que voltam de lá. Nesse sentido, é interessante como Chalámov faz uma inversão da cena da prisão em sua obra. Se na maior parte das memórias a cela aparece como o primeiro choque do prisioneiro, que acaba de ser tirado de sua casa, de seu mundo, para ser lançado no submundo do terror absurdo, em Chalámov ela aparece como uma imagem até positiva. É como se, diante do campo, não houvesse nada ruim.

Se em muitas memórias, o leitor entra no mundo do campo pela cena da prisão, em *Contos de Kolimá*, é convidado a entrar neste novo universo pelo segundo conto do primeiro ciclo: “Na Fé”⁹⁹. Este é o conto que começa a desenhar alguns elementos que fazem parte do campo, e que vão se tornar familiares ao longo da leitura: o barracão onde os prisioneiros dormem, os momentos depois do trabalho, a fome que obriga que prisioneiros façam pequenos serviços para os bandidos em troca de um pedaço de pão e, principalmente, o papel do criminoso nesse mundo surpreendente e aterrador. Retomaremos esse conto mais adiante.

⁹⁷ Татарский мулла и чистый воздух / Tatarskii mulá i tchisti vozdukh. 1955b. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/2/19.html>>.

⁹⁸ Надгробное слово / Nadgróboie Slovo. 1960d. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/1/2.html>>.

⁹⁹ На представку / Na priedstávku. 1956d. Disponível em: <<http://shalamov.ru/library/2/2.html>>.

Outro *topos* importante é a mudança no conceito de dignidade no campo: Chalamov chama a atenção em seus ensaios para uma total transformação na escala de valores que acontece ali dentro. Para o autor, o homem não é homem em qualquer situação. Para permanecer um homem, é preciso haver um mínimo de satisfação de suas necessidades básicas. Mas, no campo, a fome enlouquece e pode transformar o detento em outra coisa, um ser capaz de delatar, de vender o companheiro por um pedaço de pão ou um trabalho mais leve. As condições do campo também podem transformar um homem em uma massa amorfa e indiferente a tudo, inclusive ao sofrimento de seus companheiros. O campo é capaz de transformá-lo ainda em um criminoso. O campo mata a alma, aniquila os sentimentos, destrói tudo o que é vivo e deixa sobrar apenas o ódio, que não humaniza. O deslocamento de escalas é um tema fundamental na obra chalamoviana.

A divisão da narrativa em estágios, que aparece em muitas obras sobre o Gulag, espelha a divisão em capítulos, típica do romance do XIX. Espelha também a divisão da vida do prisioneiro em etapas, caminhos e transportes pelos quais ele passa entre um campo de trabalho e outro: via sacra. Essa divisão espacial não se refere apenas ao deslocamento, mas traz em seu bojo outros significados, tais como: começar tudo de novo, despedir-se de amizades, conviver com outras pessoas, aprender novas regras. A obra de Chalamov está dividida em contos. Embora não haja uma ordem cronológica, cada final de ciclo de contos seria um fechamento de uma etapa em sua vida no campo, ao mesmo tempo que uma abertura para a vida, uma esperança de renovação.

A fuga como obrigação moral é outro *topos*: o sonho da fuga é recorrente nos primeiros tempos de campo e a preparação para essa dá ao prisioneiro uma visão acurada sobre o funcionamento deste; há também as fugas possíveis, pelo sonho, a poesia, a memória, a loucura. Veremos adiante um conto onde o narrador surpreende um prisioneiro a encenar o ritual da missa no meio do bosque, transfigurando-se nesse ato, tornando-se, por alguns momentos, humano: o narrador, inclusive, chega a se surpreender com a transformação de suas feições. Nesse mesmo conto o autor discute a questão dos últimos laços do prisioneiro com a vida, pois sempre há alguma coisa que o sustenta na destituição total: se para o sacerdote era o ritual da missa, para o narrador eram os versos. O conto

“Silêncio”¹⁰⁰ traz um crente que canta salmos o tempo todo, como modo de sobrevivência. É uma espécie de fuga da realidade cotidiana, um modo de se agarrar, de alguma forma, à sua identidade, de não se perder no absurdo do campo. Herling (1952, p.144) também anota essa característica do prisioneiro em suas memórias, ao observar que, no pouco tempo que tem depois das longas horas de trabalho, o detento busca imitar rituais da antiga vida. Mas são coisas, em geral, impossíveis nas condições do campo, o que leva o detento a conseguir realizar, no máximo, uma paródia dessa vida anterior.

E há os sonhos sonhados no campo, na breve fuga concedida ao prisioneiro em seus pouquíssimos momentos de sono. E com o que sonha o preso? Com pães. Interessante pensar que os sonhos sonhados ali contam muito sobre a situação dos prisioneiros. O historiador Koselleck (2012), refletindo sobre fontes históricas alternativas, investiga a possibilidade dos sonhos se tornarem fontes para o historiador, desde que interrogados metodicamente. Sua pesquisa aborda sonhos do início da década de 1930 na Alemanha, por exemplo, que expressavam em imagens a tensão, a censura, e as prefigurações da instauração do nazismo. Refere-se também aos sonhos de um ex-prisioneiro de campos de concentração alemães, destacando dois tipos de sonhos: os sonhos de futuro, que remetem ao passado, a situações da vida anteriores ao campo e que, cruelmente, pressagiam a morte; e os sonhos de salvação, pobres de imagem e de ação, onde o prisioneiro já perdera as noções de tempo e espaço.

Os sonhos não são, para o autor, apenas a representação de circunstâncias dadas pelo terror, mas são a própria realização do terror no corpo do prisioneiro. Em sua ficção, são a realidade, são retratos da alma de alguém dentro do evento a ser estudado, e não lembranças ou reflexões posteriores aos fatos. Devem ser levados em conta como informação, assim como qualquer texto ficcional, por serem produzidos dentro das circunstâncias da época. Chalamov, em “Noites Atenienses”¹⁰¹, do quinto ciclo de seus *Contos de Kolimá*, nota que em Kolimá não havia batatas: sonhar com elas, portanto, seria irreal. Sonhava-se com pães, com trigo, aveia, mas não com pasteis ou batatas. Mesmo na possibilidade infinita do

¹⁰⁰ Тишина / Tichiná. 1966h. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/5/5.html>>.

¹⁰¹ Афинские ночи / Afínskie nóchi. 1973a. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/7/17.html>>.

sonho, a fuga é impossível. Ou ainda, longe de ser um escape, o sonho no campo é apenas uma tentativa de elaboração da cruel realidade vivida pelo preso.

Há um conto onde Chalamov aborda o tema da fuga, mas por um viés bem particular, bem chalamoviano, digamos assim: é “Leite Condensado”¹⁰². Nesse conto, o narrador é convidado por Chestakov, um prisioneiro invejado por todos por ter conseguido um trabalho especializado, a fugir dali. O narrador sabe que qualquer fuga é impossível e desconfia do plano. Além do mais, não tinha ilusões, sabia que por tudo se pagava no campo, sabia que o trabalho especializado de Chestakov não era de graça. Ou seja, não confiava nele. Diz que concorda com o plano da fuga, apenas pede um pouco de leite condensado, para ter forças para fugir. Recebe as latas, toma seu conteúdo, para só então dizer que desistiu. Sabia que Chestakov delataria quem concordasse com seu plano, recebendo algum pagamento por isso. Fica sabendo, um pouco depois, que Chestakov conseguira convencer cinco detentos: dois foram mortos e três julgados em seguida. Nesse conto, o sonho dourado da fuga é usado como instrumento na luta insana e desumana pela sobrevivência, onde a fome impera, onde tudo se consegue pagando com a vida alheia, com o sangue alheio, como diz o narrador. O conto mostra também a dificuldade de pensar, de raciocinar com clareza, de não se deixar levar pela ilusão, pelo desespero da fome, pelo desespero, enfim.

Em Chalamov, poderíamos dizer, o tema da fuga está relacionado à afirmação da própria personalidade, à luta pela manutenção da humanidade. “O Procurador Verde”¹⁰³, por exemplo, é um conto-ensaio onde o escritor descreve várias fugas empreendidas em Kolimá, todas sem sucesso. Havia as planejadas metódica e pacientemente, havia as mais desesperadas, não importava: Kolimá era sempre implacável. “O Procurador verde” termina com a fuga-rebelião do tenente-coronel Ianóvski, que reúne um grupo de prisioneiros que já tinham passado pela guerra, outras fugas e, a morrer de fome, surras e doenças nos campos, preferiram morrer lutando. A rebelião é derrotada: os fugitivos são massacrados, se suicidam e apenas um é pego com vida, para ser fuzilado logo depois. Essa revolta-fuga recebe depois um conto inteiro para ela, onde o tenente-coronel Ianóvski é o Major

¹⁰² Сгущенное молоко / Sguchtchiónoie molokó. 1956g. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/2/16.html>>.

¹⁰³ Зелёный прокурор / Zielióni Procuror. 1959g. Disponível em: <<https://www.shalamov.ru/library/1/22.html>>.

Pugatchov, em “A última batalha do Major Pugatchov”¹⁰⁴. Há algumas diferenças nas duas narrativas, que veremos com mais detalhes no próximo capítulo.

Em muitas obras os momentos de trégua são intercalados com momentos de intenso sofrimento, formando um todo pulsante na narrativa, o que mantém presa a atenção do leitor: esse é outro dos *topoi* elencados por Toker (2000). Chalamov usa essa pulsação para equilibrar seus contos dentro do todo maior de *Contos de Kolimá* (essa pulsação será mostrada adiante, com o exemplo dos contos finais do primeiro ciclo). Além disso, grande parte das narrativas sobre o Gulag descreve momentos de trégua, onde as pessoas podem se relacionar e exercitar o pouco que resta de sua humanidade. Esses momentos são mais propícios à literatura, que dificilmente consegue expressar a sensação do peso do trabalho monótono, da fome constante ou do frio assustador: a literatura é melhor para expressar as relações e estados. Podemos lembrar aqui de Primo Levi¹⁰⁵, que também vê os momentos de trégua como os mais passíveis de serem narrados, pois seriam menos difíceis de serem tocados pelo narrador:

observou-se, por exemplo, que muitos sobreviventes de guerras ou de outras experiências complexas e traumáticas tendem a filtrar inconscientemente suas recordações: evocando-as entre eles mesmos ou narrando-as a terceiros, preferem deter-se nas tréguas, nos momentos de alívio, nos interlúdios grotescos, estranhos ou relaxados, esquivando-se dos episódios mais dolorosos (LEVI, 2004, p.27).

Em referência a Chalamov, isso é verdade em sua obra também. Veremos nos próximos capítulos, contos que retratam situações pontuais acontecidas em momentos de descanso, à noite no barracão ou mesmo quando os presos se dedicam a trabalhos mais leves, como nos contos “Na Fé”, “Um dia de folga”¹⁰⁶, “Xerez”¹⁰⁷, “Kant”¹⁰⁸, entre outros. Mas Chalamov também mostra o trabalho pesado, pois era uma questão crucial nos campos: podia matar e matava. “Chuva”¹⁰⁹, por

¹⁰⁴ Последний бой майора Пугачева / Posliédni boi maiora Pugatchova. 1959j. Disponível em: <<https://www.shalamov.ru/library/3/22.html>>.

¹⁰⁵ Primo Levi (1919-1987), químico italiano, passou um ano em Auschwitz. Escritor, a maior parte de sua obra trata da experiência vivida no campo alemão.

¹⁰⁶ Выходной день / Vikhodnoi dien. 1959b. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/2/26.html>>.

¹⁰⁷ Шерри-бренди / Cherri-Brendi. 1958b. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/2/14.html>>.

No site do escritor, a data da escrita do conto é 1958, mas, em “Sobre a prosa”, Chalamov diz tê-lo escrito em 1954, quando acabara de sair de Kolimá, numa fase em que escrevia freneticamente.

¹⁰⁸ Кант / Kant. 1956c. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/2/8.html>>.

¹⁰⁹ Дождь / Dojd. 1958a. Disponível em: <<https://www.shalamov.ru/library/2/7.html>>.

exemplo, retrata um trabalho inóspito onde os presos cavam poços em um terreno pedregoso debaixo de uma chuva fininha, passando dias e dias molhados até os ossos. A opressão é tanta que um dos detentos vai à loucura. O conto é narrado de forma a fazer com que o leitor sinta na pele esse sofrimento. A repetição de palavras e expressões tais como “chuva”, “chuva fina e fria”, “chovia há três dias”, “açoites de água gelada que desciam pelas nossas costas”, “encharcados”, “continuava chovendo”, sobretudo nos parágrafos iniciais do conto, reforçam a sensação de frio, a impossibilidade de se secar, a falta de saída. E a única saída possível diante desse inferno, o suicídio, é apresentada pelo narrador ao longo do texto: não como uma saída, mas como mais uma impossibilidade.

Mas também podemos citar um conto do ciclo *A luva ou CK-2*, chamado “Carrinho de mão II”¹¹⁰, onde o autor descreve com detalhes a relação entre o prisioneiro e o carrinho de mão, símbolo do sistema de trabalho dos campos stalinistas. O narrador descreve o esforço no trabalho das minas; as pequenas artimanhas para aguentar o cansaço; o sem fim da labuta; as mãos que ficam encurvadas em uma espécie de contratura; a vigilância em tempo integral, seja dos chefes, seja dos próprios companheiros; a violência, os golpes, os gritos, os cachorros; como o corpo deve se amoldar ao movimento e tornar-se uno com o carrinho; a violência do trabalho esgotante. Tudo isso leva o leitor a se colocar, a se sentir, de certa forma, naquela situação, naquele tempo circular do inferno sem fim.

Também em algumas obras sobre o Gulag há um lugar que é difícil para o narrador tocar, por isso as narrativas se complementam: uma testemunha chega onde outra não consegue ir por ser algo dolorido demais. Podemos citar o exemplo de uma autora já mencionada aqui: para Evguénia Ginzburg, o tema das crianças, com quem ela trabalhou durante algum tempo nos campos, era muito difícil de ser abordado, dadas as condições terríveis em que eram criadas.

No campo, o acaso salva vidas: esse é um *topos* que não aparece só em Chalamov. Em um sistema onde tudo é voltado para a morte, só o acaso de ser, por exemplo, escolhido para um trabalho menos pesado, poderia significar a diferença entre viver e morrer; o próprio Chalamov foi salvo mais de uma vez dessa maneira. Quando, por exemplo, depois de cinco anos de reclusão, ganhou uma pena adicional de 10 anos que lhe salvou a vida porque mudou sua acusação: a partir daí

¹¹⁰ Тачка II / Táchka II. 1972c. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/7/6.html>>.

foi permitido ao escritor que exercesse trabalhos leves. Outro exemplo foi quando, quase morrendo no trabalho em uma mina, foi para um hospital e um médico se interessou por ele, intercedendo para que fosse fazer um curso para enfermeiro e, a partir daí, pudesse exercer essa atividade no hospital do campo.

A sorte, o acaso, não é um *topos* apenas da literatura sobre o Gulag. Levi, por exemplo, um sobrevivente de outros campos, também toca no assunto, que tem ligação com o tema do escasso espaço de autonomia:

(...) ao cabo de poucas semanas ou meses, as privações a que foram submetidos os conduziram a uma condição de pura sobrevivência, de luta cotidiana contra a fome, o frio, a fadiga, o espancamento, condição na qual o espaço para as escolhas (especialmente para as escolhas morais) estava reduzido a nada; entre eles, pouquíssimos sobreviveram à prova, graças à soma de muitos eventos improváveis; em resumo, foram salvos pela sorte (...) (LEVI, 2004, p.42).

Chalámov conta sobre um desses salvamentos pela sorte em “Caligrafia”¹¹¹: Krist, o narrador do conto, é chamado pelo investigador do campo. Caminha até sua casa como quem vai para a morte, indiferente, mas preparado para tudo. Chegando lá, o investigador oferece a ele o trabalho de copiar arquivos. Durante meses, Krist realiza esse trabalho, uma vez por semana, o que o livra dos trabalhos pesados durante esses dias. Certa vez, um arquivo chama a atenção do investigador que, após confirmar o nome de Krist, joga esse papel no fogo. Só depois de muitos anos o narrador se dá conta de que se tratava de sua sentença de morte e que fora salvo justamente naquele momento, por sua caligrafia. Corria o inverno de 1937-1938.

Mas é preciso sempre tomar cuidado no campo. O que foi uma grande sorte poderia parecer aos outros, fruto de alguma atividade vergonhosa, tal como a delação. Segundo Toker (2007), havia a suspeição na Rússia pós-segunda guerra de que os sobreviventes só teriam sobrevivido se tivessem se prestado a realizar algum ato imoral. Chalámov enfatiza, em vários contos e também nos ensaios, que nunca quis nem se tornar capataz, por exemplo, justamente para não ter que forçar ninguém a trabalhar até a morte, nunca quis fazer nada que prejudicasse outro preso. Mas, consciente dessa suspeição, ele adota estratégias em seu livro para não dar essa impressão, tais como alternar contos em que a sorte está presente com outros mais atroz. Em “Caligrafia”, por exemplo, estratégias como o uso da

¹¹¹ Почерк / Pócherk. 1964g. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/1/4.html>>.

terceira pessoa e a troca do nome do personagem principal, apontam, segundo Toker (2007), para o mesmo cuidado: o de não ser confundido com um informante. De todo modo, essa é uma questão espinhosa nos relatos dos campos.

Outro *topos* é tratar o campo como a Zona, e o país todo como a grande Zona. Na fronteira entre os dois mundos ficavam os guardas e os vários graus entre a crueldade e a solidariedade para com os presos, tanto entre os guardas quanto entre os moradores próximos dos campos. Para terminar, a fadiga do final da pena é o último *topos* trazido pelo prisioneiro à narrativa. Chalámov retrata, se não a fadiga, ao menos a angústia de sair de Kolimá, sob diversas perspectivas. No conto “Lida”¹¹², que veremos com mais detalhes nos próximos capítulos, ele desenha o esforço de reflexão e criatividade do prisioneiro para salvar a pele, tirando a letra T de seu prontuário, que o denunciava como trotskista e que o impossibilitaria de ser liberado pelas autoridades, ainda que tivesse cumprido a pena. O conto “Trem”, que fecha o terceiro ciclo de contos, mostra os momentos finais do narrador antes de embarcar no trem que o levaria para Moscou. Não é apenas o fechamento de um ciclo, mas de uma etapa da vida do narrador, a etapa de dezessete anos de campos de trabalho. Há uma incerteza sobre o desfecho e o leitor embarca com o narrador na expectativa da tensão literária da viagem iminente, sentindo que tudo é frágil e depende do acaso, nada está garantido e o norte é poderoso. O narrador sente como se estivesse sonhando durante anos e acabasse de acordar, preparando-se para o futuro:

E de repente eu estava com medo, senti um suor frio se formar em meu corpo. Eu estava assustado com a terrível força do homem, estava assustado com seu desejo e habilidade para esquecer. Percebi que estava pronto para esquecer tudo, riscar vinte anos da minha vida. E que anos! E quando entendi isso, conquistei a mim mesmo. Eu sabia que não permitiria à minha memória esquecer tudo o que tinha visto. Recuperei minha calma e adormeci (CHALÁMOV, 1964f).¹¹³

O simples ato de comprar um traje de lã ou, melhor ainda, segurar entre as mãos um livro, gestos impossíveis no norte, vão construindo a despedida dessa

¹¹² Лида / Lida. 1965b. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/3/16.html>>.

¹¹³ И я испугался, и холодный пот выступил на коже. Я испугался страшной силе человека – желанию и умению забывать. Я увидел, что готов забыть все, вычеркнуть двадцать лет из своей жизни. И каких лет! И когда я это понял, я победил сам себя. Я знал, что я не позволю моей памяти забыть все, что я видел. И я успокоился и заснул.

fase. Emociona-se ao avistar Irkutsk, uma cidade como não vira por muito tempo, remetendo suas lembranças para a cidade em que nascera e para a cidade que mais amara: “Compreendi que o mais querido, o mais importante para o homem é a época em que nasce o sentimento de pertencimento à terra natal, enquanto ainda não nasceram a família e o amor. É a época da infância, da primeira juventude. E meu coração se apertou. (...) Irkutsk era minha Vólogda, minha Moscou” (CHALÁMOV, 1964f).¹¹⁴

Antes de conseguir partir, o narrador é abordado por criminosos que ameaçam não deixá-lo ir. Confiando nas únicas coisas em que o preso pode confiar, morando em Kolimá, que são a paciência e o acaso, ele aguarda o desfecho. O leitor vive com ele esses momentos de tensão, até que é reconhecido por um dos bandidos como um enfermeiro que ajudava as pessoas. O leitor sente seu alívio e continua com ele na expectativa da viagem. Vem a espera, a emoção da compra do bilhete, a luta para entrar no trem e pelo lugar para sentar, luta tão acirrada que até mesmo o símbolo do regresso, o “símbolo da vida”, cai para segundo plano:

E no tumulto, entre os gritos do vagão de trânsito, não ouvi o mais importante, aquilo que queria ouvir, que era preciso ouvir, o momento com que havia sonhado durante dezessete anos, o fato que se havia convertido para mim em algo como o símbolo do “continente”, o símbolo da vida, o símbolo da Terra Grande. Não havia ouvido o apito do trem (CHALÁMOV. 1964f).¹¹⁵

Mas, finalmente, o trem começa a se mover e, sem acreditar que está dentro de um trem que vai para Moscou, o narrador vai observando as pessoas à sua volta, sem descer durante os vários dias de duração da viagem. São seus “primeiros momentos de felicidade, a felicidade sem sobressaltos de minha liberdade” (CHALÁMOV, 1964f).¹¹⁶ Finalmente Moscou, e a mulher esperando-o na estação, como sempre fazia, “quando regressava de minhas incontáveis viagens a trabalho. Só que desta vez a viagem fora longa, quase dezessete anos. Mas o mais

¹¹⁴ Я понял, что самое дорогое, самое важное для человека – время, когда рождается родина, пока семья и любовь еще не родились. Это время детства и ранней юности. И сердце мое сжалось. (...). Иркутск был моей Вологдой, моей Москвой.

¹¹⁵ В суматохе, в крике вагонной этой транзитки я так и не услышал самого главного, что мне хотелось и надо было услышать, о чем я мечтал семнадцать лет, что стало для меня неким символом материка, символом жизни, символом Большой земли. Я не услышал гудка паровоза.

¹¹⁶ первое счастье, непрерывное счастье воли.

importante é que não regressava de uma viagem de negócios. Regressava do inferno” (CHALÁMOV, 1964f).¹¹⁷

Com esse conto, Chalámov dá sua versão do final da temporada de encarceramento, abrindo-se para a nova fase que virá: a fase da liberdade. Mas este é apenas o final do terceiro ciclo, há ainda o quarto, o quinto, o sexto. O fim não é o fim. O sofrimento só termina para recomeçar de novo: o quarto ciclo vai encontrar de novo o narrador no mesmo lugar: Kolimá, sempre.

4.4. O campo não termina no campo: notas sobre a publicação dos contos

Nesta parte do trabalho, o diálogo se dá entre a obra de Chalámov e a crítica literária, interlocução que ilumina alguns aspectos da prosa do escritor e o ambiente cultural da época da escrita de seus contos. Incluindo também o episódio da carta à *Literatúrnaia Gazieta*, esboçado acima, que expressa e ilustra a difícil relação de Chalámov com esse ambiente. O autor lutou muito para que seus contos fossem publicados em seu país. Havia a necessidade, comum a todo escritor, de ver sua obra chegar ao público, comunicar algo, tocar as pessoas, sobretudo tratando-se de um tema tão importante. Mas havia também, em Chalámov, a necessidade de publicar uma obra realizada em novos moldes, respeitando suas concepções artísticas. Para isso, o escritor precisaria ter o controle sobre sua própria obra na publicação, para que ela saísse completa, inteira, orgânica, com a ordem estabelecida para os contos, ordem essa que também contaria a história. Com os erros e repetições que sua liberdade de artista achava por bem fazer.

Mas não foi possível: em vida, Chalámov publicou algumas coletâneas de poesias na Rússia, mas nunca viu seus contos publicados oficialmente em seu país. O que viu foi apenas a publicação esparsa de alguns contos mutilados por correções dos “editores”, tanto em *samizdat* como em *tamizdat*. Vamos olhar mais de perto esta parte de sua história, que é também a continuação do campo na vida do autor: a destituição de direitos sobre sua própria obra reflete, em última instância, a destituição de direitos sobre sua própria vida. Nesse percurso, está expresso

¹¹⁷ когда я возвращался из многочисленных своих поездок. На этот раз командировка была длительной — почти семнадцать лет. А самое главное — я возвращался не из командировки. Я возвращался из ада.

também o diálogo da obra de Chalámov com a crítica: como sua obra foi lida e o que representou no panorama histórico e literário da época.

Para retomar a história da publicação de uma obra que foi escrita durante vinte anos, a partir de 1954, ou seja, logo depois do autor sair de Kolimá, podemos voltar ao ano de 1962, em pleno “degelo”, época de relativa abertura política, quando o país passava por um processo de desestalinização, que veio na esteira do discurso de Khrushchev no XX Congresso do Partido, em 1956. Em 1 de novembro de 1962, por uma decisão do XXII Congresso do Partido, o corpo de Stálin foi retirado do mausoléu. 1962 também foi o ano de publicação de *Um dia na vida de Ivan Deníssovitch*, de Soljenítsin, primeira obra sobre o “tema do campo”, publicada oficialmente no período soviético, que saiu no número de novembro da revista *Novi Mir*. A partir desses eventos, Chalámov entendeu que era a hora e a vez de seus contos. Em 12 de novembro, entregou os do primeiro ciclo a Tvardóvski, editor do *Novi Mir*, a publicação mais ousada da época e onde Chalámov trabalhou como revisor interno entre 1962 e 1964. Em 27 de novembro, entregou-os também para o *Soviétski Pissátiel* (*Советский писатель*), publicação onde já saíra, em 1961, sua primeira coletânea de poesias, *Ognivo* (*Огниво*), recebida com bastante sucesso (ESIPOV, s.d.).

É provável que a recusa de Tvardóvski tenha se dado por conta da recente publicação da novela de Soljenítsin: a justificativa era que essa obra teria esgotado o tema do campo. Chalámov sentiu agudamente essa recusa e culpou o editor por isso. Talvez tivesse razão, ou talvez apenas Tvardóvski não fosse assim tão poderoso: a novela de Soljenítsin fora publicada mediante uma confluência de fatores políticos favoráveis muito específicos e por ter caído no gosto estético de Khrushchev (ESIPOV, s.d.). Essa conjuntura logo foi desfeita: Khrushchev parece ter se arrependido da ousadia e, quando caiu, caiu também o período de relativa abertura.

O *Soviétski Pissátiel* demorou um ano e meio para responder a Chalámov: 30 de julho de 1964. A resposta da publicação oficial da União dos Escritores veio em papel timbrado e ilustra o que representava, para a época, a prosa de Chalámov, como e porque ela não entrava nos cânones do degelo, seja por seu conteúdo, seja por sua forma. Pesquisas recentes nos arquivos dessa publicação trouxeram a lume três pareceres de críticos a respeito dos 33 contos de Chalámov apresentados à publicação (SOLOVIOV, 2015), que espelham o conflito ideológico dessa fase.

Vamos nos deter um pouco neste artigo, pois as críticas do *Soviétski Pissátiei* são definidoras, em certo sentido, do destino que foi percorrido pela obra do escritor.

A primeira crítica é de Oleg Vólkov, escrita ainda em 1962, logo depois de Chalámov entregar seus contos. Vólkov, na época de Stálin, fora preso cinco vezes, condenado a mais de 25 anos entre prisões, campos e exílio, o que lhe dava, no mínimo, um olhar sensível para o tema. Impactado pela leitura dos contos, o crítico recomenda fortemente sua publicação. Ele se baseia, sobretudo, no critério de leitura da obra de Chalámov como documento do terror. Ainda que faça referência à qualidade artística dos *Contos de Kolimá*, os argumentos para defender a obra vem da ideia de que ela retrataria a verdade sobre os campos, tendo sido escrita por um sobrevivente que sofreu o que escreve.

Soljenítsin é sempre a referência para se falar do tema, depois da publicação de *Um dia na vida de Ivan Deníssovitch*. A comparação entre esta e a obra de Chalámov já toca em pontos cruciais de uma discussão que será desenvolvida pela crítica nos próximos anos. Nesse primeiro momento, Vólkov traça uma linha demarcatória entre os dois autores. Longe de imaginar que a obra de Soljenítsin tenha esgotado o tema do campo, pelo contrário, Vólkov acredita que sua obra apenas passa por pontos importantes, sem, contudo, aprofundá-los como faz Chalámov.

O crítico já aborda então um tema fundamental de diferenciação entre as obras dos dois autores, que é a espinhosa questão sobre o trabalho no campo. Se na obra de Soljenítsin é possível para o detento realizar um trabalho honesto, é possível até mesmo se empolgar com o trabalho em alguns momentos, ou seja, é possível que este trabalho faça algum sentido, nos contos de Chalámov o trabalho é destruidor. Os prisioneiros aprendem a odiá-lo e, se quiserem sobreviver, tem que fugir dele como podem, fingindo doenças e chegando ao extremo da automutilação. Nesse contexto, como ressalta o crítico, a placa pendurada no portão de cada campo, onde está escrita a famosa frase sobre o trabalho ser uma questão de honra, bravura e heroísmo, seria apenas zombaria para o preso. Como exemplo dessa situação, o crítico cita o conto “Chuva” (sobre o qual já comentamos acima), onde o trabalho consiste em cavar buracos debaixo de uma chuva fininha que gela os ossos, sendo que o prisioneiro não tem como se secar nem durante a noite. O trabalho aparece como enlouquecedor e leva ao suicídio (VÓLKOV, 1962).

Vólkov nota que Chalámov trata do campo sim, mas, mais do que isso, trata do homem, do que é humano, para além e aquém do arame farpado. Ou ainda, trata do que o campo faz com o homem, o que este se torna, psicologicamente, quando submetido às mais árduas circunstâncias, à total destituição de sua humanidade. Para o crítico, o leitor percebe logo que o homem mostrado no campo, esse homem que já não é mais homem, humilhado além dos limites humanos ou investido de um poder sem limites, é o homem produzido especificamente pelas condições do campo. Como exemplo, lembra do conto “Serafim”¹¹⁸, onde um trabalhador livre é confundido com um detento e, de repente, entra em contato com a violência do mundo do campo; de repente, percebe seu funcionamento e não consegue suportar (VÓLKOV, 1962).

Nesse contexto, ao recomendar a obra para a publicação, o crítico observa que a qualidade artística de Chalámov faz com que seu texto seja útil como denúncia sobre uma situação terrível. Faz referência ainda aos erros e repetições presentes no texto, remediáveis, segundo ele, por uma rápida edição. Recomenda também a supressão de um dos contos, “A primeira morte”¹¹⁹, por ser de qualidade inferior aos outros, segundo ele, e pela repetição do tema (VÓLKOV, 1962). Essas observações atestam o que está patente no ensaio todo: o crítico sentiu a força da escrita de Chalámov, mas pelo aspecto do documento, sem atentar, verdadeiramente, para o aspecto inovador de sua prosa (SOLOVIOV, 2015).

Depois dessa crítica, Victor Fogelson, editor das cinco coletâneas de poesias de Chalámov publicadas entre 1961 e 1975, pede um parecer a uma pessoa conhecida por ajudar escritores “difíceis” de serem publicados: Elvina S. Moroz. Impactada com a leitura, também a recomenda para a publicação, sem, contudo, deixar de dizer que a posição do autor é inaceitável, pois este parece não amar seus personagens, nem as pessoas em geral: em Chalámov, todos seriam privados de humanidade (SOLOVIOV, 2015). Moroz destaca a relevância do material, o conteúdo dos contos, como argumento para a publicação: é importante que os horrores dos campos sejam conhecidos pelo público. Mais uma vez, o conteúdo em detrimento da forma literária.

¹¹⁸ Серафим / Serafim. 1959n. Disponível em: <<https://www.shalamov.ru/library/2/25.html>>.

¹¹⁹ Первая смерть / Piérvaia Smiert. 1956e. Disponível em: <<https://www.shalamov.ru/library/2/20.html>>.

A terceira crítica, esta sim definidora para o destino de *Contos de Kolimá*, é de A.K. Dremov (1963), que segue a linha do partido. Ele lembra que Khrushchev recomenda que o “tema do campo” seja tratado com muito cuidado, pois não deve minar no leitor a fé no homem, em sua força e possibilidades. Nesse sentido, para o crítico, a obra de Soljenítsin mostraria o homem que se mantém homem nas condições mais adversas, portanto uma obra publicável, enquanto a de Chalamov mostraria a destruição inevitável. O crítico também olha para os contos da perspectiva de seu conteúdo, e não como obra literária, apontando alguns aspectos que considera falhos. Para ele, por exemplo, as personagens de Chalamov não se diferenciariam: praticamente a única diferenciação existente seria entre os *blatares*¹²⁰ e os outros presos. Observa que não há uma investigação a respeito das causas das circunstâncias terríveis do campo, há apenas prisioneiros mortos de fome, que sofrem com as doenças, as surras, as humilhações.

A conclusão a que chega o crítico é curiosa: publicar esses contos seria um erro, pois não teriam utilidade para ninguém. Apesar da verossimilhança, não corresponderiam à verdade da vida, à verdade da arte. Por fim, aponta alguns contos que considera passíveis de publicação, em uma coletânea de vários autores, por exemplo. Nota-se que os contos indicados não trazem o horror do dia a dia no campo, são mais leves: “Hércules”¹²¹ é uma sátira sobre o poder (já mencionado anteriormente); “*Stlánik*”¹²² é uma descrição paisagística (vamos voltar a esse conto mais adiante); “Pela Neve” é o conto metafórico que abre a coletânea, literalmente, é a construção de uma estrada e a necessidade de seguir adiante; “Dominó” narra a relação entre um doente e um médico e chama a atenção de Dremov pela disponibilidade com que este presta ajuda ao próximo (é o conto em que Chalamov apresenta o médico que lhe salvou a vida, conseguindo com que ele fizesse o curso de enfermagem, como vimos acima).

Por conta dessa crítica, sobretudo, Chalamov só se torna conhecido do público russo 25 anos depois de ter apresentado seus contos pela primeira vez, pois foi ela que serviu de base para a resposta negativa recebida pelo escritor. Nessa resposta, se lê que os heróis dos contos seriam desprovidos de humanidade e o autor seria anti-humanista. O destino de *Contos de Kolimá* se estabelece nesse

¹²⁰ Gíria do campo para o criminoso que pertence à ordem da bandidagem.

¹²¹ Геркулес / Guerkulés. 1956a. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/2/28.html>>.

¹²² Стланик / Stlánik. 1960f. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/2/30.html>>.

momento, em 1964, a partir, portanto, de uma decisão da máquina da censura oficial. Segundo Esipov, é no contexto dessa decepção, em 1965, que Chalámov escreve o ensaio “Sobre a prosa”, onde estabelece os cânones de sua prosa, como uma resposta a seus críticos e antagonistas.

Ainda que tenha perdido as esperanças, Chalámov se volta novamente para o *Soviétski Pissátel* em 1967, para tentar publicar os *Ensaaios do mundo do crime*, novamente sem sucesso. Na resposta recebida em agosto desse mesmo ano, Chalámov lê que seus contos incitariam ao aumento das penalidades e à destruição física dos criminosos, com base em uma frase usada pelo escritor como fechamento para um dos ensaios: “Cartago deve ser destruída”. Segundo Esipov (s.d.), essa era apenas uma metáfora para a oposição ao mundo do crime, não era um apelo à violência ou ao castigo. Chalámov não estava propondo, com essa frase, que os bandidos fossem destruídos.

Mas, entre todos esses não, houve uma pequena exceção: o conto *Stlánik*, mencionado acima, não por acaso indicado por Dremov para a publicação, acabou saindo em 1965, na revista “Juventude Rural” (Сельская молодежь). Trata-se de uma poética descrição paisagística, como já foi dito, filosófica até, tendo como protagonista uma árvore típica do norte, metáfora da resistência do preso, de sua força de vida.

Na Rússia, a obra de Chalámov só começa a ser publicada oficialmente em 1988, quando seus contos começam a sair em jornais; no ano seguinte, saem em livro. Irina Niekrássova (2003) faz um apanhado das críticas a partir da década de 1960, notando que, com algumas exceções, a maior parte dos autores se concentra na utilidade ou na não utilidade da obra, do ponto de vista do material; no impacto moral; na relação entre obra e biografia; na visão de mundo do autor. São pontos relevantes, sem dúvida, mas não dão conta de um aspecto muito significativo para Chalámov: sua poética. Retomamos aqui alguns pontos levantados pela autora, para nos ajudar a visualizar um quadro da recepção da obra de Chalámov entre a crítica.

Iuri Láptiev (1967), por exemplo, ao escrever sobre *Ensaaios sobre o mundo do crime*, ressalta a impressão deprimente deixada por seus contos. Vera Solntsieva vê qualidade artística nos contos de Chalámov, vê inclusive que eles podem ser úteis para a sociedade, mas não tem o impacto moral que a arte deve trazer. Essa crítica considera que seus contos devem ser publicados, mas não os mais atrozes. Assim como Dremov, ela também tem sua pequena lista de contos publicáveis, dos

quais alguns nem pertencem aos *Contos de Kolimá*. Por eles conseguimos ter a exata noção sobre o que a crítica espera de Chalámov, ou como ela o vê: “Fogo domado”¹²³, onde os elementos da natureza aparecem como ameaçadores e salvadores; “Pela neve” já foi citado acima, é o conto que abre o primeiro ciclo e todos os *Contos de Kolimá*; “*Stláník*” também já foi citado, é uma descrição paisagística cuja personagem principal é a pequena árvore *stláník*, metáfora do preso e da resistência ao norte; “A Trilha”¹²⁴, de 1967, é o conto que abre o ciclo *Ressurreição do Lariço*, metáfora do caminho solitário para a criação literária; “O mapa dos diamantes”¹²⁵, conto de 1959, cuja história se passa em Víchera no início da década de 1930 e traz a narrativa sobre uma expedição geológica que visita o último remanescente de uma antiga exploração de minério de ferro abandonada, em busca do mapa subterrâneo da região; “A queda d’água”¹²⁶ é de 1966 e também é do ciclo *Ressurreição do Lariço*: descreve a natureza de Kolimá, assim como “*Stláník*”.

Os próximos três contos que não encontraram objeções por parte da crítica não pertencem a *Contos de Kolimá*, mas foram escritos e publicados na década de 1930. “Três Mortes”, como a autora o chama, é, na verdade, “Três mortes do Dr. Austino”¹²⁷, trata da questão da moralidade e do dever médico. Foi publicado em 1936, junto com “O Retorno”¹²⁸, este sobre um homem que perde a memória e que depois a recupera. O terceiro é “Pava e a árvore”¹²⁹, publicado em março de 1937, quando o autor já estava preso: trata da história de uma rendeira cega.

Esses três contos, mais “*Stláník*”, foram os únicos publicados oficialmente durante a vida do autor. Para Niekrássova (2003), esses contos apresentam o autor como um lírico, um psicólogo, um pintor de paisagens. Mas Chalámov é muito mais que isso: não está aí o cerne de sua prosa.

¹²³ A autora chama de “Огонь и вода” (Ogon i vodá / Fogo e água), mas provavelmente trata-se do conto “Укрощая огонь” (Ukrochtcháia ogon / Fogo domado). 1966. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/5/30.html>>.

¹²⁴ Тропа / Tropá. 1967g. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/5/2.html>>.

¹²⁵ Алмазная карта / Almáznaia Karta. 1959a. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/3/10.html>>.

¹²⁶ Водопад / Vodopad. 1966b. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/5/29.html>>.

¹²⁷ Три смерти доктора Аустино / Tri smiérti doktora Austino. 1936b. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/22/2.html>>.

¹²⁸ Возвращение / Vozvrachtchénie. 1936a. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/22/3.html>>.

¹²⁹ Пáva и древо / Pava i drievo. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/22/5.html>>.

Boris Lesniak (1989) trabalha com a perspectiva biográfica e literária: a força motriz de *Contos de Kolimá* seria uma raiva apaixonada, um sentimento de vingança pelos sonhos, esperanças e ambições espezinhados. Tudo o que está nos contos é verdadeiro, segundo esse autor, mas com uma coloração diferente. Atribui as contradições encontradas na obra à personalidade do autor, que costumava mudar de opinião o tempo todo. Segundo ele, Chalámov, mais do que sobre o campo, falava sobre seu tempo. Para o crítico, sua obra seria uma mistura de memórias, autobiografia e forma literária. Se, por um lado, o escritor se via como um memorialista, por outro, se dava o direito à invenção e à fantasia sobre os destinos das personagens, ainda que mantivesse seus nomes verdadeiros, em muitos casos. Evguéni Chklovski (1991) busca investigar a visão de mundo do escritor, da perspectiva da relação entre cronologia e biografia, tentando integrar o homem e o artista. Destaca seus valores éticos, sua capacidade de sacrifício e penitência. Para o crítico, os grandes temas do autor seriam o povo e a *intelligentsia*, a fé religiosa, a personalidade e seus critérios morais.

No âmbito das reflexões sobre a poética de Chalámov que, em um primeiro momento, foram mais raras – pois os críticos se ocupavam mais com o conteúdo, com o tema do “campo e do homem” –, Niekrássova (2003) aponta o trabalho de L. Timofêiev (1991): o crítico vê a morte, na obra de Chalámov, como a base da composição, estruturadora da forma e do conteúdo, do tempo e do espaço. Segundo ele, o campo é mostrado como um espaço separado do mundo. E nesse espaço outro, o tempo não teria presente, nem passado, nem futuro: havendo apenas o tempo do nada, o tempo e o espaço da morte. V. Kamianov (1989) e V. Ierofêiev (1999) chegam a conclusões semelhantes às de Timofêiev: o primeiro ressalta o mundo fechado de Chalámov, o segundo considera o seu Gulag mais uma metáfora do que uma realidade política. Trífonov (1987) ressalta o aspecto da simplicidade, digamos assim, da prosa de Chalámov: onde não há palavras supérfluas. Já o artigo de N. Moltchánova (1991) se concentra na questão do gênero, mas também chama a atenção para a concisão do texto, bem como para suas frases iniciais enérgicas e as finais expressivas, que carregam múltiplos significados. Elena Vólkova (1997a) vê o ritmo e o simbolismo como elementos constituintes da prosa de Chalámov, a força artística de seu texto que vence o absurdo. A mesma autora também faz referência, em outro trabalho (VÓLKOVA, 1997b), aos múltiplos planos presentes nos contos do escritor, à questão do não acabamento, à expansão do espaço e do tempo. E.

Polichuk (1994) pensa a obra de Chalamov fazendo uma comparação com Soljenitsin, centrando-se na diferença das experiências dos dois autores: se a obra do primeiro é uma espécie de *Livro de Jó*, o segundo seria um tipo de Jonas, que passou pelo ventre da baleia, mas não perdeu a fé.

Schreider manteve intensa correspondência com Chalamov na década de 1960 e o ajudou em seus últimos anos. Tenta compreender sua obra artisticamente, ressaltando que a façanha mais importante do escritor foi ter se conservado um homem, ter mantido a mente clara ainda que nas situações mais terríveis. E. Sidorov (1989) vê a causa do impacto provocado pela obra de Chalamov não no material, já que outros teriam escrito sobre o mesmo tema, mas na qualidade artística do escritor, que retrataria o campo de forma seca e direta, sem lamentações.

Para M. Beriutti, o mundo artístico de Chalamov seria estruturado nas seguintes palavras: morte, ressurreição, eternidade, vida. Num lugar em que o lariço vive 600 anos, o solo congelado conserva os cadáveres e os vivos se parecem aos mortos, ou vivem como mortos, não há clara distinção entre a vida e a morte (Niekrássova, 2003). Esse apanhado geral dá conta de uma diversidade de visões sobre a obra de Chalamov, bem como de um esboço do movimento da crítica no tempo. No início, destacam-se os temas do campo, da biografia, dos aspectos éticos em sua obra. A partir do final dos anos 1980, mais ou menos, passa a ganhar espaço também a questão da poética do autor. De todo modo, alguns dos aspectos levantados por esses críticos foram apontados pelo próprio Chalamov nas reflexões sobre sua prosa e serão retomados mais adiante.

A partir dos anos 1960, os contos de Chalamov, que já circulavam pelas mãos de amigos e conhecidos desde a década de 1950, vazam para a *samizdat* e daí para o exterior, depois da recusa da revista de Tvardovski. O percurso dessas obras no exterior, a fonte dos manuscritos, ainda são questões obscuras, mal explicadas e contam com várias versões. Segundo Esipov (s.d.), Chalamov não pretendia, inicialmente, publicar suas obras no exterior. Mas em 1966, ao que tudo indica, ele mesmo quebra essa regra, entregando seus manuscritos ao Professor Clarence Brown, da Universidade de Princeton, por intermédio de Nadiédja Mandelstam. O professor leva essas cópias datilografadas aos EUA, mas, ao invés de tentar a publicação em um livro, entrega esses contos ao editor da publicação de Nova York, “Novi Jurnal” (Новый журнал), que começa a publicá-los aos poucos, durante dez anos. Na versão do editor (GULL, 2001), que escreve sobre esse fato alguns anos

mais tarde, ele confirma a entrega dos documentos pelo professor, dizendo que a publicação dos manuscritos em sua revista fora um pedido expresso de Chálámov. Ao ser questionado pelo professor se ele não tinha medo de mandar seus contos para o exterior, o escritor teria respondido que estava cansado de ter medo. Mas a indignação de Chálámov diante dessa publicação que, além de mutilar sua obra, ainda o fazia parecer, aos olhos da KGB, um funcionário da revista, não confirma esse consentimento.

Segundo James Klotz, que pesquisou os arquivos dessa publicação e leu a correspondência de Gull, este não teria dado a devida importância a Chálámov porque tinha muita admiração pela obra de Soljenítsin (ESIPOV, s.d.). Essa observação demonstra um sentido estético mais tradicional do editor, digamos assim. Mas, mais do que isso, ilustra o fato de que na recepção da obra de Chálámov, seja na própria União Soviética, seja no Ocidente, a sombra de Soljenítsin foi uma espécie de barreira entre Chálámov e o público. Sua obra foi a primeira a ser publicada e era bem mais palatável, acessível, do que a de Chálámov.

De todo modo, depois de Nova York, os contos aparecem em outras publicações *émigrées* na Alemanha Ocidental, “*Possev*” (Посев) e “*Grani*” (Грани), onde saíram dispersamente também, durante vinte anos (GOLOVIZNIN, 2010). Chálámov sentiu-se indignado com esse destino: essas publicações tinham orientação francamente antissoviética, eram mal vistas na União Soviética e estavam usando seus contos como argumento no contexto da disputa ideológica da guerra fria.

Ainda sobre o tema de como seus manuscritos chegaram ao exterior, há outra versão, que contraria a de que teriam sido levados pelo professor Brown. É a versão de Irina Kanievski-Henkin, que, em 1982, depois da morte do escritor, escreve um artigo cheio de inconsistências, justamente para o “*Possev*”, onde relata que Chálámov teria lhe dado uma mala cheia de manuscritos. A intenção seria a de publicá-los em um livro, mas, de alguma maneira, segundo essa autora, eles foram parar nos EUA. Goloviznin (2010) nota que havia, nesse relato, a intenção de pintar um autor já meio louco, não mais com domínio de seus atos, que era capaz, inclusive, de guardar um gato morto na geladeira por não conseguir se separar dele. Sendo assim, ele não estaria em seu juízo perfeito quando dera a mala com os manuscritos ou quando escrevera a carta à *Literatúrnaia Gazieta*, por exemplo.

E chegamos novamente à escrita da polêmica carta de Chalámov à *Literatúrnaia Gazieta*, em 1972. Talvez esse fato possa ser melhor compreendido se lido no contexto de uma resposta ao uso político de sua obra. Vamos ver, inicialmente, o que foi esse episódio, bem como algumas interpretações a seu respeito.

Em 23 de fevereiro de 1972, é publicada no jornal moscovita *Literatúrnaia Gazieta*, uma carta escrita por Chalámov, datada de 15 de fevereiro. Nela, o autor se mostra indignado com a publicação de suas obras em dois jornais estrangeiros, onde estavam saindo seus contos: ele menciona apenas o “*Novi Jurnal*” e o “*Possev*”. Em poucas linhas, é uma carta bem curta, Chalámov se coloca como um cidadão e um escritor honesto que sabe bem a importância do XX Congresso do Partido e que não tem absolutamente nenhuma relação com essas publicações “de odor fétido”. Diz ainda que seus métodos são sujos, que essas publicações são inimigas da Rússia, tem ódio pelo povo e pela literatura russa e se utilizam de manobras sorrateiras para desacreditar o nome desse grande país. Um elemento importante nesse episódio foi o fato de que a publicação dos contos, da forma como estava sendo feita, um ou dois por número, fazia com que ele parecesse um funcionário das revistas, um colaborador regular. E isso, na época, era perigoso, sobretudo para um sobrevivente do Gulag. O último parágrafo foi o que gerou a polêmica maior: ele diz que o tema de *Contos de Kolimá* fora retirado da vida. Ou seja, depois do XX Congresso, não haveria mais necessidade de tratar do tema do campo.¹³⁰

A *intelligentsia* liberal ficou em polvorosa, ninguém entendeu nada, pareceu uma traição de Chalámov à sua própria obra. A carta provocou uma ruptura entre o escritor e esse grupo, aprofundando o isolamento em que aquele já se encontrava. Soljenítsin chega a afirmar, em 1974, que Chalámov tinha morrido. O autor de *Contos de Kolimá* responde, em uma carta que acabou não sendo enviada, que se sente a primeira vítima da guerra fria. E fora atingido, justamente, pelas mãos de Soljenítsin. Também chama o autor de *Arquipélago Gulag* de instrumento da guerra fria (ESIPOV, s.d.). Descontando as desavenças entre os dois escritores, este exemplo expressa o estado de ânimo em relação a Chalámov que, por sua vez, não nutria a menor simpatia pela dissidência.

¹³⁰ Письмо в «Литературную газету» / Pismo v “Literatúrnuu gazietu”. 1972b. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/24/73.html>>.

De todo modo, qualquer que fosse realmente o motivo da publicação dessa carta, é certo que ele não queria servir de joguete para nenhum lado da política. Nem Partido, nem dissidência. Dizia amargamente que esses liberais sacrificavam os membros de seus círculos, que gostariam de vê-lo cair em uma cova para então organizar petições. Considerava a pressão desses círculos como um negativo da pressão do sistema. Dizia ainda que esses grupos eram formados por tolos e delatores, que gostavam de sensações e muito barulho, mas não faziam nada com seriedade. Eram ambiciosos e superficiais, segundo o escritor, que os chamava ironicamente de “HP”, ou “humanidade progressista”¹³¹.

A acusação de Chalámov de que os círculos dissidentes estavam repletos de delatores tinha algo, talvez, em que se apoiar. O “*Possev*” e o “*Grani*”, por exemplo, eram publicados por uma organização política antissoviética de russos emigrados¹³², cujo objetivo era o fim do regime comunista, mas cujas ligações com a KGB eram conhecidas. De todo modo, Chalámov não queria ser usado na luta ideológica da Guerra Fria.

Chalámov queria apenas ver respeitada sua liberdade de artista. Para ele, ainda que a literatura tivesse um papel importante na resistência ao regime totalitário da URSS, não deveria nunca tentar ser um guia para as pessoas: a política podia destruir um escritor: “– A desgraça da literatura russa, (...) consiste em que se mete onde não é chamada, em que rege destinos alheios, opina sobre questões sobre as quais não tem nem ideia, sem direito nenhum a imiscuir-se em questões morais ou a julgar os demais e sem saber, nem querer saber nada” (CHALÁMOV, 1970-1971a).¹³³ A única exceção a essa regra foi um artigo que Chalámov escreveu em 1966, anonimamente, para ser publicado em *samizdat*: trata-se de “Carta a um velho amigo”¹³⁴, onde o escritor faz comentários sobre o julgamento de Siniávski e Daniel¹³⁵, declarando sua admiração pela coragem e heroísmo dos dois escritores.

¹³¹ ПЧ — «прогрессивное человечество» / “progressivnoie tcheloviéchestvo”.

¹³² НТС — Народно-трудовой союз российских солидаристов / NTS – Narodno-trudovoi soiuz rossiskikh solidaristov / Aliança Nacional dos Solidaristas Russos.

¹³³ – Несчастье русской литературы, (...), в том, что она лезет в чужие дела, направляет чужие судьбы, высказывается по вопросам, в которых она ничего не понимает, не имея никакого права соваться в моральные проблемы, осуждать, не зная и не желая знать ничего.

¹³⁴ Письмо старому другу / Pismo stáromu drúgu. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/21/63.html>>.

¹³⁵ Siniávski e Daniel foram presos em 1965 e julgados em 1966 por suas escritas satíricas, publicadas sob pseudônimos no exterior. O julgamento foi exemplar e marcou o fim da abertura política promovida pelo “degelo” de Khrushchev. Foi a primeira vez em que o artigo sobre “agitação e propaganda antissoviética” seria aplicado a obras de ficção, já que a lei não proibia exatamente a

Eles haviam se mantido firmes e dignos ao declararem-se inocentes, em um julgamento que comoveu e mobilizou a dissidência na Rússia e a opinião pública no exterior (isso em um país acostumado aos julgamentos, na época de Stálin, em que os réus eram obrigados às confissões espetaculares). Talvez o que mais tivesse mobilizado Chalámov para escrever esse artigo fosse a necessidade da defesa da liberdade de criação artística, já que os dois escritores estavam sendo julgados por seus escritos no exterior. Vivia-se um tempo em que as liberdades adquiridas no governo Khrushchev estavam sendo, novamente, retiradas (ESIPOV, 1994).

De todo modo, Chalámov sabia que era monitorado pela KGB e estava receoso de ver seu nome ligado às publicações antissoviéticas do exterior. Esse contexto pode ter sido um dos motivos que o levou à escrita da carta ao *Literatúrnaia Gazieta*. Mas há outras interpretações, levantadas por alguns estudiosos de sua obra. Leona Toker (2008), por exemplo, tenta encontrar um subtexto que transformaria a carta em um ato de resistência, como se, através do uso de palavras não comuns em sua prosa e referências encontradas pela autora a discursos de líderes soviéticos anteriores, Chalámov estivesse tentando fazer passar quase que uma mensagem cifrada, mensagem de resistência ao regime. Ainda segundo essa autora, talvez tenha sido uma maneira de fazer o público conhecer, mesmo que por esse tortuoso caminho, o nome de seu trabalho: *Contos de Kolimá*.

Outra hipótese é que esse gesto tenha sido uma tentativa desesperada de ver publicada sua obra, já que pouco tempo depois dessa carta ele conseguiu publicar uma coletânea de versos. Talvez acalentasse a esperança de que, na esteira da publicação dos versos, viria a publicação dos contos. Essa é a versão de Sirotínskaia (2007). Segundo a autora, Chalámov estaria aflito, indo de uma revista para outra para tentar publicar uma coletânea de versos, “*Moscou Oblaka*”, sem sucesso. Sabia que estava nas listas e achou que não seria publicado na URSS se não fizesse alguma coisa, pois seus contos estavam saindo no exterior. Em um

publicação de obras no exterior ou o uso de pseudônimos. Os autores se defenderam e disseram, o que não era usual nos julgamentos da URSS, que não eram culpados. Com uma pena de cinco e sete anos em regime de campo, respectivamente, Daniel e Siniávski foram mandados a Mordóvia, nos arredores de Moscou. Os julgamentos foram proibidos à imprensa estrangeira, mas suas esposas conseguiram fazer com que transcrições circulassem em *samizdat*. Escritores e entidades estrangeiras manifestaram-se veementemente contra. O material sobre a o julgamento foi compilado no chamado “Livro Branco” (transcrições do julgamento e cartas de intelectuais da Rússia e do exterior), que ficou pronto no final de 1966. Foi nesta publicação que Chalámov colaborou com seu texto. Dois anos depois seu editor também foi julgado, no que ficou conhecido como “Julgamento dos Quatro” (Ginzburg, que era o editor, e mais três pessoas).

ataque de fúria, teria dito a ela que estavam sendo publicados sem o seu consentimento.

Além da angústia pela publicação de sua obra, e de temer por sua segurança (ficou sob observação da KGB até o fim de seus dias), também não lhe tinham dado ainda um lugar na União dos Escritores, o que só vai acontecer em 1973, depois da publicação da carta. Já para Esipov (2002), Chalámov estaria apenas tentando proteger sua liberdade como artista, tentando lutar contra a utilização de sua arte pelos jornais anticomunistas do estrangeiro. Estaria tentando ter um mínimo de controle sobre sua própria obra.

A primeira tradução da obra de Chalámov para outra língua acontece em 1968, quando seus contos são traduzidos para o alemão, para a coletânea publicada por "F. Middelhaue Verlag", de Colônia. E não fugiu à regra de não considerar o aspecto artístico da obra de Chalámov. A coletânea foi publicada com erros grosseiros já desde o título, que saiu como *Artikel 58: Aufzeichnungen des Häftlings Schalanow* (*Artigo 58: Apontamentos do Prisioneiro Schalanow*). Além da grafia incorreta do nome, a edição não possui nenhum dado biográfico do autor e traz, como prefácio, a reprodução do parágrafo relativo ao artigo 58, do Código Penal da URSS. Mesmo a tradução deixava muito a desejar, era inadequada estilisticamente, segundo a tradutora de edição publicada recentemente, Gabriele Leopold (2016). Sobre essa primeira publicação, há registros nos arquivos de Chalámov de que o escritor teria tentado pedir à editora, sem sucesso, que lhe pagasse os honorários, pois nem ao menos lhe dera autorização para publicar seus contos.

Essa primeira edição não causou grande impacto, assim como as seguintes: uma nova edição é publicada em 1975, na esteira do sucesso de *Arquipélago Gulag*, sob o título: *Kolimá: uma ilha no arquipélago* (*Kolyma. Insel im Archipel*). Em 1983, sai nova coletânea pela editora Ullstein, de Berlim Ocidental. No final da existência da Alemanha oriental ainda foi publicada outra coletânea, que trazia, além de contos, uma peça de teatro e fragmentos do ensaio "Sobre a prosa". Além dessas publicações, em 1996 saiu um artigo dedicado à personalidade de Chalámov, com fotografias, cartas e versos, que também não chamou a atenção. Mas, segundo Leopold (2016), foi na década de 1990 mesmo que a recepção da obra de Chalámov na Alemanha começou a mudar. *Solejnitisn* já não estava mais na moda e houve um movimento de comparação entre os campos nazistas e os do Gulag. Nesse contexto, o público estaria mais pronto para a obra do escritor. Hoje o nome de

Chalámov está estabelecido: suas obras vendem e, na universidade, o escritor é matéria de cursos e desperta muito interesse entre os estudantes. Como em outros países, ali há também um processo de descoberta do escritor: busca-se, cada vez mais, o Chalámov além dos *Contos de Kolimá*. Nesse intento, já foram publicados *Víchera*, *antirromance*, *A quarta Vólogda*, memórias de Moscou dos anos 20 e 30.

Ainda nos final dos anos 1960, foi a vez da França conhecer *Contos de Kolimá*. Publicada pela editora “Les Lettres Nouvelles”, sai em Paris, em 1969, a coletânea denominada *Histórias de Kolimá (Récits de Kolyma)*. Bem diferente da edição alemã, esta edição traz 27 contos, dos quais 23 eram do ciclo *Artista da Pá* (sendo que o conto “Junho” foi publicado com o título “Guerra”), três eram do volume *A Margem Esquerda* e um do ciclo *Contos de Kolimá*. O contexto político e social da época propiciou essa publicação: as manifestações de maio de 68 em Paris, as greves nas fábricas. A tradução foi feita a partir de um microfilme que teria chegado às mãos do editor por intermédio de Jeanne Levy, que teria recebido esse material de um funcionário da embaixada que, por sua vez, o teria guardado junto com mantimentos para poder passar pela fronteira. Segundo a versão do editor – que teria sido muito cuidadoso, pedindo provas tanto da existência de Chalámov quanto de seu consentimento, tendo recebido do escritor uma fotografia autografada – Chalámov teria ficado feliz com a publicação de seus textos na França. De todo modo, era uma publicação mais cuidada do que a alemã, onde o prefácio trazia informações biográficas sobre o autor e também informações sobre Kolimá. Ainda na França, a Gallimard também publicou sua versão dos contos, mas foi a reprodução em francês da primeira edição alemã, repetindo, inclusive, os mesmos erros (GOLOVIZNIN, 2010).

Contos de Kolimá só passa a ser realmente considerada uma obra literária na publicação londrina da Overseas, de 1978, que a publica em russo e em versão integral. Curiosamente, seu editor recebe os textos, e o direito de publicá-los (!), das mãos de Roman Gull, da revista de Nova York que publicara Chalámov pela primeira vez. Mark Geller, que colaborou na edição da Overseas, chega a escrever no prefácio que publicar os contos de Chalámov separadamente, como estavam fazendo até então, era a mesma coisa que picotar um quadro de Rembrandt (ESIPOV, s.d.).

Já no início da década de 1980, sai nos EUA uma coletânea traduzida por John Glad, sob o título *Contos de Kolimá*. Depois de muita peregrinação pelas

editoras, pois o mercado já estava saturado pelo *Arquipélago Gulag*, Glad conseguiu publicar pela W.W. Norton. Com uma tiragem inicial de 2000 cópias, o sucesso foi tão grande que seis meses depois a editora repetiu a dose. Ainda depois de seis meses, nova edição (GLAD, 2013). Anthony Burgess, Saul Bellow, Harrison Salisbury, Irving Howe, entre outros, sentem-se impactados pelos contos e tecem críticas bastante elogiosas, que não abordam apenas o tema, mas mostram uma sensibilidade maior para a prosa, para a qualidade literária da escrita de Chálámov. Em 1981 sai ainda outra coletânea, denominada *Grafite*. Também é muito bem recebida, ainda que não tenha causado o impacto da anterior. Um pouco depois, a editora londrina Penguin publica as duas coletâneas num só volume, o que permite a organização dos contos pelos ciclos indicados pelo autor.

Nos últimos anos, já saíram edições integrais de *Contos de Kolimá* na Itália (Milão, Einaudi, 1999, tradução de Sergio Rapetti) e na Espanha (Barcelona, Minúscula, 2007-2013, tradução de Ricardo San Vicente). No Brasil, até 2015, ano em que a Editora 34 começa a lançar a obra integral, havia apenas dois contos publicados em duas coletâneas: “Minhas Bibliotecas”, publicado em *A paixão pelos livros*, de 2004, e “Xerez”, em *Nova antologia do conto russo*, organizada por Bruno Gomide, pela Editora 34. Finalmente, em 2015, começa a sair *Contos de Kolimá* em seis volumes, pela mesma editora.

Vale mencionar aqui o trabalho do site <shalamov.ru>, conduzido por jovens pesquisadores da obra de Chálámov, cujo principal organizador é Sergei Soloviov e se tornou fonte essencial para o pesquisador. O site tem desenvolvido um intenso trabalho com o material disponível do escritor, tendo contado com a preciosa colaboração de Irina Sirotínskaia, a grande responsável pela conservação e difusão de sua obra. Ela o conheceu em 1966, quando era funcionária do arquivo RGALI¹³⁶. A partir daí, se tornaram muito próximos. Foi sua grande amiga, seu último amor, talvez a pessoa que mais conhecera e compreendera a obra do escritor. Em um documento datado de 4 de abril de 1969, uma espécie de testamento, Chálámov deixa a ela seu legado literário, incluindo os direitos autorais de sua obra, em caso de morte súbita. O arquivo de Chálámov é composto por textos passados a Irina entre 1966 e 1979 (Niekrássova, 2003).

¹³⁶ Российский государственный архив литературы и искусства / Rossiski gossudarstvienni arkhiv literaturi i iskusstva / Arquivo do Estado Russo de Literatura e Arte.

No contexto do percurso de *Contos de Kolimá* esboçado aqui, notamos que Chalámov é um escritor que ainda está sendo descoberto. Depois de passar pela censura oficial, de servir como instrumento na luta ideológica da guerra fria, de ser preterida pela crítica em favor da obra de Soljenítsin (mais palatável e menos perigosa ideologicamente), de ser vista apenas como testemunho de uma das páginas mais cruéis da história, a obra de Chalámov tem se tornado cada vez mais conhecida, sendo vista como obra de um artista genial. É uma pena ele não estar aqui para ver.

A seguir, vamos conhecer um pouco mais da obra do escritor, através dos principais pontos levantados por seus dois ensaios, que serão comentados, debatidos, colocados em questão e em fricção com seus contos e com pensamentos de outros autores que tratam desses temas. Nesse contexto, as questões formais dialogam com os temas da verdade, do testemunho, da memória e da história. Vamos ao Chalámov por Chalámov.

5. A prosa

*Veio, veio,
Veio uma palavra, veio,
veio pela noite,
queria brilhar, queria brilhar.*

*Cinzas.
Cinzas, cinzas.
Noite.
Noite-e-noite. – Vai
para o olho, para o úmido.*

(Paul Celan)

*Sempre se pode dizer tudo, a linguagem
contém tudo. Pode-se dizer o amor mais
louco, a mais terrível crueldade. Pode-se
designar o mal, seu gosto de papoula, suas
alegrias deletérias. Pode-se dizer Deus, o
que quer dizer muito. Pode-se dizer a rosa e
o rocío, no espaço de uma manhã. Pode-se
dizer a ternura, o oceano tutelar da bondade.
Pode-se dizer o futuro, no qual os poetas se
aventuram de olhos fechados, boca fértil.*

(Semprún)

*Ah, esta vida, às não-vezes, é terrível bonita,
horrorosamente, esta vida é grande.*

(Guimarães Rosa)

5.1. Sobre os ensaios

Já abordamos neste trabalho alguns aspectos da escrita de Chálámov na relação com o contexto histórico, no diálogo com a produção literária de sua época, com a tradição. Abordamos também sua obra pelo olhar da crítica literária e pelo viés da dificuldade de publicação de sua obra. Também comentamos algumas características de sua obra no contexto da literatura mais específica sobre o Gulag. A partir deste capítulo, vamos nos aproximar dos contos de Chálámov pela perspectiva de seus ensaios, nos quais o escritor aborda questões específicas sobre a literatura e sobre sua obra. Nesse contexto, as análises de alguns críticos e pesquisadores sobre os aspectos levantados pelo autor, iluminam essas questões, ampliando a discussão. Os ensaios são: “Sobre a prosa”, escrito em 1965, e “Sobre a minha prosa”, parte de uma carta a Sirotínskaia, escrita em 1971. Os dois ensaios foram traduzidos por mim e encontram-se nos anexos do presente trabalho. São textos escritos, em muitas de suas passagens, quase que em forma de notas: frases curtas, rápidas, anotações de pensamentos, muitas repetições, contradições. São fundamentais para refletirmos sobre a relação de Chálámov com a tradição literária russa e ocidental, com sua própria obra, com o tempo depois das tragédias do século XX, com os campos de trabalho stalinistas e com sua experiência neles.

O eixo dos ensaios é a literatura. O ensaio de 1965 é guiado pela questão sobre qual a forma literária teria direito a existir, depois de Auschwitz, Hiroshima, Kolimá: para responder ao problema, Chálámov faz uma espécie de manifesto por uma “nova prosa”, a partir da necessidade trazida pelos novos tempos. Comenta a literatura em sua época para contrapor sua própria obra e o que ele acreditava que deveria ser a literatura de seu tempo. Também aborda seus métodos de escrita e a relação entre fato e imaginação. O segundo parágrafo do ensaio de 1971 traz a seguinte pergunta: “Será que os meus contos possuem particularidades puramente literárias, que lhes dão um lugar na prosa russa?” (CHALÁMOV, 1971).¹³⁷ A partir daí, este segundo ensaio retoma temas do primeiro, mas enfatiza a inserção da obra do autor na tradição literária russa, bem como o papel da memória.

O embate com a tradição literária, ora recusando-a, ora exigindo que se incluía nela sua própria obra, é uma constante nos textos. Ver sua obra reconhecida como

¹³⁷ Имеют ли мои рассказы чисто литературные особенности, которые дают им место в русской прозе?

arte foi uma grande questão para o escritor, que não viveu a tempo de poder vê-la publicada. Inserido de antemão em um gênero literário nem sempre “artístico”, Chalámov foi visto durante muito tempo como apenas mais uma testemunha do Gulag, que pintava um belo e contundente quadro do horror, mas só isso. Ainda que seus leitores fossem profundamente tocados por sua obra, era como se apenas o fossem pela realidade apresentada e não pela possibilidade de transcendência e transformação propiciada pela forma artística.

Quando escreveu “Sobre a prosa”, Chalámov já tinha saído de Kolimá há pouco mais de 10 anos e já tinha conseguido publicar algumas poesias na Rússia, como vimos acima. Segundo Esipov (s.d.), a frustração gerada pelas tentativas infrutíferas de publicação de seus contos foi uma das motivações para a escrita desse ensaio. Uma tentativa de afirmar sua posição como artista, a quem a publicação esparsa de seus contos não podia satisfazer. O “degelo”, que começara depois da morte de Stálin e tinha tido o ápice de liberalização com a publicação de *Um dia na vida de Ivan Deníssovitch*, com o incentivo de Khrushchev, esmorece em 1964¹³⁸ com o seu afastamento. Mas resquícios dessa fase de debate ideológico e crítico, que só tinha sido possível até a década de 1920, permaneceram ainda por algum tempo. Nos anos 1960, debatia-se sobre o passado recente e as perspectivas para o desenvolvimento do socialismo. Falava-se também a respeito da herança cultural. Nesse momento, havia três principais grupos em jogo no debate: eram os liberais, centralizados, sobretudo, na revista *Novi Mir*; os conservadores de ideias stalinistas e os nacionalistas. Os últimos haviam ganhado força na década de 1960, trazendo de volta conceitos dos eslavófilos das décadas de 1830 e 1840 do século XIX: viam o ocidente como degradação, defendiam a “pátria-mãe”, a “Santa Rússia” e o cristianismo ortodoxo. É nesse contexto de discussões que Chalámov escreve o primeiro ensaio, tentando afirmar sua posição como artista, trazendo à tona o problema do campo e propondo novas balizas para a literatura.

Durante o período do degelo, ocorrera também uma mudança de forma na literatura: se na era stalinista havia prevalecido o grande romance, sobretudo o

¹³⁸ Difícil determinar o fim do período que começa com a morte de Stálin em 1953 e ganha forças com o discurso “secreto” de Khrushchev no 20º Congresso do Partido Comunista em 1956. Oficialmente, termina em 1964, com uma decisão do Comitê Central do Partido Comunista de afastar Khrushchev, mas continuou na área da economia e das relações internacionais pelo menos até a invasão da Tchecoslováquia em 1968, até o julgamento de Daniel e Siniávski, até o 4º Congresso da União dos Escritores, onde Soljenítsin pede o fim da censura. Talvez tenha terminado mesmo quando Tvardovski é afastado do jornal *Novi Mir*, o jornal mais liberal da época, centro da *intelligentsia* liberal. Aí sim começa o período de re-stalinização, de estagnação. (DOBRENKO; KALININ, 2011, p.184)

romance de produção (o contexto da fábrica, da produção), o degelo viu predominar a história curta, tendo principalmente a natureza como cenário, a natureza do norte (TERRAS, 1991, p.593). Quanto aos temas, foi característica da era de Stálin, e mesmo um pouco depois, a preferência dos autores e do público por temas que não estivessem sujeitos tão diretamente às reviravoltas da ideologia, tais como o passado histórico distante, a natureza, a infância, a fantasia. Talvez esses temas fossem menos perigosos no contexto da censura e do controle cultural em vigor no período soviético.

A partir dos anos 1920, uma forma de trabalhar com os ideais socialistas na literatura foi a associação entre o fantástico e o pensamento socialista, na forma de ficção científica e utópica: os temas utópicos e apocalípticos foram comuns nesses anos. Ainda nesse período foram fundadas revistas para tratar desses temas. Mas só depois dos anos 1950 esse tipo de literatura fica mais consistente, veiculando obras de conteúdo ético e político, pois até então, o que se fazia era uma prosa de baixa qualidade social e literária (TERRAS, 1991, p.596). Esse contexto repercute nos ensaios de Chalámov, que atesta e lamenta o gosto do público pelo romance de ficção científica: para o autor, literatura menor, um sucedâneo da literatura. E é também contra esse pano de fundo que se insurge sua obra.

Em 1965, Chalámov tinha escrito apenas os primeiros ciclos dos *Contos de Kolimá*. O primeiro começa a ser escrito já em 1954, *Contos de Kolimá*¹³⁹, escrita que continua até 1961, junto com *Ensaio sobre o mundo do crime*¹⁴⁰. Entre 1964 e 1965 termina *O artista da Pá*¹⁴¹ e *A margem esquerda*¹⁴²; entre 1966 e 1967, *A Ressurreição do lariço*¹⁴³. *A luva ou CK-2*¹⁴⁴ fecha os ciclos de *Contos de Kolimá* entre 1973 e 1974. Nada disso foi publicado durante sua vida na URSS, pelo menos não nos meios oficiais, ainda que entre as décadas de 1950 e 1960 muitos autores antes banidos estivessem voltando a ser publicados, como Bábel, Pilniak, Tsvetáeva, Platónov, Bulgákov, Búnin e outros (DOBRENKO; KALININ, 2011, p.187). Chalámov escreveu seus contos em 20 anos, entre 1953 e 1973. É difícil precisar as datas exatas em que escreveu cada um, pois ele não tinha o hábito de datar todos. Sirotínskaia foi quem inferiu as datas de muitos deles utilizando

¹³⁹ Колымские рассказы / Kolímskie rasskázi.

¹⁴⁰ Очерки преступного мира / Ôtcherki priestúpnovo mira.

¹⁴¹ Артист лопаты / Artist Lopáti.

¹⁴² Левый берег / Liévi Biéreg.

¹⁴³ Воскрешение лиственницы / Voskrechênie Lístviennitsi.

¹⁴⁴ Перчатка или KP-2 / Piertchátká ili KR-2.

algumas anotações do autor, cartas, a mudança de sua caligrafia (que se modificou dos anos 1950 para os anos 1970), o sumário feito pelo próprio autor (onde datou alguns contos), as folhas de cadernos em que escreveu durante muito tempo e que vinham datadas (SIROTÍNSKAIA, 2015, p.18).

Na década de 1960, muita coisa sobre os campos já tinha sido escrita, ainda que não circulasse abertamente na URSS. Como vimos, há uma vasta literatura sobre o Gulag, que possui um percurso histórico, aspectos formais e de conteúdo recorrentes, que compõem, de certa forma, um corpus destacado na tradição literária. Mas não é especificamente com essa prosa que Chalamov dialoga em seus textos sobre literatura. Ele se vê como um escritor inserido na prosa literária russa e ocidental, e não como um escritor do Gulag.

Ao escrever o ensaio “Sobre a minha prosa”, parte de uma carta a Irina Sirotínskaia, Chalamov já estava compondo os contos do último ciclo. Segundo ela, o ensaio foi escrito como uma resposta a suas críticas ao pouco acabamento que o escritor dava a seus contos (SIROTINSKAIA, 2007). Esse contexto da escrita do texto pode nos ajudar a compreender alguns de seus pontos, sobretudo a insistência na espontaneidade e no não acabamento.

Na década de 1970, vivia-se o período de estagnação, de re-stalinização, censura mais fechada, ainda que continuassem os debates da década de 1960, sobretudo entre liberais e nacionalistas (mais alinhados ao Partido), que ganharam força durante os anos 1970. Nesse período, algumas inclinações literárias modernistas entraram em cena, tais como: tendências fantasmagóricas, mitos, narração irônica do ponto de vista de um narrador não confiável, reflexões filosóficas, alusões aos gêneros da fábula e alegoria, emergência de técnicas surrealistas, tendência à literatura fantástica (novamente), novas variantes de literatura confessional ou prosa do autor (que Chalamov toma como prova do interesse do leitor pela “verdade”) e legitimação da “fantasia histórica” (LIPOVETSKI; BERG, 2011). Nessa fase, o realismo socialista se desestruturava.

“Sobre minha prosa” retoma muitos dos temas já trabalhados no texto de 1965, mas Chalamov detalha um pouco mais seus métodos de escrita. Aborda também sua prosa documental como luta e resistência, além de tratar da questão da memória como um processo de trabalho. Indica também a importância de sua prosa como escrita da história. Em sua obra, o mergulho na história, na memória, na cultura e na tradição literária criam eixos e camadas de significados, traduzidos na

forma enxuta e poética de seus contos. Vamos aos ensaios, aos contos e às reflexões de Chalamov sobre sua prosa.

5.2. A arte depois de Kolimá

Começando pelo título do primeiro ensaio, Chalamov já explicita a finalidade artística de sua obra. Em russo, a palavra “prosa” (проза) já se refere a uma produção artística, enquanto literatura é mais geral.

No início de “Sobre a prosa”, Chalamov aponta Faulkner como o grande exemplo literário de seu tempo, por ter, segundo o autor russo, explodido o romance. Então ele coloca a principal questão do ensaio: qual a forma literária tem direito a existir, em um mundo que passou pelas guerras, revoluções, Hiroshima, Auschwitz? A resposta que vemos no ensaio é que algo novo deve surgir, já que o “romance morreu. E nenhuma força no mundo vai ressuscitar essa forma literária” (CHALÁMOV, 1965c).¹⁴⁵ Depois de Hiroshima, Auschwitz e Kolimá não restaria pedra sobre pedra. Ao longo desse ensaio, Chalamov procura justificar a afirmação sobre a falência do romance do século XIX, trazendo, por exemplo, algumas características dessa escrita que não se encaixariam mais na época atual. Mas, além dos aspectos formais, o que não se enquadraria mais seria a visão de mundo dos humanistas do século XIX. De todo modo, há uma oscilação no escritor entre a recusa à tradição e a reivindicação por pertencer, por ser considerado um escritor que tem contribuições a fazer à prosa literária do século XX. Vamos ver, ao longo deste trabalho, alguns momentos em que esse movimento ocorre.

Na sua argumentação pela ideia de que o “romance morreu”, diz Chalamov que o desenvolvimento de personagens fortes, por exemplo, não caberia mais. O grande exemplo que ilustraria esse processo de falência do romance do século XIX seria *Dr. Jivago*, onde Pasternak teria tentado utilizar o método artístico de Tolstói, mas sem sucesso: *Dr. Jivago* seria um romance-monólogo, sem as grandes personagens do romance do século XIX. Outro exemplo de falência do romance clássico seria Tchekhov, que tentara bastante, segundo Chalamov, escrever um romance, mas seu próprio método criativo não permitia: ele gostava de escrever um

¹⁴⁵ Роман умер и никакая сила в мире не воскресит эту литературную форму.

conto atrás do outro sem parar para pensar. E esse método não serviria para o romance.

Nessa perspectiva, é preciso que surja algo novo e Chalámov se coloca no papel de quem pode suprir essa necessidade. No ensaio de 1971, reivindica seu lugar na tradição literária: “Por que eu, um profissional, que escrevo desde a infância, que publico desde o início dos anos trinta e que há dez anos reflito sobre a prosa, não posso introduzir nada de novo ao conto de Tchekhov, Platónov¹⁴⁶, Bábel e Zóschenko¹⁴⁷?” (CHALÁMOV, 1971).¹⁴⁸ Afinal, “a prosa russa não parou em Tolstói e em Búnin” (CHALÁMOV, 1971).¹⁴⁹ No intenso diálogo com a tradição literária, Chalámov vê em *Petersburgo*, de Biéli, o último grande romance russo. Ainda que magistral e tendo influenciado toda a geração de escritores dos anos 1920, não caberia mais. Nesse contexto, assim como o autor, o leitor estaria desapontado com a literatura clássica: “A derrota [das] ideias humanistas, o crime histórico que conduziu aos campos stalinistas, aos fornos de Auschwitz, demonstraram que a arte e a literatura não valem nada” (CHALÁMOV, 1971).¹⁵⁰ Em outra parte:

O que é a arte? E a ciência? Elas tornam o homem mais nobre? Não, não e não. Não é por meio da arte nem da ciência que uma pessoa adquire suas míseras qualidades positivas. Nem a profissão e nem o talento dão firmeza moral a alguém: a questão é outra.

Ao longo de minha vida pude observar a submissão, o servilismo, a humilhação voluntária da intelligentsia — das outras camadas da sociedade nem há o que dizer (CHALÁMOV, 2016d).¹⁵¹

Na perspectiva do fim do romance, Chalámov se aproxima do pensamento de Mandelstam (1987) – poeta por quem nutria forte admiração – expresso já em 1922.

¹⁴⁶ Andrei Platónov (1899-1951) – escritor, dramaturgo e poeta soviético, suas experimentações literárias antecipam traços do existencialismo e do absurdo.

¹⁴⁷ Mikhail Zóschenko (1895-1958) – contista russo, satírico, fez parte do grupo literário Irmãos Serapião.

¹⁴⁸ Почему я, профессионал, пишущий с детства, печатающийся с начала тридцатых годов, десять лет думавший над прозой, не могу внести ничего нового в рассказ Чехова, Платонова, Бабеля и Зощенко?

¹⁴⁹ Русская проза не остановилась на Толстом и на Бунине.

¹⁵⁰ Крах ее гуманистических идей, историческое преступление, приводящее к сталинским лагерям, к печам Освенцима, – доказали, что искусство и литература – нуль.

¹⁵¹ Что такое искусство? Наука? Облагораживает ли она человека? Нет, нет и нет. Не из искусства, не из науки приобретает человек те ничтожно малые положительные качества. Что-нибудь другое дает им нравственную силу, но не их профессия, не талант. Всю жизнь я наблюдаю раболепство, пресмыкательство, самоунижение интеллигенции, а о других слоях общества и говорить нечего. (У стремени / U striémeni / Ao pé do estribo. Tradução de Daniela Mountian e Moissei Mountian. 1967h. Disponível em: <<https://www.shalamov.ru/library/5/23.html>>).

Para este, o romance europeu do século XIX teria como base o conceito de tempo, na biografia de um personagem. Mas no século XX a natureza do tempo teria se transformado, transformando também a relação das pessoas com ele. É nesse contexto que as personagens seriam arrancadas de suas biografias. Não faria mais sentido a descrição do desenvolvimento da vida de alguém ao longo do tempo

Essa ideia também está em Chalamov: em sua obra, o homem também aparece como que arrancado de sua biografia, mas pelo terror imposto pelo stalinismo, cuja expressão maior seria o campo. É o terror que aparta o homem de suas memórias e de tudo que conhece como vida, ao lançá-lo no torvelinho da violência. O prisioneiro de Chalamov pode apenas viver o momento da luta insana pela sobrevivência, já que o passado pertence a uma outra vida e o futuro não passa do dia seguinte: “Em *Contos de Kolimá* são mostradas pessoas sem biografia, sem passado e sem futuro” (CHALÁMOV, 1965c).¹⁵² Em Kolimá, os prisioneiros se tornavam fantasmas sem identidade e quase sem capacidade de lutar contra a aniquilação. “*Contos de Kolimá* é o destino dos mártires, que não eram, que não poderiam ser, e nem se tornaram heróis” (CHALÁMOV, 1965c).¹⁵³ Pessoas comuns que iam parar no *lager*, em sua maioria, sem nem saber porque. E terminariam no nada, sem deixar vestígios.

Ou quase sem deixar vestígios. “Lend-lease”¹⁵⁴ é um conto de 1965, onde Chalamov mostra, de forma bem concreta, o destino dos “heróis” de Kolimá. *Lend lease* foi um programa pelo qual os Estados Unidos mandavam suprimentos de empréstimo para alguns países na época da Segunda Guerra, entre eles a URSS. No conto, Chalamov descreve alguns desses itens: roupas usadas destinadas aos prisioneiros, mas que passavam por tantas mãos que não chegavam até eles. Ferramentas que não serviam e tinham que ser adaptadas. Grãos que produziam pães sem gosto. Caminhões. Glicerina. Óleo para as máquinas. E um grande trator, que deu aos presos, durante alguns instantes, a esperança de que passaria a fazer o trabalho pesado de carregar toras de madeira impossíveis de serem carregadas. Mas não. O trator teve outro destino: para surpresa do narrador, a primeira tarefa dessa máquina foi tirar corpos em decomposição, enterrados na pedra, em uma vala comum. Acontece que os corpos ainda não estavam totalmente decompostos, por

¹⁵² В «Колымских рассказах» взяты люди без биографии, без прошлого и без будущего.

¹⁵³ «Колымские рассказы» — это судьба мучеников, не бывших, не умевших и не ставших героями.

¹⁵⁴ По лендлизу / По lendlizu. 1965d. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/3/25.html>>.

conta do *permafrost*¹⁵⁵. O trator tirava-os da primeira vala, para jogá-los em outra vala ao lado. O narrador não sabia da existência de tal cova, seus companheiros não sabiam. Segredos de Kolimá:

Em Kolimá, os corpos não eram dados à terra, mas à pedra. A pedra guarda e revela segredos. A pedra é mais segura do que a terra. O *permafrost* guarda e revela segredos. Cada um dos nossos entes queridos que morreram em Kolimá – cada um dos que foram fuzilados, surrados até a morte, debilitados pela fome – pode ainda ser identificado, mesmo depois de dezenas de anos (CHALÁMOV, 1965d).¹⁵⁶

A pedra é símbolo de morte e imortalidade. A vala comum é o destino dos que não se tornaram heróis, dos que não aguentaram o excesso de trabalho ou a falta de comida. Ainda que ninguém fique sabendo desses crimes, a pedra não esquece. E Chalámov, como testemunha, agradece por poder lembrar e poder contar.

A percepção dessa ruptura na sensibilidade provocada pelas tragédias do século XX, expressa por Chalámov, quando diz que “o romance morreu”, faz eco à famosa frase de Adorno (1998, p.26): “Escrever um poema após Auschwitz é um ato de *barbárie*, e isso corrói até mesmo o conhecimento de por que hoje se tornou impossível escrever poemas”. Escrita no final da década de 1940, comentada, aplaudida e refutada, tenta dar conta da ruptura estabelecida por Auschwitz na história, na cultura e na sensibilidade ocidental. Foi muito mal interpretada, tomada inclusive como uma condenação pura e simples da poesia contemporânea. Mas, segundo Gagnebin (2003, p.99), essa frase “ressalta muito mais a urgência de um pensamento não harmonizante, mas impiedosamente crítico, isto é, a necessidade da cultura como instância negativa e utópica contra sua degradação a uma máquina de entretenimento e de esquecimento (...)”. Nesse sentido, o horror não pode se transformar em um bem consumível. Dar sentido ao sem sentido seria uma injustiça às vítimas do *lager*. Ainda assim, paradoxalmente, para o próprio Adorno, só a arte teria a possibilidade de não trair o sofrimento, só a arte daria conta de expressar o horror (FELMAN, 2000, p.47).

¹⁵⁵ Permafrost é o solo que está permanentemente congelado.

¹⁵⁶ На Колыме тела предают не земле, а камню. Камень хранит и открывает тайны. Камень надежней земли. Вечная мерзлота хранит и открывает тайны. Каждый из наших близких, погибших на Колыме, – каждый из расстрелянных, забитых, обескровленных голодом – может быть еще опознан – хоть через десятки лет.

Nem Chalamov nem Adorno dizem da impossibilidade da arte, apenas há que ser outra. Também Chalamov se dá conta da ruptura depois das tragédias do século XX e tenta encontrar uma maneira artística de expressar isso. Sua prosa trata de uma experiência inédita no mundo, material que não caberia mais nas formas literárias tradicionais. Sua obra e seu pensamento são uma busca por essa outra forma, outra palavra, outro olhar. A insistência pela verdade, como veremos ao longo desse trabalho, é uma forma de Chalamov não acobertar nenhum aspecto do campo, é uma forma de expressar uma crítica, ou melhor, uma denúncia sobre os abusos e as violências sofridas por milhões de pessoas durante a era stalinista. Mas, principalmente, é uma forma de expressar sua arte.

Segundo Gagnebin (2003), para Adorno, “a mais nobre característica do homem, sua razão e sua linguagem, o *logos*, não pode, após Auschwitz, permanecer a mesma, intacta em sua esplêndida autonomia”. Ainda segundo a autora, “a aniquilação de corpos humanos nessa sua dimensão originária de corporeidade indefesa e indeterminada como que contamina a dimensão espiritual e intelectual (...)” (GAGNEBIN, 2003, p.104). Nesse contexto, a soberania da razão não resiste à violação da dignidade. Para dar conta da destruição, a arte pós Auschwitz deve “acolher, no próprio movimento da rememoração, essa presença do sofrimento sem palavras, nem conceitos, que desarticula a vontade de coerência e de sentido de nossos empreendimentos artísticos e reflexivos” (GAGNEBIN, 2003, p.104). A arte deve acolher a morte, deve acolher o sofrimento inaudito, deve acolher o que permanece sem nome, mas que segue transformando e desarticulando.

A arte pós Auschwitz, para Adorno, carrega o paradoxo da necessidade de transmitir o testemunho e, ao mesmo tempo, de afirmar sua irrepresentabilidade. Deve ser baseada em outros pressupostos, deve observar a “proibição do consolo, proibição da imagem, impossibilidade do sentido, desmoronamento dos princípios de formação e de estilo artísticos” (GAGNEBIN, 2003, p.105). A obra de Chalamov expressa essas novas necessidades da literatura: sua prosa seca não lamenta, apenas apresenta. Deixa que o leitor construa imagens e conclusões. Acolhe a morte e o sofrimento, dá a eles a dimensão da arte. Nessa desconstrução do conhecido, Chalamov construiu um estilo próprio, pois o que narra, é a morte.

Pensando nessas exigências propostas por Adorno, que conversam bastante com os pressupostos de Chalamov sobre a “nova prosa”, nos remetemos a uma

outra obra, fora do âmbito da literatura já, que é também uma busca por apresentar o irrepresentável. É o filme *Shoah* (1985), do diretor francês Claude Lanzmann. Na contramão dos inúmeros filmes realizados sobre o assunto, em *Shoah*, Lanzmann não mostra as pilhas de esqueletos e outras imagens aterradoras dos campos. O que faz é entrevistar os sobreviventes, já idosos, retornando com eles aos locais dos antigos campos de concentração. Muitos desses lugares já estão cobertos pelo mato, mas é possível notar ainda uma ou outra construção do passado. Em um cenário bucólico, poético até, a sensação é de uma estranha calma. Há algo que fala bem alto nessas imagens não explícitas, por trás do verde, do dia bonito, da brisa. De alguma forma, o que se vê ali, é o passado. É o passado que surge do presente daquelas pessoas, das rugas, da voz, da emoção que transparece, sem o apelo imagético do espetáculo.

O espectador deve imaginar, usar suas referências a partir das palavras emocionadas, muitas vezes, da testemunha e das imagens veiculadas. Neste filme, nada é entregue de graça a quem se dispõe a assistir as nove horas e meia dessa obra. As palavras não recobrem tudo, elas sugerem, pausam, se recusam a continuar, apresentam, emocionam, se quebram. A narrativa entrecortada – há muitas personagens – deixa o espectador sempre de sobreaviso. Lanzmann não se entrega ao melodrama e não concede ao espectador algum alívio emocional, alguma espécie de catarse, como ocorre nos filmes sobre o tema de narrativa tradicional.

As questões suscitadas pelo filme reverberam no espectador e não se resolvem: como isso pôde acontecer? É possível que algo assim tenha acontecido? São indevassáveis as expressões dos sobreviventes, é impossível imaginar tamanha tragédia em um cenário verde e ensolarado onde se ouve o canto dos passarinhos. O filme não busca compreender nada, não busca os porquês, não investiga as causas. Apresenta. Deixa à imaginação, à sensibilidade, às referências do espectador a reconstrução da memória. São entrevistados tanto sobreviventes como carrascos e, ainda que o diretor conduza essas entrevistas, muitas vezes de maneira bem assertiva, constrói também com o entrevistado um espaço onde este pode percorrer, diante da câmera, o caminho que chega até o campo.

A tensão entre a necessidade de narrar, a insuficiência da linguagem e a percepção de quanto são inimagináveis os fatos que precisam ser narrados, apontada por Adorno, é parte da obra que se dedica a testemunhar a catástrofe.

Está presente no cinema de Lanzmann, na obra de Chalamov, na chamada “literatura de testemunho”, surgida do terror de estado e das injustiças do século XX. No próximo capítulo retomaremos mais detalhadamente esse tema, construindo ligações entre essa literatura e a obra do escritor russo. Primo Levi, testemunha dos campos de Auschwitz, descreve a percepção da insuficiência da linguagem, diante do choque do início dessa experiência frente à enormidade da tragédia: “Pela primeira vez, então, nos damos conta de que a nossa língua não tem palavras para expressar esta ofensa, a aniquilação de um homem”. É assim que descreve essa aniquilação:

Num instante, por intuição quase profética, a realidade nos foi revelada: chegamos ao fundo. Mais para baixo não é possível. Condição humana mais miserável não existe, não dá para imaginar. Nada mais é nosso: tiraram-nos as roupas, os sapatos, até os cabelos; se falarmos, não nos escutarão – e se nos escutarem, não nos compreenderão. Roubaram também o nosso nome, e, se quisermos mantê-lo, deveremos encontrar dentro de nós a força para tanto, para que, além do nome, sobre alguma coisa de nós, do que éramos (LEVI, 1988, p.24-25).

Em *Afogados e Sobreviventes* (2004), Levi enfatiza a necessidade, e a possibilidade, de narrar. Dificuldade de narrar, de encontrar palavras, sim. Mas não incomunicabilidade: palavra que se tornou lugar comum ao se falar sobre literatura de testemunho. Levi não acredita que algo possa ser incomunicável. Pensando nessa questão, em paralelo a isso, Maria Rita Kehl discorda da ideia do “irrepresentável”, pois, para ela, “tudo é passível de representação, mas não há objeto ou fragmento do real que se deixe representar todo” (KEHL, 2000, p.140). Para a autora, com relação à experiência traumática, é nossa tarefa vital ampliar o campo simbólico, sempre, ainda que sabendo que ele nunca vai recobrir todo o real. O que tornaria algo “irrepresentável” é a total passividade do sujeito diante desse algo. Ainda que a “coisificação” dos prisioneiros nos campos soviéticos e alemães tenha algo da condição de passividade absoluta que experimentamos apenas na morte, no nascimento e na concepção, a experiência do campo não se reduz a essa passividade e, portanto, não se reduz ao irrepresentável (KEHL, 2000, p.145). Chalamov e Levi, ao não se colocarem em posição de vítimas, também não ocupam um lugar de passividade em seu dia a dia no campo ou em suas histórias de vida. Fazem escolhas, ainda que escolhas éticas duríssimas: em meio à barbárie, cavam

seus pequenos espaços de autonomia. Nesse contexto, o próprio ato de escrever já é uma forma de oposição à passividade.

Para ultrapassar a tensão entre a impossibilidade e a necessidade, só a arte, a imaginação. A obra de Chalámov é um exemplo disso, tanto pela via da ficcionalização da experiência como forma de expressão, como pela via da criação de uma nova linguagem. E então entramos em outra questão: a tensão entre ficção e literalidade presente nas narrativas testemunhais, remetendo essa literatura às suas relações com a história e a memória, como veremos com mais detalhes nos próximos capítulos. Segundo Seligmann-Silva (2003a, p.57):

A memória da Shoah – e a literatura de testemunho de um modo geral – desconstrói a historiografia tradicional (e também os tradicionais gêneros literários) ao incorporar elementos antes destinados à ‘ficção’. A leitura estética do passado é necessária, pois opõe-se à ‘musealização’ do ocorrido: ela está vinculada a uma modalidade da memória que quer manter o passado ativo no presente. Ao invés da tradicional representação, o seu registro é do índice: ela quer apresentar, expor o passado, seus fragmentos, ruínas e cicatrizes.

Transformar em arte o passado permite que este se mantenha vivo e atuante no presente. Chalámov ainda vai além, quer transformar sua experiência no Gulag em outra experiência: artística, estética, política, uma outra experiência, mais que a representação de uma experiência.

Voltando ao ensaio e sua crítica aos parâmetros literários do XIX, em “Sobre a prosa”, Chalámov afirma que o leitor já não quer, já não pode se encontrar em uma prosa com roteiros e personagens inventados. O que ele precisa é da vida real. Em paralelo, o autor sente a necessidade de uma literatura mais “séria”, sente no leitor essa necessidade. E interpreta a imensa procura dos leitores pela literatura de ficção científica (um arremedo de literatura, segundo Chalámov), como prova dessa necessidade. Acredita que essa busca é incentivada, provavelmente, pelas descobertas científicas dos últimos anos.

Mas a principal prova seria o enorme interesse pela literatura memorialística. Nesse sentido, o leitor não se interessaria mais por destinos alheios inventados, ainda que não tenha perdido a esperança de encontrar respostas na literatura. Mas, para dialogar com esse novo leitor, nesse novo tempo, a literatura deveria ser outra. No projeto artístico do autor, portanto, não caberiam nem a ficção, nem o fantástico:

talvez pelo receio de que o fantástico literário pudesse encobrir o próprio fantástico dos campos, já em si mesma uma realidade inimaginável (ZOLOTONOSSOV, s.d.). Mas também não caberiam a sátira ou o grotesco, como diz o autor em “Carta a um velho amigo”¹⁵⁷:

Eu mesmo não sou um adepto do gênero satírico, não sou um adepto da orientação satírica na literatura, embora eu reconheça toda a sua equidade, aceitabilidade, possibilidade. Me parece que nossa experiência francamente exclui o tratamento do gênero grotesco ou da ficção científica. Mas nem Siniávski, nem Daniel viram aqueles rios de sangue que nós vimos. Os dois, é claro, podem usar o grotesco e o fantástico (CHALÁMOV, s.d.).¹⁵⁸

Quem viu rios de sangue não pode usar a sátira: a crueldade, a crueza da experiência do campo, portanto, impossibilitariam o gênero. Mas Chalámov, ainda assim, chega a se arriscar em alguns momentos, por esse caminho. Em “Hércules”, o autor descreve a atitude grotesca de uma personagem “ilustre” em uma festa de bodas de ouro. Através do tratamento satírico de uma personagem real, o major Tchierpákov, bem como das relações de poder entre a chefia do hospital, o autor descortina vários aspectos do funcionamento do campo.

Dessa busca do leitor por uma literatura mais séria, que se refletiria em seu gosto pela prosa de ficção científica e pela literatura memorialística, Chalámov faz emergir a palavra fundamental para a prosa que está tentando criar: é a palavra “documento”, uma das proposições centrais do ensaio. Para o escritor, a literatura deve ser como um documento, pois só assim o leitor voltaria a ter confiança nela. O escritor não acredita que a literatura seja boa conselheira, que tenha algo a ensinar ao leitor ou que possa ser um guia. Ainda assim, vê no documento uma resposta, a única resposta possível, para o leitor de seu tempo. E, nesse documento, devem ser evitadas algumas características da prosa do século XIX, como por exemplo, suas longas descrições prolixas. Não seriam mais cabíveis nem a descrição do homem, nem a descrição da paisagem. O leitor, simplesmente, não teria mais tempo para

¹⁵⁷ Письмо старому другу / Pismo stáromu drúgu. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/21/63.html>>.

¹⁵⁸ Лично я не сторонник сатирического жанра, не сторонник сатирического направления в литературе, хотя и признаю всё его равноправие, допустимость, возможность. Мне кажется, что наш с тобой опыт начисто исключает пользование жанром гротеска или научной фантастики. Но ни Синявский, ни Даниэль не видели тех рек крови, которые видели мы. Оба они, конечно, могут пользоваться и гротеском и фантастикой.

isso. Nesse contexto, os detalhes, pormenores, só teriam relevância enquanto símbolos na trama, só enquanto necessários para a trama.

Em “Um dia de folga”, por exemplo, já citado acima, o narrador encontra um prisioneiro no meio da floresta, murmurando algumas palavras. Carrega no rosto uma expressão extraordinária, como se estivesse se lembrando de algo extremamente precioso. Possivelmente algo que o remeta à sua infância, pensa o narrador. Mas o prisioneiro está rezando uma missa, é isso que o leva ao estado de graça. Quando o narrador se aproxima, o padre nega estar rezando: afinal, é impossível rezar uma missa sem vinho, sem pão, sem sua estola de padre. Ao observá-lo melhor, o narrador repara que o pano fornecido pelo campo aos prisioneiros está enrolado no pescoço do padre como se fosse uma estola. Funciona, portanto, como uma espécie de símbolo de sua fé, de sua profissão, de sua identidade. O narrador observa: “Eu sei que cada pessoa aqui tem sua *última coisa*, a mais importante – que a ajuda a viver, a levar adiante a vida que nos tem sido tão insistente e obstinadamente subtraída” (CHALÁMOV, 1959b).¹⁵⁹ A coisa mais preciosa para o padre era sua fé, representada pelos símbolos do ritual da liturgia, pela estola improvisada; a do narrador, seus versos. O detalhe do pano enrolado no pescoço transforma um preso faminto no meio do bosque em um sacerdote rezando uma missa, torna-se símbolo de uma vida anterior onde havia um sentido para o mundo. Um detalhe, mas símbolo de sobrevivência. A obra de Chalamov trabalha sempre com a luta do homem contra a perda de sua humanidade, ainda que nas situações mais desesperadas.

No contexto geral da produção literária de Chalamov, há símbolos recorrentes, que marcam sua obra, como aponta Elena Vólkova (1997a). São paradoxais, muitas vezes, polissêmicos, de significados fluidos e nem sempre passíveis de serem captados por análises pontuais ou puramente racionais. Há símbolos arquetípicos, psicológicos, tais como os símbolos da montanha, terra, ar, água, pedra, gruta, vereda, lua e luz do luar, pão, palavra, corpo e outros. A pedra, por exemplo, como vimos em “Lend-Lease”, guarda o segredo dos mortos de Kolimá – segredo guardado, segredo revelado – e se torna símbolo da imortalidade.

¹⁵⁹ Я знаю, что у каждого человека здесь было свое *самое последнее*, самое важное – то, что помогало жить, цепляться за жизнь, которую так настойчиво и упорно у нас отнимали.

A partir das observações de Vólkova (1997a) apontamos alguns exemplos. O grafite é símbolo de cultura, mas também é símbolo da morte (“Grafite”¹⁶⁰): com o grafite, são feitas as marcas cartográficas que cortam Kolimá em paralelos e meridianos e situam os espaços dominados pelo homem; com o grafite, são escritas as plaquinhas acopladas aos pés dos cadáveres, trazendo seus dados de identificação no campo. O que não se sabe é o motivo de tais anotações, se os corpos são jogados em valas comuns. De todo modo, quando a pedra os devolve, suas identidades estão lá. A montanha é símbolo recorrente: ao mesmo tempo em que aproxima o prisioneiro da liberdade – pois de seu cume ele deixa para trás todo o mal (“Kant”) – é também um lugar de opressão, podendo significar ar rarefeito ou o terrível caminho para o trabalho das minas de Djelgalá. Ali, para chegarem ao trabalho, os detentos precisavam descer uma montanha, sendo obrigados pelos guardas, que os incitavam com cães e açoites. Os últimos da fila eram arremessados pela descida abaixo. Chegando embaixo, eram então arrastados por cavalos até o posto de trabalho (“Como tudo começou”¹⁶¹).

A música, na obra de Chalamov, também pode ser um símbolo positivo ou negativo: é a música das barracas, é a música com que se liam as listas para o fuzilamento na época de Garanin. Mas também é a música que toca no final de “Sententia”¹⁶², símbolo da ressurreição do narrador que recupera sua humanidade junto com a linguagem. Vamos retomar esse belo conto mais adiante. Podemos pensar em outro símbolo: o horror do trabalho do campo é simbolizado pelo carrinho de mão ao longo de sua obra, em um conto como “Carrinho de mão II”, por exemplo (VÓLKOVA, 1997a).

O corpo e a corporeidade ocupam lugar especial na obra chalamoviana, como nota Vólkova (1997a): a linguagem do escritor, suas metáforas, são sempre muito físicas. O corpo é o lugar do sofrimento, é o que sofre com as doenças, insetos e congelamentos. O que sofre a fome. É a carne que vai embora pela destituição total das mínimas condições de sobrevivência, levando com ela a linguagem e os resquícios de humanidade. Mas, por outro lado, o corpo é também capaz de cantar, como em “Silêncio”, onde um crente entoia salmos para sobreviver. O corpo do condenado ao fuzilamento pode ser leve quando se arrasta para a morte (“Trama

¹⁶⁰ Графит / Grafit. 1967e. Disponível em: <<https://www.shalamov.ru/library/5/3.html>>.

¹⁶¹ Как это началось / Kak eto natchalós. 1964b. Disponível em: <<https://www.shalamov.ru/library/1/3.html>>.

¹⁶² Сентенция / Sententsia. 1965f. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/3/26.html>>.

dos juristas”), mas, ao mesmo tempo, deve ser forte na tentativa de ser uma continuação, ou mesmo substituir mecanismos. O exemplo aqui é o trabalho com uma pá ou com um carrinho de mão, quando, para conseguir dar conta do trabalho, o homem deve tornar-se, ele também, máquina. O “Artista da pá”¹⁶³ ou “Carrinho de mão II” ilustram bem essas condições. Também precisa ser forte o corpo que se dobra ao meio durante meses para esticar a permanência do detento no hospital, como em “Terapia de choque”¹⁶⁴, conto que retomaremos adiante.

Símbolo do sofrimento, da fragilidade, da força de vida talvez, do que é humano, do que é mais que humano. De muitas maneiras poderíamos pensar o corpo na obra de Chalamov. E não é só do corpo do homem que trata o autor, mas também dos corpos de animais, como o do urso, em “Os Ursos”¹⁶⁵, por exemplo. Em uma caçada a um casal de ursos, o macho “claramente assumia para si o perigo; ele, macho, arriscava salvar sua companheira, desviava a morte para longe dela, protegia sua fuga” (CHALÁMOV, 2016a).¹⁶⁶ A ursa consegue fugir, mas não o macho, com seu enorme corpo perdido em meio à enormidade de Kolimá:

Tudo era enorme – o céu, as rochas –, tão enorme que o urso parecia de brinquedo. Estava morto de vez. Amarramos suas patas, enfiamos uma vara e, cambaleando sob o peso do enorme corpanzil, descemos para o fundo do desfiladeiro, onde havia um gelo escorregadio, de dois metros de espessura, que ainda não tivera tempo de derreter. Arrastamos o urso para a porta da nossa pequena isbá (CHALÁMOV, 2016a).¹⁶⁷

O corpo do urso é força, coragem, generosidade que não se veem em Kolimá. Mas o campo não perdoa. Podemos lembrar também do pequeno esquilo assassinado, do conto “O esquilo”, já citado anteriormente, onde a perseguição ao pequeno animalzinho revela toda a bestialidade humana, onde o débil corpinho morto nos dá a imagem da falta de sentido de toda a brutalidade. Nesse mesmo

¹⁶³ Артист лопаты / Artist lopáti. 1964a. Disponível em: <<https://www.shalamov.ru/library/1/8.html>>.

¹⁶⁴ Шоковая терапия / Chokovaia terapia. 1956i. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/2/29.html>>.

¹⁶⁵ Медведи / Miedviêdi. 1966g. Disponível em: <<https://www.shalamov.ru/library/3/6.html>>.

¹⁶⁶ Он явно принимал опасность на себя, он, самец, жертвовал жизнью, чтоб спасти свою подругу, он отвлекал от нее смерть, он прикрывал ее бегство. (Медведи / Miedviêdi. Tradução de Cecília Rosas. 1966g. Disponível em: <<https://www.shalamov.ru/library/3/6.html>>).

¹⁶⁷ Все было таким огромным – небо, скалы, что медведь казался игрушечным. Убит он был наповал. Мы связали ему лапы, продели шест и, качаясь от тяжести огромной туши, спустились на дно ущелья, на скользкий двухметровый лед, который еще не успел растаять. Волоком мы подтащили медведя к порогу нашей избушки. (Медведи / Medviêdi. Tradução de Cecília Rosas. 1966g. Disponível em: <<https://www.shalamov.ru/library/3/6.html>>).

contexto, lembramos também do galo que, ao ser presenteado ao anfitrião, em uma festa em comemoração às suas bodas, tem seu pescoço torcido pela personagem “ilustre” do conto. O animal serve apenas a uma demonstração gratuita de exibição da própria força, em “Hércules”, tornando-se um símbolo da violência e do absurdo do campo:

Ligaram a vitrola. A agulha chiou. Andrei Ivánovitch, erguendo-se da mesa para tomar parte na dança (o convidado ilustre gostava que todos dançassem), tropeçou em algo macio. Inclinou-se e viu o corpo do galo morto, o cadáver sem cabeça do seu preferido. Andrei Ivánovitch aprumou-se, olhou ao redor e empurrou a ave morta com o pé para debaixo da mesa. Depois, saiu apressado do cômodo – o convidado ilustre não gostava que se atrasassem para a dança (CHALÁMOV, 2015).¹⁶⁸

Ou então a gata que tem sua coluna vertebral despedaçada em “A gata sem nome”¹⁶⁹:

A gata não conseguiu alcançar a rua a tempo – o motorista Micha apanhou-a na entrada. Com uma broca velha, um curto pedaço de sucata de aço, Micha quebrou a coluna e as costelas da gata. Agarrando-a pelo rabo, o motorista abriu a porta com o pé e atirou a gata na rua, na neve, na noite, num frio de menos 50° (CHALÁMOV, 2016d).¹⁷⁰

As cores também funcionam como símbolos, as cores limpas e claras do norte, sem meios-tons: o branco, por exemplo, pode ser o gelo e a morte, mas também a limpeza da fronha do hospital, como em “Dominó”; o cinza mistura a natureza e a ação humana em uma unidade de morte, como em “Ancoradouro do inferno” ou “Chuva”. As plantas de Kolimá também funcionam como símbolos em alguns momentos. Um exemplo é o lariço, símbolo da memória, da morte e do

¹⁶⁸ Андрей Иванович, выбираясь из-за стола, чтобы принять участие в танцах (почетный гость любил, чтобы все танцевали), наступил ногой на что-то мягкое. Наклонившись, он увидел мертвое петушиное тело, безголовый труп своего любимца.

Андрей Иванович выпрямился, огляделся и ногой затолкал мертвую птицу поглубже под стол. Затем торопливо вышел из комнаты – почетный гость не любил, когда опаздывали на танцы. (Геркулес / Guerkulés / Hércules. Tradução de Denise Sales e Elena Vasilevich. 1956a. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/2/28.html>>).

¹⁶⁹ Безымянная кошка / Biezimiánnaia kóchka. 1967a. Disponível em: <<https://www.shalamov.ru/library/5/16.html>>.

¹⁷⁰ Кошка не успела выскочить на улицу, и шофер Миша поймал ее в сенях. Взяв старый забурник – короткий стальной лом, Миша сломал кошке позвоночник и ребра. Ухватив кошку за хвост, шофер открыл ногой дверь и выбросил кошку на улицу в снег, в ночь, в пятидесятиградусный мороз. (Безымянная кошка / Biezimiánnaia kóchka. Tradução de Daniela Mountian e Moissei Mountian. 1967a. Disponível em: <<https://www.shalamov.ru/library/5/16.html>>).

renascimento, da corrupção e da resistência. Em “Ressurreição do Lariço”¹⁷¹, por exemplo, um galho dessa árvore é enviado dos confins do norte para um apartamento em Moscou – a casa do poeta – e sobrevive. Com seu cheiro de morte e sua força de vida, o lariço sobrevive e não deixa esquecer. Há também o *stlánik*, símbolo da esperança real e das ilusões humanas. No conto “*Stlánik*”, é desta maneira que ele aparece:

E eis que, em meio à branca imensidão de neve, em meio à completa desesperança, de repente o *stlánik* se levanta. Ele sacode a neve, apruma-se, esticando-se todo, ergue em direção ao céu as suas folhas aciculares e verdes, enregeladas e um pouco enferrujadas. Ele ouve o chamado da primavera que não conseguimos captar e, confiando nele, levanta-se antes de todos no Norte. O inverno terminou (CHALÁMOV, 2015).¹⁷²

Mas ele pode ser enganado por uma fogueira: “O *stlánik* é crédulo demais” (CHALÁMOV, 2015).¹⁷³ Nas outras estações é discreto, não toma parte na corrida para florescer, como os outros. Mas está lá, sempre verde: o *stlánik* é a árvore da esperança. “Em meio ao brilho branco da neve, as suas patas de folhas aciculares, de um verde pálido, falam do sul, do calor, da vida” (CHALÁMOV, 2015).¹⁷⁴ É a verdadeira árvore poética russa. Forte, vigorosa, discreta, sensível aos sinais. É bonita a forma em que aparece a esperança no meio do caos e de toda a privação dos campos: no meio da neve, no meio do nada, está o *stlánik* para dizer que há vida. É também uma imagem do prisioneiro, que resiste, vive, não desiste: uma imagem do autor.

Os símbolos conferem aos contos, portanto, variadas dimensões e significados. Nesse contexto, aliam-se a uma narrativa direta, potencializando o efeito do trabalho do autor com um material, já de si, contundente. Já vimos alguns exemplos de símbolos, suas características e funções na obra chalamoviana.

¹⁷¹ Воскрешение лиственницы / Voskrechênie lístvennitsi. 1966c. Disponível em: <<https://www.shalamov.ru/library/5/31.html>>.

¹⁷² И вот среди снежной бескрайней белизны, среди полной безнадежности вдруг встает стланик. Он стряхивает снег, распрямляется во весь рост, поднимает к небу свою зеленую, обледенелую, чуть рыжеватую хвою. Он слышит неуловимый нами зов весны и, веря в нее, встает раньше всех на Севере. Зима кончилась. (Стланик / *Stlánik*. Tradução Denise Sales e Elena Vasilevich. 1960f. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/2/30.html>>).

¹⁷³ Стланик слишком легковерен. (Стланик / *Stlánik*. Tradução Denise Sales e Elena Vasilevich. 1960f. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/2/30.html>>).

¹⁷⁴ Среди белого блеска снега матово-зеленые хвойные его лапы говорят о юге, о тепле, о жизни. (Стланик / *Stlánik*. Tradução Denise Sales e Elena Vasilevich. 1960f. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/2/30.html>>).

Vejamos um pouco a respeito de sua narrativa sucinta, no intuito de ampliarmos o quadro que estamos tentando desenhar sobre sua obra, a partir das observações do próprio autor.

Não é uma regra, mas, em geral, os contos de Chalamov contextualizam o leitor em determinada situação ou modo de vida específicos dos campos para, em seguida, narrar um fato, um acontecimento, um caso envolvendo um ou mais personagens, em geral prisioneiros. A descrição dessas personagens não é extensa, mas contextualiza o que vai ser contado que, em geral, ocorre em uma pequena extensão de tempo: em tese são narrados casos pontuais. Não há desenvolvimento da personagem, destino: o futuro não existe, o pensamento do prisioneiro não vai muito além de sobreviver ao próprio dia. Também não há passado, o *zek* vive em outro mundo. No conto “De noite”¹⁷⁵, um dos personagens, por exemplo, mal se lembra que já foi médico em outra vida. “Outra vida” é uma expressão utilizada com certa frequência nos contos. Serve para expressar o corte no tempo e no espaço na vida do prisioneiro, corte sentido por este a partir de sua prisão e posterior entrada no campo. É emblemático um trecho de Gliébov, a personagem do conto:

Gliébov ficou calado. O tempo em que fora médico parecia muito distante. Aquele tempo existira realmente? Com frequência, o mundo além das montanhas, além dos mares, parecia-lhe uma espécie de sonho, de invenção. Real era o minuto, a hora, o dia, desde a alvorada até o toque de recolher; além desse ponto ele não planejava e não encontrava forças dentro de si para planejar. Assim como todos (CHALÁMOV, 2015, p.35).¹⁷⁶

Esse conto narra um evento que acontece durante uma noite, envolvendo dois presos: Gliébov e Bagrietsov desenterram um cadáver para aproveitar as roupas do morto. Nada prepara o leitor para isso, para esse estado de penúria total, nada, a não ser que consideremos o primeiro parágrafo uma preparação: narra o prazer que um detento tem de ter uma migalha de comida na boca. Esse parágrafo já traz o tom, a sensação, a ideia da miséria em que vive o preso. Quando Gliébov termina de comer, os dois partem para a sua empreitada. Não sabemos quem são,

¹⁷⁵ Ночью / Notchiu. 1954c. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/2/3.html>>.

¹⁷⁶ Глебов молчал. Время, когда он был врачом, казалось очень далеким. Да и было ли такое время? Слишком часто тот мир за горами, за морями казался ему каким-то сном, выдумкой. Реальной была минута, час, день от подъема до отбоя — дальше он не загадывал и не находил в себе сил загадывать. Как и все. (Ночью / Notchiu. Tradução de Denise Sales e Elena Vasilevich. 1954c. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/2/3.html>>).

como são os dois presos. O conto nos dá apenas alguns diálogos rápidos que envolvem a ação em que estão ocupados. Bagrietsov machuca o dedo e por isso Gliébov se lembra vagamente de que fora médico um dia, chegando quase a duvidar disso. Fora isso, não sabemos mais nada sobre eles, o que pensam, sentem, esperam. Ou melhor, sabemos que não estão pensando em nada, se concentram apenas em desenterrar o morto, esperando vender a roupa de baixo dele para comprar pão e quem sabe, tabaco. Pegar a migalha possível. Também não há descrições espaciais, a narrativa é direta: como se a força do acontecimento fosse suficiente. E é. A pequena história choca o leitor, descortina todo um universo e nada mais precisa ser explicado.

Ainda que Chalámov não trabalhe com a ideia de personagens fortes, com biografias que se desenvolvem ao longo do texto, alguns contos se concentram na trajetória de uma personagem, ou melhor, se concentram em uma personagem, com suas características, desejos etc. Ou pelo menos uma parte de uma trajetória que seja útil para o escritor, uma forma de mostrar, de maneira mais contundente, talvez, algum aspecto ou alguns aspectos do campo. Um exemplo é o conto “Hércules”, que descreve um acontecimento envolvendo Tchierpákov, um major, chefe do serviço médico. Ainda que Chalámov tenha dito, como vimos, que não gosta do gênero satírico, este conto é uma sátira ao poder: o major é convidado a uma festa de comemoração pelas bodas de prata de um médico. O narrador se refere ao major, ironicamente, sempre como o “convidado ilustre”. A personagem passa a festa em brincadeiras tolas de demonstração de força, como levantamento de cadeiras. Até que, como prova final, arranca o pescoço de um pobre galo que o dono da casa acabara de ganhar, sendo muito aplaudido e admirado por seu feito heroico. A violência gratuita, o excesso de poder, o absurdo do funcionamento do campo, a bajulação, o apequenamento dos homens diante do poder, tudo isso aparece vividamente nesse conto, através da personagem do “convidado ilustre”.

Outro conto que tem como centro uma personagem é “Medalha de Ouro”¹⁷⁷. Mas este foge à regra, pois o conto gira, de fato, em torno da personagem. Não é uma exceção apenas no sentido de trazer a história de vida da protagonista, é exceção também por ser um conto sobre resistência, força, sobre não desistir de lutar, não se dobrar ao sistema. E, além de tudo isso, mostra a força de uma mulher,

¹⁷⁷ Золотая медаль / Zolotáia miedál. 1966e. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/5/22.html>>.

o que é raro. Pelas próprias condições em que viveu o escritor em Kolimá, as mulheres não aparecem com frequência em sua obra. Nesse belo e longo conto, Chalámov trata da vida de Natália Klíмова, membro do Partido Socialista Revolucionário. Sua trajetória de luta incluiu atentados terroristas, prisão, sentença de morte comutada para trabalhos forçados, fugas, emigração, maternidade. Chalámov entrara em contato com sua filha, e fizera, para este conto, uma vasta pesquisa de historiador, recolhendo bastante material. Através da história de uma personagem, Klíмова, o autor coloca em pauta alguns temas que lhe são caros: o terrorismo como consequência do tolstoísmo, ou dos ideais românticos do século XIX. Para o autor, nesse processo, o ideário humanista teria levado, em última instância, ao estado totalitário. Trata-se da tragédia da *intelligentsia*, um caminho sem volta que leva para as catástrofes do século XX, o sacrifício em vão:

A fissura que provocou o rompimento de uma época em que, não somente na Rússia, mas no mundo, havia de um lado todo o humanismo do século XIX, com sua prontidão para o sacrifício, seu clima moral, sua arte e literatura, e, de outro, Hiroshima e uma guerra sanguinária, os campos de concentração, as torturas medievais, a degradação das almas (a traição vista como algo digno de valor moral), essa fissura foi o indício apavorante do estado totalitário.

A vida e o destino de Klíмова estão inscritos na memória dos homens, porque tal vida e destino são a própria fissura que provocou esse rompimento.

O destino de Klíмова é a imortalidade e o símbolo (CHALÁMOV, 2016d).¹⁷⁸

A narrativa onde os detalhes funcionam como símbolos; onde as personagens são desprovidas de passado e de futuro; é livre de descrições prolixas, tanto do homem, quanto da paisagem. Esta característica também é um dos temas abordados por Chalámov em “Sobre a prosa”. Mas, ainda que o autor não goste das descrições paisagísticas, algumas aparecem em sua obra. Como o próprio escritor diz, há aquelas que não são prolixas e servem a um propósito. Um exemplo pode

¹⁷⁸ Трещина, по которой раскололось время – не только России, но мира, где по одну сторону – весь гуманизм девятнадцатого века, его жертвенность, его нравственный климат, его литература и искусство, а по другую – Хиросима, кровавая война и концентрационные лагеря, и средневековые пытки и растление душ – предательство – как нравственное достоинство – устрещающая примета тоталитарного государства.

Жизнь Климовой, ее судьба потому и вписаны в человеческую память, что эта жизнь и судьба – трещина, по которой раскололось время.

Судьба Климовой – это бессмертие и символ. (Золотая медаль / Zolotáia miedál. Tradução de Daniela Mountian e Moissei Mountian. 1966e. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/5/22.html>>).

ser o conto “*Kant*”. Metade do conto é a descrição da natureza de Kolimá, com destaque para o *stlánik* – uma árvore comum por ali e muito admirada pelo autor – que aparece como personagem em alguns contos e é um forte símbolo em sua obra. Mas nesse conto não só o *stlánik* é descrito, aparecem também as poucas flores da pobre natureza de Kolimá, as montanhas, os lariços. O “*Kant*” do título significa, na gíria do campo, um trabalho temporário leve, ou seja, um trabalho que não esgota as forças do detento. É uma espécie de descanso dado aos prisioneiros que estão muito esgotados e precisam se recuperar. O trabalho em questão, realizado pelo narrador, consiste em juntar folhas de *stlánik*. Acreditava-se, na época, que as folhas eram fonte de vitamina C e por isso poderiam ser uma arma na luta contra o escorbuto. O narrador conta que os prisioneiros eram obrigados a ingerir um xarope feito com essas folhas, xarope de gosto intragável. De todo modo, era um trabalho leve, no bosque, sem escolta, longe das galerias das minas.

Assim como juntar as folhas de *stlánik* é um descanso, a leitura da descrição da natureza no conto também é. Ele vem depois de “Chuva”, um conto opressivo, pesado, onde os presos trabalham dias e dias molhados até os ossos, sob uma chuva fria que não para nunca, escavando poços em um solo pedregoso. As circunstâncias ali eram tão inóspitas que um dos presos vai à loucura, como vimos anteriormente. Notamos que a descrição da natureza aqui, bem mais breve, não tem a mesma função que aparece em “*Kant*”: em “Chuva”, o cinza monótono da paisagem, a chuva constante, as pedras, oprimem, massacram o prisioneiro. O conto seguinte, depois de “*Kant*”, é “*Ração Seca*”¹⁷⁹, que trata de quatro prisioneiros que também são mandados para fazer um trabalho leve durante algum tempo. Longe de conseguir preencher as cotas estabelecidas pelos chefes, sempre impossíveis, serão mandados de volta para as minas. E cada um reage a seu modo diante de tal perspectiva: o suicídio, a automutilação, a dolorida aceitação dos fatos ou até mesmo a elaboração desses fatos através dos experimentos com a linguagem do campo.

Voltando ao ensaio, Chálámov atribui a necessidade dessas mudanças na literatura (a ausência de personagens fortes e descrições prolixas) à própria experiência do leitor: este já não precisaria mais de tudo muito bem explicado, pois, em duas palavras, já teria compreensão dos fatos narrados. Não precisaria mais

¹⁷⁹ Сухим пайком / Sukhím paikom. 1959o. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/2/9.html>>.

nem de descrições exaustivas, nem de grandes desenvolvimentos de enredo e personagem. A questão da nova prosa não estaria aí. Diante desse quadro, Chalámov contrapõe, como única individualização necessária, a personalidade do autor e seu estilo literário. Essa concepção remete, pela via negativa, à polifonia que Bakhtin encontrou em Dostoiévski, por exemplo. Grosso modo, as personagens ali são quase que independentes de seu autor: cada uma é portadora de seu próprio discurso, de sua própria voz. A impressão que fica é quase como se o escritor não estivesse ali.

Chalámov propõe a direção oposta: o centro da nova prosa é o autor e sua personalidade. Ele existe, é “de verdade”, trata-se da vida real. Retomando o tema da “verdade” e da literatura como “documento”, Chalámov conclui que as respostas para as questões cruciais da vida não estão nas histórias inventadas, mas na vida real. E, apesar de tudo, o leitor russo não deixa de indagar a literatura para refletir sobre a vida, por isso seu enorme interesse em uma prosa cujo material é a memória, como vimos: “Diários, viagens, memórias, descrições científicas sempre se publicaram e sempre tiveram sucesso, mas agora o interesse em tudo isso é extraordinário: são a parte principal de qualquer revista” (CHALÁMOV, 1965c).¹⁸⁰ Chalámov dá como exemplo dessa literatura medíocre, mas muito procurada pelos leitores, *Minha vida*, biografia de Charles Chaplin.

As memórias de Nadiéjda Mandelstam seriam o grande exemplo de uma nova literatura: em primeiro lugar são memórias, tratam da vida real. Além disso, retratam toda uma época, seus costumes, personagens, os destinos da *intelligentsia*. Trazem a vida e os ensinamentos de Mandelstam, compondo ainda uma condenação à época em que vivem. A autora conta sobre sua vida, mas também faz reflexões, emite sua opinião, se coloca inteira ali.

Ainda que a literatura deva ser um documento, *Contos de Kolimá* não tem nenhuma relação com a forma ensaio, como ressalta o autor. Ainda que apareçam trechos ensaísticos, eles servem apenas para dar mais consistência aos contos. Em alguns casos, por exemplo, o autor traz algumas informações iniciais sobre algum aspecto do campo que será tratado no conto, ou narra um fato que vai dar o tom ao tema principal, ou ainda descreve algo que vai provocar o leitor, mantê-lo de sobreaviso, como vimos. De todo modo:

¹⁸⁰ Дневники, путешествия, воспоминания, научные описания публиковались всегда и успех имели всегда, но сейчас интерес к ним необычаен. Это — главный отдел любого журнала.

Em Contos de Kolimá não há descrições, não há material numérico, conclusões, publicística. O objeto de Contos de Kolimá é a representação de novas leis psicológicas, a investigação literária de um tema terrível, e não a forma da entonação da “informação”, não a coleta de fatos. Embora, certamente, qualquer fato em Contos de Kolimá seja irrefutável (CHALÁMOV, 1965c).¹⁸¹

Mas, ao tratar do mundo do crime, tema delicado para o autor, este recorre ao ensaio. Já no primeiro ciclo de *Contos de Kolimá*, está “Cruz Vermelha”¹⁸², ao qual o próprio autor se refere como publicística. *Ensaio sobre o mundo do crime* é um volume inteiro dedicado ao tema, e traz apenas ensaios. Pela importância do tema do criminoso na obra de Chalamov, retomaremos o assunto mais adiante. Além do mundo do crime, os contos do último volume, mais autobiográficos, também lembram a forma ensaio.

Contos de Kolimá, portanto, é uma investigação sobre algo totalmente novo, sobre novas leis psicológicas, não conhecidas até então. Leis psicológicas que vigoram nas condições duríssimas do campo, no contexto da destruição do homem pelo estado e na luta do homem contra o estado. O sentido principal de sua obra é realizar essa investigação. Para isso, é necessário deixar as formas tradicionais de escrita e criar novas.

5.3. Um pouco mais sobre Contos de Kolimá: temas

Já foram abordadas algumas características da prosa chalamoviana, descritas por ele próprio em seus ensaios. Nesta parte, vamos retomar e aprofundar alguns temas que marcam sua obra e que também estão presentes nos ensaios, tais como a luta pela sobrevivência, a luta do homem contra o estado, as fronteiras entre o homem e o animal, as estratégias de sobrevivência.

Segundo Chalamov, *Contos de Kolimá* é uma tentativa de colocar e responder questões fundamentais da época:

¹⁸¹ В «Колымских рассказах» отсутствуют описания, отсутствует цифровой материал, выводы, публицистика. В «Колымских рассказах» дело в изображении новых психологических закономерностей, в художественном исследовании страшной темы, а не в форме интонации «информации», не в сборе фактов. Хотя, разумеется, любой факт в «Колымских рассказах» неопровержим.

¹⁸² Красный крест / Krasni kriest. 1959j. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/2/31.html>>.

A questão do encontro entre o homem e o mundo, a luta do homem com a máquina do Estado, a verdade desta luta, a luta por si mesmo, em si mesmo, e também fora de si. Será que é possível uma influência ativa no próprio destino, moído pelos dentes da máquina do Estado, pelos dentes do mal? Ilusão e o peso da esperança. Possibilidade de apoiar-se em outras forças que não a esperança (CHALÁMOV, 1965c).¹⁸³

A relação entre o homem e o estado, mais que isso, a resistência do homem diante da máquina do estado: essa era a grande questão da época para o autor. Nesse contexto, o escritor investigou, em última instância, o que torna o homem humano. Será que existe um limite? Em determinadas condições, ele deixa de ser humano? Na luta tenaz do homem para permanecer humano na situação de destituição total, sua obra responde de diversas maneiras. Sim, o homem deixa de ser humano em algumas ocasiões. Por outro lado, possui em si estoques de força insuperáveis, que se expressam em uma humanidade inaudita: o campo engendra figuras só possíveis ali.

Em alguns contos, o escritor descreve meios de sobrevivência, estratégias dessa luta contra o estado, que ele foi aprendendo a duras penas. A duras penas, cavou um mínimo espaço de autonomia dentro da opressão, sem se deixar enganar pelo fantasma traiçoeiro da esperança, que inocula a corrupção na alma dos presos, como diz em “Lida”. Um desses contos é “Quarentena de Tifo”. Andréiev¹⁸⁴, o protagonista do conto, chega a um campo de trânsito, de onde os prisioneiros não podem sair por se tratar de uma quarentena de tifo. Sabe que muitas das pessoas que se encontravam ali iriam para campos semelhantes aos que ele conhecera. E sabe que é um representante do mundo dos mortos, viera das minas e ninguém deveria ver o que ele viu. Dá razão às pessoas que não faziam questão de saber a respeito de seus destinos, pois nada poderia ser evitado ou previsto.

Um dia Andréiev percebeu com assombro que tinha sobrevivido. Era extremamente difícil levantar de seu beliche, mas ele era capaz de levantar. O principal era que ele não tinha que trabalhar e deitava-se. Mesmo 500 gramas de pão de centeio, três colheres de kasha e uma

¹⁸³ Вопрос встречи человека и мира, борьба человека с государственной машиной, правда этой борьбы, борьба за себя, внутри себя – и вне себя. Возможно ли активное влияние на свою судьбу, перемалываемую зубьями государственной машины, зубьями зла. Иллюзорность и тяжесть надежды. Возможность опереться на другие силы, чем надежда.

¹⁸⁴ Andréiev é um dos três narradores adotados por Chalámov ao longo de sua obra, os outros dois são Krist e Golubiev. Mais raramente e mais nos últimos ciclos de *Contos de Kolimá*, Chalámov usa seu nome próprio.

tigela de sopa aguada eram suficientes para ressuscitar uma pessoa desde que ela não precisasse trabalhar (CHALÁMOV, 1959o).¹⁸⁵

Essa percepção tem consequências, é um momento crucial, de virada, para o narrador:

Foi nesse preciso momento que ele percebeu que não sentia medo e que não dava valor à vida. Também sabia que havia passado por uma grande prova e sobrevivido. Poderia usar sua terrível experiência na mina para seu próprio benefício. Ele percebeu que, ainda que minúsculas, as possibilidades do prisioneiro de exercer a escolha, a livre vontade, existiam. Essas oportunidades eram uma realidade que poderiam salvar sua vida, dadas as circunstâncias. Andréiev estava preparado para a grande batalha, quando ele poderia lutar contra a besta, com a astúcia da besta. Ele fora enganado e poderia enganar. Ele não morreria. Não se permitiria morrer (CHALÁMOV, 1959q).¹⁸⁶

Também se dá conta, nesse momento, de que tinha algum valor: estava vivo e não tinha traído ninguém. Via tudo com mais clareza, tinha sido capaz de falar quase sempre a verdade e de suprimir seus medos. Sentia que havia algo mais forte que a morte, que não permitiria que ele morresse, viveria como vive uma árvore, uma pedra, um cão. Interessante a escolha da terceira pessoa para um conto que traz descobertas pessoais, de quase renascimento. Talvez essa opção tenha dado maior liberdade ao escritor para abordar o tema, talvez até tenha sido uma maneira de fortalecer a ideia de resistência, de luta por um lugar de autonomia, de ressurreição, presentes no conto.

Esse conto é mesmo o final de um ciclo, não só uma passagem entre um campo e outro, mas entre duas fases da vida nos campos. É tempo de curar, literalmente, as feridas e se preparar para as próximas batalhas. Segundo Chalámov, para quem é muito importante a questão da composição, tal conto não poderia estar em outro lugar: “é possível substituir e mudar de lugar apenas alguns

¹⁸⁵ В один из дней Андреев удивился, что он еще живет. Подниматься на нары было так трудно, но все же он поднимался. Самое главное — он не работал, лежал, и даже пятьсот граммов ржаного хлеба, три ложки каши и миска жидкого супа в день могли воскрешать человека. Лишь бы он не работал.

¹⁸⁶ Именно здесь он понял, что не имеет страха и жизнью не дорожит. Понял и то, что он испытан великой пробой и остался в живых. Что страшный приисковый опыт суждено ему применить для своей пользы. Он понял, что, как ни мизерны возможности выбора, свободной воли арестанта, они все же есть; эти возможности — реальность, они могут спасти жизнь при случае. И Андреев был готов к этому великому сражению, когда звериную хитрость он должен противопоставить зверю. Его обманывали. И он обманет. Он не умрет, не собирается умирать.

contos, mas os principais, os de base, devem estar em seus próprios lugares” (CHALÁMOV, 1965c).¹⁸⁷

Entre as estratégias para sobreviver, não está servir ao Estado para prejudicar outro prisioneiro. Em muitos lugares de sua obra Chalamov afirma nunca ter traído ninguém: apesar de ter sido convidado algumas vezes, sempre se recusara a ocupar o posto de capataz. Ocupar esta função significava obrigar os presos ao trabalho, em última instância, era equivalente a mandá-los para a morte. Em “Ração Seca”, por exemplo, ele afirma: “Eu me recusei a buscar o trabalho de capataz, que fornecia a chance de permanecer vivo, porque a pior coisa em um campo era forçar a própria vontade ou a de qualquer outro sobre outra pessoa, um prisioneiro como nós. Eu me recusei a buscar conhecimentos ‘úteis’, a dar subornos” (CHALÁMOV, 1959o).¹⁸⁸ Em “Quarentena de Tifo”, é justamente essa recusa a se dobrar às condições do campo, que lhe permite sobreviver. Para sobreviver era necessário encontrar um mínimo espaço de autonomia, alguma possibilidade de escolha e de controle sobre o próprio destino. Tarefa árdua, mas possível.

Nesse contexto, Levi concede a existência de uma “zona cinzenta” no campo, com muitos níveis de colaboração com o sistema, o que tornava mais difícil, tanto a adaptação do detento quanto a recusa à colaboração. Nessa perspectiva, qualquer julgamento é impossível. Também denota certa autonomia: ainda que em condições terríveis, havia certa margem para “escolhas”, ainda que a “escolha” fosse entre morrer de fome ou entregar um companheiro por um pedaço de pão. Era como se o inimigo não estivesse onde deveria estar, as fronteiras se confundiam. Desde o faxineiro até o capataz, os chefes de turma, muitos eram os trabalhos onde os presos eram cooptados em troca de um prato de sopa, de um pouco de cigarro, até mesmo de um trabalho mais leve que permitisse a sobrevivência. Tudo isso gerava uma situação complexa:

(...) o ingresso no lager constituía um choque em razão da surpresa que implicava. O mundo no qual se precipitava era decerto terrível, mas também indecifrável: não era conforme a nenhum modelo, o inimigo estava ao redor mas também dentro, ‘nós’ perdia seus limites, os contendores não eram dois, não se distinguia uma

¹⁸⁷ В этом сборнике можно заменить и переставить лишь некоторые рассказы, а главные, опорные, должны стоять на своих местах.

¹⁸⁸ Я не буду добиваться должности бригадира, дающей возможность остаться в живых, ибо худшее в лагере — это навязывание своей (или чьей-то чужой) воли другому человеку, арестанту, как я. Я не буду искать полезных знакомств, давать взятки.

fronteira mas muitas e confusas, talvez inúmeras, separando cada um do outro. Entrava-se esperando pelo menos a solidariedade dos companheiros de desventura, mas os aliados esperados, salvo casos especiais, não existiam; existiam, ao contrário, mil mônadas impermeáveis e, entre elas, uma luta desesperada, oculta e contínua (LEVI, 2004, p.27).

Essa realidade de Levi é a realidade do *lager* de Chalámov: todos eram inimigos de todos. São poucos os casos de generosidade entre os detentos narrados por ele. Muito mais comuns os casos de traição, de falso testemunho por uma bituca de cigarro ou por um prato de sopa. O clima de medo e desconfiança imperava. Não seria exagerado dizer que esse clima, e essas delações, não eram coisas próprias apenas do campo, mas eram características da sociedade fora do arame farpado no período stalinista. De todo modo, nesse contexto onde todos são “mônadas”, o privilégio era normal: “Onde existe um poder exercido por poucos, ou por um só, contra a maioria, o privilégio nasce e prolifera, inclusive contra a vontade do poder mesmo; mas é normal que o poder o tolere e o encoraje” (LEVI, 2004, p.36). Na experiência de Chalámov, os cargos mais privilegiados eram destinados, em sua maioria, para os criminosos, o que piorava ainda mais a vida dos detentos “políticos”. Tanto no Gulag quanto em Auschwitz, “mais do que desgastar, o poder corrompe; e seu poder, que era de natureza peculiar corrompia ainda mais intensamente” (LEVI, 2004, p.39).

É curioso notar que, apenas dois contos antes de “Quarentena de tifo”, em “Cruz Vermelha”, o narrador descreve a corrupção promovida pelo campo, responsável por lições tais como: a mentira, a traição, o ódio ao trabalho, o fazer uma promessa e não cumprir. Estes “aprendizados” afirmam, mais uma vez, o deslocamento de escalas que sofre a sensibilidade do detento, além de reforçarem a ideia de campo como escola negativa: o conto descreve a destruição moral dos prisioneiros. Nesse contexto, o Capitão Chnaider, personagem que aparece em “Quarentena de Tifo”, é o retrato, a expressão, a concretização dessa destruição narrada em “Cruz Vermelha”. O narrador o conhecera no início de seu confinamento, ainda nos tempos da prisão. Nessa ocasião, o capitão era um homem culto, inteligente, com quem o narrador passava noites conversando. Era um ativista político da Internacional Comunista, versado em Goethe. Mas sua aparição em “Quarentena de Tifo” é amarga: surge no papel de lacaios dos bandidos, submisso,

servil, coçando os calcanhares do chefe da bandidagem. E já não dá mostras de reconhecer o narrador.

Se o Capitão Chnaider é o retrato da desumanização, a mudança descrita em Andrêiev é positiva: ele estava vivo e não tinha entregado ninguém. E tudo ficara mais claro, ele percebia que tinha apenas seu instinto animal para o proteger e salvar, não podia contar com ninguém porque tinha sido enganado por todos. Enquanto o Capitão Chnaider tinha sido destruído como pessoa, o narrador se via mais forte e disposto à luta. Em certo sentido, é um conto que tem um tom otimista, pois o narrador está pronto para lutar e percebe que tudo o que passou serviu para lhe afiar as armas e afirmar-lhe que ainda tinha o livre arbítrio. Pelo menos em algum grau. Ele aprendera que podia ter respeito por si próprio e que existia algo mais forte que não o deixaria morrer. Esses dois personagens são emblemáticos de duas maneiras de conduzir o embate com a máquina do Estado, ou pelo menos, de sobreviver a ela: um, pela força da resistência moral; o outro, por se deixar submergir, se deixar destruir. Não há julgamento por parte do narrador: o Capitão Chnaider é apenas o retrato do que o campo pode fazer com alguém. Depois de ver a cena do capitão coçando os calcanhares do bandido, “Andrêiev voltou ao seu lugar lentamente. Não tinha mais vontade de viver. E embora isso fosse algo pequeno e insignificante comparado com tudo o que ele vira e ainda veria, nunca mais se esqueceu do Capitão Chnaider” (CHALÁMOV, 2015).¹⁸⁹ No campo, o conceito de homem é elástico, não há limites para as figuras criadas ali.

Ainda em “Quarentena de Tifo”: um dia, o período de quarentena termina e os prisioneiros começam a deixar o campo de trânsito, levados para outros postos de trabalho. Andrêiev percebe que os primeiros deveriam estar sendo mandados para as minas e calcula que a quarentena tinha defasado a taiga de mão de obra. Por isso, se coloca como objetivo ficar onde estava até o último dia, se possível: qualquer coisa, menos as minas. É então que ele traça uma estratégia para conseguir seu intento: deixar de responder às chamadas. Desse modo, ele deixaria que passassem os contingentes para as minas, imaginando que, saciadas, deixariam de demandar novos detentos. Os últimos a saírem do campo de trânsito,

¹⁸⁹ Андреев медленно шел к своему месту. Жить ему не хотелось. И хотя это было небольшое и нестрашное событие по сравнению с тем, что он видел и что ему предстояло увидеть, он запомнил капитана Шнайдера навек. (Тифозный карантин / Tifozni karantin / Quarentena de Tifo. Tradução Denise Sales e Elena Vasilevich. 1959q. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/2/33.html>>).

segundo seus cálculos, poderiam ser mandados para outros lugares, de trabalhos mais leves. Assim ele faz, sozinho, sem dizer a ninguém (sozinho era mais fácil escapar dos dentes da máquina: uma das lições aprendidas nas minas). Além disso, enquanto está no campo, usa de vários subterfúgios para conseguir trabalhos mais fáceis. O importante era sobreviver. Os prisioneiros vão deixando o campo e, no final, sem ter como fugir, Andréiev acaba entrando em uma lista. O conto termina em aberto, mas dá a entender que, apesar de seu esforço, vai mesmo para uma mina. Pelo menos conseguira ficar tempo suficiente para se recuperar.

O conto “Ração Seca” mostra como no campo funcionam outras regras, outra psicologia. Narra a história de quatro prisioneiros que, milagrosamente, são enviados para fazer um trabalho diferente do que faziam: ao invés de trabalhar nas águas geladas das minas, são mandados para um lugar mais longe, fora de suas fronteiras habituais, para cortarem uma estrada. Vão dormir em uma cabana de madeira no meio da floresta, ao invés de dormir nos barracões de costume. E levam com eles suas rações para 10 dias, uma porção ínfima que deve ser dividida em 30 partes, para que aguentem chegar até o final desse período, quando outra ração será novamente distribuída. Um dos quatro prisioneiros é o narrador do conto.

Um dos temas do conto é recorrente na obra de Chalamov: as fronteiras entre o homem e o animal, ou o processo de desumanização que ocorre no campo, ou ainda, a luta contra essa desumanização. O narrador do conto descreve a comida que os presos recebem, o terror causado pela fome, que tira do homem o que ele tem de mais humano: “Todas as emoções humanas – amor, amizade, inveja, preocupação pelo próximo, compaixão, desejo pela fama, honestidade – haviam nos deixado junto com a carne que se dissolvera de nossos corpos durante nossos longos jejuns” (CHALÁMOV, 1959o).¹⁹⁰ O último sentimento a ir embora é a raiva, a mais duradoura emoção humana, repetindo o tema que aparece também em “Sententia”. Além da indiferença, este talvez o sentimento predominante no campo:

Todos nós tínhamos aprendido a submissão e desaprendido como estar surpresos. Nós não tínhamos orgulho, vaidade ou ambição, o ciúme e a paixão pareciam estranhos a nós como Marte, e triviais. Era muito mais importante aprender a amarrar suas calças no frio. Homens crescidos choravam se não eram capazes de fazer isso.

¹⁹⁰ Все человеческие чувства – любовь, дружба, зависть, человеколюбие, милосердие, жажда славы, честность – ушли от нас с тем мясом, которого мы лишились за время своего продолжительного голодания.

Nós entendemos que a morte não era pior que a vida, e não temíamos nem uma nem outra. Uma enorme indiferença nos dominava (CHALÁMOV, 1959o).¹⁹¹

Homens sem vontade, sentimentos. Mas, nessa indiferença mora a autonomia, ou ilusão de autonomia: “Nós sabíamos que estava em nosso poder acabar com a vida, até mesmo amanhã, e às vezes decidíamos fazer isso. Mas a cada vez que decidíamos, alguma trivialidade de que a vida é feita nos atrapalhava” (CHALÁMOV, 1959o).¹⁹² E a decisão de não se tornar capataz, ainda que isso lhe salvasse a vida – tema repetido algumas vezes em seus contos –, expressa sua condição humana.

O tormento de dividir a parca ração pelos dez dias simboliza, de certa forma, a violência do estado totalitário, que penetra no detalhe da vida cotidiana, no pequeno. É assim também que se dá a resistência ao regime, na pequena luta diária. É preciso tomar pequenas decisões: manter as rações em separado ou juntar tudo e cozinhar tudo junto? Fazer duas ou três “refeições” por dia? A meticulosidade das divisões, a insuficiência das rações. E o trabalho do corte das árvores para a construção da estrada. Logo os presos se dão conta de que o trabalho está indo muito devagar, o que é atestado pelo capataz que por lá aparece no segundo dia: apenas dez por cento da cota cumpridos. Isso poderia significar a volta ao campo e ao aterrorizante trabalho na mina. Ainda assim, ao invés de pânico, há certo alívio. Não havia o que fazer, estavam todos no limite das forças. Só o que importava é que naquele momento estavam ali, construindo a estrada no meio da floresta, sem se preocupar se viveriam ou não. Uma calma conquistada pelo embotamento dos sentidos. Nenhum preso planejava sua vida para além de um dia. Continuaram com o trabalho na estrada, mas descansando mais, aproveitando mais o sol. Três deles cansaram de lutar contra o destino, só um continuou o trabalho, freneticamente, pensando nas cotas.

Até que o capataz voltou. Quando viu o resultado do trabalho, decidiu mandá-los de volta para o campo no dia seguinte. Ivan Ivánovitch, justamente o homem que

¹⁹¹ Мы научились смирению, мы разучились удивляться. У нас не было гордости, себялюбия, самолюбия, а ревность и страсть казались нам марсианскими понятиями, и притом пустяками. Гораздо важнее было наловчиться зимой на морозе застегивать штаны – взрослые мужчины плакали, не умея подчас это сделать. Мы понимали, что смерть несколько не хуже, чем жизнь, и не боялись ни той, ни другой. Великое равнодушие владело нами.

¹⁹² Мы знали, что в нашей воле прекратить эту жизнь хоть завтра, и иногда решались сделать это, и всякий раз мешали какие-нибудь мелочи, из которых состоит жизнь.

continuara a trabalhar quando os outros tinham desistido, ao saber da notícia, enforca-se nos galhos de uma árvore, sem usar uma corda. O narrador e Fiédia, um prisioneiro camponês, ingênuo e bem jovem, decidem dividir o que desse para aproveitar do morto: uma blusa, alguns trapos. Outro preso, Savelev, corta quatro dedos da mão esquerda com um machado. A automutilação era muito comum nos campos: uma tentativa de parar, pelo menos por algum tempo, a roda viva do trabalho mortal. Voltaram todos para o campo, o narrador e Fiédia para a mesma barraca de onde tinham saído duas semanas antes. O narrador dorme logo, mas acorda no meio da noite. Vai até a mesa onde se encontrava Fiédia, que estava escrevendo uma carta para a mãe. Dizia que estava “apropriadamente vestido para a estação”, repetindo uma frase que ouvira de Savelev: era o modo como as autoridades descreviam as vestimentas dos prisioneiros nos relatórios oficiais, porque não podiam dizer que os presos iam trabalhar em um inverno de 60 graus negativos sem luvas ou sem um casaco apropriado. Era um jargão oficial que disfarçava uma situação de extrema penúria e descaso. É a esse jargão que Fiédia recorre para se comunicar com sua mãe. Talvez tenha sido a forma encontrada para expressar sua dor, sem que a mãe percebesse exatamente do que se tratava. Talvez estivesse chocado a ponto de precisar experimentar, apropriando-se, ele mesmo, do jargão do campo. Possivelmente como uma forma de elaborar a situação através da linguagem. Por outro lado, a expressão ilustra a linguagem transformada, banalizada, onde as palavras adquirem significados novos quando colocadas diante do pano de fundo do terror do campo. Essa transformação se dá com a expressão repetida por Fiédia, mas também com conceitos como: Amor, Família, Honra, Trabalho, Virtude, Vício, Crime e muitos outros.

Mas o tema do deslocamento de escalas, recorrente na obra chalamoviana, não aparece apenas na linguagem: há o suicídio de Ivan Ivánovitch e o corte dos dedos de Savelev. Em um lugar como o campo, mesmo a pausa no sofrimento é insuportável, pois abre a possibilidade do detento lembrar que existe outro tipo de vida. Nesse contexto, cortar os dedos das mãos pode ser uma salvação. Apenas em um lugar como o campo: outro mundo, outras regras, comportamentos outros. Apenas neste lugar poderia ser considerado uma grande sorte receber mais uma pena de dez anos, pois só assim o autor estaria livre da proibição de fazer trabalhos mais leves que o trabalho nas minas, onde o valor de cada um é medido pela quantidade de solo capaz de movimentar. Neste mundo cabe mutilar o próprio corpo

para tentar salvar a vida; cabe o suicídio, quando se perde totalmente a esperança, cabe uma vida que mal pode ser chamada de vida. Cabe, inclusive, transformar a destruição de Kolimá em uma obra de arte: o ápice do deslocamento, como aponta Vólkova (1997a). E cabe o episódio que vamos ver no próximo conto mencionado aqui: a reação surpreendente de um prisioneiro após uma ração um pouquinho melhor.

Trata-se do conto “Silêncio”, que narra a atitude extrema de um detento diante de um fato que poderia ser considerado positivo, se não estivéssemos no mundo de escalas alteradas do campo. A personagem é um dos muitos *fitili* (prisioneiros em estado terminal) que compõem o universo de Chalámov, e nos recorda também o escasso espaço possível de autonomia. O narrador pertence a uma brigada de *fitili*, onde todos se encontravam na mesma situação: famintos, fracos, sujos, em farrapos. Eram os que produziam menos, os que estavam para morrer. Entre eles, havia um crente: “odiávamos os chefes, nos odiávamos uns aos outros, mas quem odiávamos mais era aquele crente, por seus cantos, seus hinos, seus salmos” (CHALÁMOV, 1966h).¹⁹³ O crente não parava nunca: à noite, na barraca, “todos calávamos abraçados à estufa. Mas aquele crente cantava, cantava com sua voz rouca, constipada; o fazia em voz baixa, mas não parava de cantar hinos, salmos, versículos” (CHALÁMOV, 1966h).¹⁹⁴ Era sua maneira de sobreviver, como explica ao narrador: “– Teria morrido faz tempo se não fosse pelo canto. Teria ido, o frio teria me matado. Mas não tenho forças. Se tivesse um pouco de força. Não peço a Deus que me traga a morte. Ele vê tudo” (CHALÁMOV, 1966h).¹⁹⁵ O crente é parceiro de trabalho do narrador que, por conta disso, ouve a ladainha o dia todo, sem descanso.

Sentados à mesa, os prisioneiros esperavam pela mísera ração, que demorava, sem nenhum motivo aparente. E qual não foi a surpresa de todos quando a ração começou a ser distribuída: sopa quente à vontade, pão, uma sobremesa... doce (uma gelatina onde só os estômagos hiper sensíveis dos presos descobririam açúcar)! Um verdadeiro milagre. Logo descobriram a que era devido: fazia parte de um experimento levado a cabo por um educador recém-chegado ao campo.

¹⁹³ Мы ненавидели начальство, ненавидели друг друга, а больше всего мы ненавидели сектанта – за песни, за гимны, за псалмы...

¹⁹⁴ Все мы молчали, обнимая печку. Сектант пел, пел хриплым остуженным голосом – негромко, но пел какие-то гимны, псалмы, стихи.

¹⁹⁵ Я бы умер давно, если бы не песни. Ушел бы – в мороз. Нет сил. Если бы чуть больше сил. Я не прошу бога о смерти. Он все видит сам.

Habitualmente, a parte espessa da sopa, os restos da comida, eram dados aos bandidos ou às brigadas melhores, que ainda tinham forças para trabalhar. Aos mais fracos, quase nada. Era preciso alimentar quem produzisse ouro. Para o educador, os mais fracos também deveriam ser alimentados, pois assim teriam mais forças para trabalhar e trabalhariam melhor em agradecimento ao estado. O chefe do campo discordava, ainda assim, o educador conseguiu permissão para tentar.

A refeição termina e os prisioneiros saem para trabalhar no gelo da noite. Chegam à mina e, enquanto esperam o capataz para lhes designar os trabalhos, o crente se levanta e caminha para a névoa da noite. O guarda grita para que ele pare: ele continua caminhando até ser fuzilado. Diante da surpresa do educador, o chefe explica que o que faz os presos trabalharem é o frio, só o frio... O narrador reflete: “E, sentindo um arrepio, compreendi que aquela comida noturna havia dado ao crente a força necessária para suicidar-se. Aquela era a porção de kacha que lhe faltava para se decidir morrer – às vezes o homem deve ter pressa para não perder a vontade de morrer” (CHALÁMOV, 1966h).¹⁹⁶ Como se a vontade de morrer significasse, de alguma forma, estar vivo. Os *fitili* não tinham nem isso: transformados em fantasmas, vontade não pertencia mais a seu vocabulário. Viviam a morte que não é morte, a morte dentro da vida. Nas escalas alteradas do campo, até a morte pode representar a vida. O conto termina com o narrador se sentindo aliviado pelo silêncio na barraca, sem os hinos do crente.

Um dos temas tratados pelo conto é o da luta pela autonomia, pela manutenção da própria humanidade diante das condições do campo. Como vimos, a luta pela autonomia se dá, ou através das estratégias cotidianas para garantir a sobrevivência, ou pelo apego a coisas importantes para a personalidade, como os salmos, a poesia, o ato de rezar uma missa. Ou ainda, por meio da automutilação, do suicídio. Nesse contexto havia, embora em um grau mínimo, um espaço de movimento e expressão de vontade. Ainda que a vontade fosse morrer.

A luta por autonomia também está presente na obra de Chálámov pelo tema da fuga. Esta pode ser simplesmente fuga da realidade, ou pode ser a fuga concreta, a fuga do campo. Já vimos no capítulo anterior o tratamento peculiar dado

¹⁹⁶ И, холодея от догадки, я понял, что этот ночной обед дал силы сектанту для самоубийства. Это была та порция каши, которой недоставало моему напарнику, чтобы решиться умереть, – иногда человеку надо спешить, чтобы не потерять воли на смерть.

ao tema em “Leite Condensado”. “O Procurador Verde”¹⁹⁷, uma espécie de conto-ensaio, onde Chalamov trata desse assunto, mostra personagens que se posicionam ativamente diante da opressão. Procuram mudar sua situação pela tentativa, sempre frustrada, de evasão. Em um lugar de escalas alteradas, era preciso encontrar uma nova linguagem, novas definições para conceitos conhecidos, tais como “fuga”: “Nas situações em que é impossível expressar o novo acontecimento, o novo sentimento, o novo conceito com palavras corriqueiras e humanas, nasce uma nova palavra, tomada de empréstimo da língua dos *blatares*, que ditavam a moda e o gosto do Extremo Norte” (CHALÁMOV, 2016b, p.266).¹⁹⁸ A expressão que designa essa nova experiência é justamente a que está no título do conto: “libertação pelo procurador verde”.

Segundo o autor, ocorriam ali muitas fugas, pois o poder da ilusão era tão forte quanto em qualquer outro lugar. Mas fugir de Kolimá era praticamente impossível. As distâncias eram enormes, o frio intenso demais. O relevo do norte tornava difícil a caminhada e encontrar comida também não era uma tarefa fácil. A única estação onde era minimamente possível sobreviver na taiga e tentar a sorte era o verão (some-se a isto o chamado da primavera: é nesta época que o cativo se torna insuportável, levando os mais arrojados ao planejamento e à fuga). Além das distâncias, do frio intenso, havia as escoltas do campo, grupos de operações especiais, milhares de pastores alemães, exército. Os próprios detentos eram sempre possíveis espiões, que delatavam em troca de uma bituca de cigarro, o que tornava os preparativos para uma fuga, quase inviáveis. Ainda assim, fugia-se. Com planejamento ou sem. Nem as punições eram impedimento. Mas uma fuga só poderia ser empreendida por um homem em seu estado de homem, antes de se consumir a destruição do campo.

Quase sempre são os novatos de primeiro ano, em cujos corações ainda não foi morta a força de vontade, o amor-próprio, e cuja razão ainda não apreendeu as condições do Extremo Norte, completamente diferentes daquelas do até então conhecido mundo do continente. O que os novatos veem deixa-os ultrajados até as profundezas da alma – as surras, as torturas, o escárnio, a

¹⁹⁷ Зелёный прокурор / Zielióni Procuror. 1959g. Disponível em: <<https://www.shalamov.ru/library/1/22.html>>.

¹⁹⁸ В тех случаях, когда выразить новое событие, чувство, понятие обычными человеческими словами нельзя – рождается новое слово, заимствованное из языка блатарей – законодателей мод и вкусов Дальнего Севера. (Зелёный прокурор / Zielióni Procuror. Tradução de Lucas Simone. 1959g. Disponível em: <<https://www.shalamov.ru/library/1/22.html>>).

depravação do homem... Os novatos fogem, uns bem, outros mal, mas todos têm o mesmo fim. Uns são pegos em dois dias, outros, em uma semana; outros ainda, em duas semanas (CHALÁMOV, 2016b, p.269).¹⁹⁹

Nesse contexto, o narrador relata alguns casos, detendo-se, com grande admiração, em uma fuga quase bem sucedida, que fora preparada e calculada com paciência e maestria, permitindo que seu autor conseguisse permanecer fora do arame farpado durante dois anos. Mas, apesar de sua grande inteligência e sangue frio, Pável Mikháilovitch Krivochei, engenheiro químico, é pego depois desse tempo. Chalámov descreve demoradamente essa personalidade, pois seu caso é único, surpreendente. Ao fazer referência à mulher de Krivochei, Chalámov narra a situação terrível das mulheres corajosas que seguiam os maridos para o norte, passando por todo tipo de sofrimento: as constantes peregrinações em busca dos maridos, violências de todo tipo, roubos, assédios, estupros, escárnio. Interessante notar que as mulheres são raras em sua obra, mas Chalámov, em mais de um conto, ressalta sua força, coragem ou mesmo generosidade. No conto em questão, a falha do fugitivo foi mandar dinheiro para a mulher, foi assim que rastrearam seu paradeiro. Aquela não era uma fuga qualquer:

Era ainda uma fuga notável pelo fato de haver nela uma luta aberta de um único homem contra o Estado, com seus milhares de homens armados com fuzis, na região dos tchaldon²⁰⁰ e dos iacutos, acostumados a receber por cada fugitivo meio quilo de farinha banca por cabeça – tal era a tarifa dos tempos tzaristas, legalizada mais tarde; ele – forçado a ver em cada pessoa por quem passava um denunciante ou um covarde – lutou, combateu, e venceu! (CHALÁMOV, 2016b, p.286).²⁰¹

¹⁹⁹ Почти всегда это – новички-первогодки, в чьем сердце еще не убита воля, самолюбие и чей рассудок еще не разобрался в условиях Крайнего Севера – вовсе не похожих на знаемый до сих пор материковый мир. Новички оскорблены виденным до глубины души – побоями, истязаниями, издевательствами, растлением человека... Новички бегут – одни лучше, другие хуже, но у всех одинаковый конец. Одних ловят через два дня, других – через неделю, третьих – через две недели... (Зелёный прокурор / Zielióni Procuror. Tradução de Lucas Simone. 1959g. Disponível em: <<https://www.shalamov.ru/library/1/22.html>>).

²⁰⁰ Nome dado aos primeiros colonos russos da Sibéria (nota extraída da tradução utilizada)

²⁰¹ Побег этот замечателен еще и потому, что в нем в прямую борьбу с государством – с тысячами вооруженных винтовками людей, в краю чалдонов и якутов, приученных получать за беглецов по полпуда белой муки с головы – таков был тариф царского времени, узаконенный и позже, – вступил человек-одиночка; он, справедливо вынужденный видеть в каждом встречном доносчика или труса, – он поборолся, сразился и – победил! (Зелёный прокурор / Zielióni Procuror. Tradução de Lucas Simone. 1959g. Disponível em: <<https://www.shalamov.ru/library/1/22.html>>).

No contexto das descrições de várias fugas, perseguições e estratégias dos fugitivos de Kolimá, Chalámov termina o conto com a fuga do tenente-coronel Ianóvski, que será retratado como Major Pugatchov em “A última batalha do major Pugatchov”. O escritor faz isso muitas vezes na composição de sua obra, como veremos abaixo: repete fatos ou personagens, sempre com algum tipo de variação na narrativa. Nesse caso, os dois contos são datados de 1959, mas “A última batalha do major Pugatchov” entra no ciclo *A margem esquerda*, enquanto “O procurador verde” está no ciclo seguinte, *O artista da pá*.

As duas versões são bem parecidas, há parágrafos quase que iguais, embora os nomes sejam diferentes, incluindo o do protagonista. “A última batalha do Major Pugatchov” é mais ficcionalizado, acompanha de perto a trajetória do major, seus pensamentos, objetivos, sentimentos ao longo da aventura. É um lindo conto sobre a força e a resistência diante da opressão: antes morrer lutando, como homem, do que se deixar morrer pela fome, pelas doenças ou pela violência do campo. Antes morrer como homem, do que deixar de ser humano. A narrativa de “A última batalha...” contextualiza a história em um tempo distante, em uma terra propícia às esperanças, boatos e lendas. Situa o Major Pugatchov como organizador cultural do campo (mesma função que o tenente Ianóvski), que, ao ser questionado sobre seu trabalho, já anuncia para quem quiser ouvir, algo grandioso que está por vir: “– Não se preocupe, cidadão chefe, estamos preparando um espetáculo que vai dar o que falar por toda a Kolimá” (CHALÁMOV, 2016a, p.225).²⁰²

Outra característica de Chalámov é convidar o leitor a construir com ele sua narrativa: neste caso, se questiona sobre a melhor forma de iniciar o conto, pois há várias versões disponíveis, vários testemunhos. Encontra o fio da meada centrando-se nas pessoas que participam da rebelião: depois da guerra, quem vai para o campo é gente experimentada na luta, não é mais o passivo intelectual dos anos 1930 pego de surpresa pela repressão, que não tem ideia de como fora parar ali. O prisioneiro dos anos 1930 transforma-se mais facilmente no homem sem biografia que nos descreve Chalámov. Neste conto, o autor nos dá uma bela descrição do prisioneiro que povoa suas páginas, descrição essa que nos ajuda a entender quem eram esses “mártires que não se transformaram em heróis”:

²⁰² – Не беспокойтесь, гражданин начальник, мы готовим такой концерт, что вся Колыма о нем заговорит. (Последний бой майора Пугачева / Posliédni boi maiora Pugatchova. Tradução de Cecília Rosas. 1959m. Disponível em: <<https://www.shalamov.ru/library/3/22.html>>).

As detenções dos anos 30 foram detenções aleatórias de pessoas. Eram vítimas da falsa e terrível teoria de que a luta de classes estava se inflamando com o fortalecimento do socialismo. Os professores, membros do Partido, militares, engenheiros, camponeses, operários e trabalhadores que enchiam as prisões daquela época, não tinham nada de positivo além de, talvez, a honestidade pessoal, a ingenuidade, algo do tipo – em suma, aquelas qualidades que mais facilitavam do que dificultavam o trabalho punitivo da “justiça” da época. A ausência de qualquer ideia unificadora enfraquecia ao extremo a resistência moral dos detentos. Eles não eram nem inimigos do governo, nem criminosos de Estado, e, ao morrer, eles nem mesmo entendiam porque tinham que morrer. Seu amor-próprio e sua raiva não tinham em que se apoiar. E, desunidos, eles morriam no deserto branco de Kolimá – de fome, de frio, das muitas horas de trabalho, das surras e das doenças. Imediatamente aprendiam a não defender e nem apoiar um ao outro. Era exatamente isso o que queria a chefia. As almas que permaneciam entre os vivos se submetiam a uma completa corrupção, e seus corpos não possuíam os requisitos necessários para o trabalho físico (CHALÁMOV, 2016a, p.226).²⁰³

Mas não é dessas pessoas que se ocupa “A última batalha...”, não é de pessoas indefesas que se trata aqui, mas de gente de briga. Por isso este conto é especial dentro da obra do escritor. Expressa, não apenas a luta pela autonomia, mas uma fé na humanidade, na força de resistência do homem. Não só pela coragem dos soldados que não se deixam abater, mas também porque, diferente do que costumava acontecer, sobretudo antes da guerra, os fugitivos não foram denunciados. A corrupção de alma realizada nos campos não chegara até o fim: ainda havia homens ali.

²⁰³ Аресты тридцатых годов были арестами людей случайных. Это были жертвы ложной и страшной теории о разгорающейся классовой борьбе по мере укрепления социализма. У профессоров, партработников, военных, инженеров, крестьян, рабочих, наполнивших тюрьмы того времени до предела, не было за душой ничего положительного, кроме, может быть, личной порядочности, наивности, что ли, – словом, таких качеств, которые скорее облегчали, чем затрудняли карающую работу тогдашнего «правосудия». Отсутствие единой объединяющей идеи ослабляло моральную стойкость арестантов чрезвычайно. Они не были ни врагами власти, ни государственными преступниками, и, умирая, они так и не поняли, почему им надо было умирать. Их самолюбию, их злобе не на что было опереться. И, разобщенные, они умирали в белой колымской пустыне – от голода, холода, многочасовой работы, побоев и болезней. Они сразу выучились не заступаться друг за друга, не поддерживать друг друга. К этому и стремилось начальство. Души оставшихся в живых подверглись полному растлению, а тела их не обладали нужными для физической работы качествами. (*Последний бой майора Пугачева / Posliédni boi maiora Pugatchova*. Tradução de Cecília Rosas. 1959m. Disponível em: <<https://www.shalamov.ru/library/3/22.html>>).

Se em “O procurador verde” o cerne da narrativa é o panorama do tema da fuga no campo, em “A última batalha...” a narrativa enfatiza a atitude ativa das pessoas envolvidas, enfatiza o ponto de vista do major, sobretudo, mas também se aproxima mais dos outros participantes. “A última batalha...” tem um olhar de admiração carinhosa pelos bravos soldados que se propuseram a morrer lutando, mas morrer em liberdade. Soldados: é assim que o conto os apresenta, mais que fugitivos. Todos sabiam dos riscos de uma fuga-rebelião naquelas condições. Mais que fuga, rebelião. E rebelião, nesse contexto, bem sucedida, já que os soldados atingem o objetivo de morrerem em liberdade: morrem lutando. Ao longo da narrativa, o olhar do Major pousa sobre cada um deles, apresentando-os ao leitor. E pousa também sobre sua própria história. O tempo da narrativa permite que o protagonista se lembre de sua vida e de como chegara até ali, o que não acontece em “O procurador verde”. Em “A última batalha...” os diálogos tornam mais palpáveis situações e personagens, a narrativa adquire um colorido vivo e pulsante que percorre suas páginas. Ao leitor é permitido acompanhar mais de perto, sempre do ponto de vista dos fugitivos, o desenrolar dos episódios, até seu desfecho. Há um diálogo entre o cirurgião chamado para tratar dos feridos, depois que tudo termina, e o general-major, que se repete nos dois contos quase que com as mesmas palavras. Reproduzimos aqui esse trecho, a partir de “A última batalha...”:

– O que está acontecendo aqui, uma guerra ou o que? – perguntou Braude ao general quando se cumprimentaram.

– Guerra ou não, a primeira batalha deixou 28 mortos. E você mesmo vai ver quantos feridos.

E enquanto Braude lavava as mãos na pia instalada perto da porta, o general lhe contou da fuga.

– E vocês – disse Braude acendendo um cigarro – não chamaram aviões, algo assim? Duas ou três esquadrilhas e bomba, bomba... Ou uma bomba atômica direto (CHALÁMOV, 2016a, p.239-240).²⁰⁴

²⁰⁴ – Что тут, война, что ли? – спросил Браудэ у генерала, когда они поздоровались.

– Война не война, а в первом сражении двадцать восемь убитых. А раненых посмотрите сами. И пока Браудэ умывался из рукомойника, привешенного у двери, генерал рассказал ему о победе.

– А вы, – сказал Браудэ, закуривая, – вызвали бы самолеты, что ли? Две-три эскадрильи, и бомбили, бомбили... Или прямо атомной бомбой. (*Последний бой майора Пугачева / Posliédni boi maiora Pugatchova*. Tradução de Cecília Rosas. 1959m. Disponível em: <<https://www.shalamov.ru/library/3/22.html>>).

A rebelião propiciou uma das raras ocasiões em que o sistema foi afrontado. Os fugitivos, afinal de contas, conseguiram seu objetivo: morrer em liberdade. Apenas um foi pego vivo: Soldátov, com muitos ferimentos. Depois de sua recuperação, em “O procurador verde” é fuzilado. Já em “A última batalha...” é condenado a 25 anos. O destino de Pugatchov também se modifica de um conto para outro. O que é apenas uma suposição em “O procurador verde”, torna-se fato em “A última batalha...”: o suicídio do protagonista com um tiro na boca em uma caverna durante sua fuga. Seus últimos pensamentos e gestos são calmamente descritos. Ele sabe que é o fim. Lembra-se de sua mãe, das pessoas que encontrara ao longo da vida.

Mas, os melhores de todos, os mais dignos de todos, eram os seus onze companheiros que morreram. Nenhuma das outras pessoas sofrera tanta decepção, engano e mentira. E naquele inferno do Norte eles encontraram forças para acreditar nele, Pugatchov, e estender a mão na direção da liberdade. E morrer na batalha. Sim, aquelas eram as melhores pessoas de sua vida (CHALÁMOV, 2016a, p.241-242).²⁰⁵

O narrador descreve a frutinha comida por Pugatchov, já apodrecida e sem gosto, como que antecipando a morte, e termina este belo conto: “O major Pugatchov se lembrou de todos, um depois do outro, e sorriu para cada um. Depois colocou o cano da pistola na boca e, pela última vez na vida, atirou” (CHALÁMOV, 2016a, p.242).²⁰⁶ O maior grau de ficcionalização permite ao autor se movimentar com mais desenvoltura pelos sentimentos e emoções das personagens, permite uma aproximação mais humana, digamos assim, da história. Torna mais fortes as cores do campo.

A luta do homem contra o estado é crucial para Chalámov e está vinculada ao tema do campo, por ter modificado a sensibilidade das pessoas. Para o escritor, nem o tema da guerra teria sido tão relevante: “Será que a destruição do homem,

²⁰⁵ Но лучше всех, достойнее всех были его одиннадцать умерших товарищей. Никто из тех, других людей его жизни не перенес так много разочарований, обмана, лжи. И в этом северном аду они нашли в себе силы поверить в него, Пугачева, и протянуть руки к свободе. И в бою умереть. Да, это были лучшие люди его жизни. (*Последний бой майора Пугачева / Posliédni boi maiora Pugatchova*. Tradução de Cecília Rosas. 1959m. Disponível em: <<https://www.shalamov.ru/library/3/22.html>>).

²⁰⁶ Майор Пугачев припомнил их всех – одного за другим – и улыбнулся каждому. Затем вложил в рот дуло пистолета и последний раз в жизни выстрелил. (*Последний бой майора Пугачева / Posliédni boi maiora Pugatchova*. Tradução de Cecília Rosas. 1959m. Disponível em: <<https://www.shalamov.ru/library/3/22.html>>).

com a ajuda do Estado, não é uma questão essencial em nosso tempo, nossa moral, que entrou na psicologia de cada família?” (CHALÁMOV, 1965c).²⁰⁷ Para o autor, a história dos campos seria o retrato da época, e quem não compreende isso, não poderia compreender seu tempo.

Segundo Levi, o campo “é o produto de uma concepção de mundo levada às suas últimas consequências, com uma lógica rigorosa. Enquanto a concepção subsistir, suas consequências nos ameaçam”. Para ele, “a história dos campos de extermínio deveria ser compreendida por todos como sinistro sinal de perigo” (LEVI, 1988, p.7).

Na tese VIII de “Sobre o conceito de história”, Benjamin comenta que, “a tradição dos oprimidos nos ensina que o ‘estado de exceção’ em que vivemos é na verdade a regra geral” (BENJAMIN, 1996c, p.226). Essas proposições de Levi e Benjamin têm o mesmo sentido das reflexões de Agamben comentadas no segundo capítulo, onde o filósofo vê o campo como o paradigma da política moderna, o ápice de um processo em que, justamente, a exceção se torna a regra.

Outro tema recorrente na obra chalamoviana é o tema do acaso. Em seu bojo, a possibilidade de salvação. Vimos no capítulo anterior que é, inclusive, um dos *topoi* da literatura sobre o Gulag. O acaso remete à sensação da falta de controle sobre a própria vida, à percepção de que ao prisioneiro só resta viver o momento, sem ter esperanças, sem lembrar-se do passado. O tema do acaso dialoga também com o tema do destino. E ambos podem se expressar pelo tema do jogo, bastante comum na tradição literária. Onde nada faz sentido, a vida torna-se um jogo de azar em um universo absurdo.

“Na fé” é o segundo conto do primeiro ciclo, mas, como vimos, é o conto que realmente introduz o leitor no universo chalamoviano do campo. É o segundo conto, e não o primeiro, que tem o papel de começar a descrever e estabelecer os parâmetros desse mundo no qual o leitor está entrando, os parâmetros do campo e da prosa de Chalámov. Em “Na fé” o leitor tem seu primeiro contato com um barracão do campo, a banalização da vida, as pequenas necessidades do prisioneiro, pequenas e prementes: a diferença entre a vida e a morte pode estar em um prato de sopa, por exemplo, ou em uma blusa de lã enviada de casa. Além desses elementos, o conto traz um aspecto fundamental da poética de Chalámov e

²⁰⁷ Разве уничтожение человека с помощью государства – не главный вопрос нашего времени, нашей морали, вошедший в психологию каждой семьи?

de sua experiência no campo: o mundo criminal, o criminoso e seus hábitos. Vamos voltar a esse tema mais adiante. O enredo traz dois prisioneiros, um deles o narrador, que fazem um trabalho extra no barracão onde os criminosos costumam jogar cartas. Trabalham por um pouco de sopa e estão prestando atenção ao jogo dos bandidos. Um deles, sem ter mais nada o que apostar, vê a blusa de lã de um dos observadores e a deseja para si, no intuito de continuar o jogo. Mas o dono se recusa a separar-se dela, pois fora enviada de casa e era a última lembrança de sua antiga vida. No *lager*, recusar-se a obedecer a um bandido pode custar caro, e o detento morre nas mãos de um serviçal dos criminosos. De repente, sem nenhum aviso. Sem nada que prepare o leitor. É assim que este começa a descobrir em que mundo está entrando. E, neste mundo, tudo pode acontecer de uma hora para outra. Neste momento, o leitor tem seu primeiro contato com o que o campo pode fazer com uma pessoa: o serviçal dos bandidos que empunhou a faca não era um bandido em sua outra vida, mas um professor.

A intertextualidade é elemento comum na construção literária de Chalamov, abrindo seus contos a outras possibilidades de interpretação. Neste conto, é notória a semelhança entre sua primeira frase e o início de *Dama de Espadas*, de Púchkin (MIKHAILIK, 2000b), semelhança que o coloca dentro da tradição literária, para subvertê-la. O conto de Chalamov começa assim: “Jogavam cartas na tarimba do cavalaria Naúmov” (CHALÁMOV, 2015)²⁰⁸, que conversa com a seguinte frase: “De uma feita, jogava-se em casa de Narumov, oficial da cavalaria da guarda” (PÚCHKIN, 1999, p.151). Com essa citação, Chalamov coloca seu conto em diálogo com a tradição, mas, já de saída, os elementos compõem uma situação rebaixada em relação ao original. A frase de Púchkin situa o início da novela na casa de um oficial, a de Chalamov na tarimba de um cavalaria, para não dizer que estamos agora em um campo de trabalho do Gulag.

Mas são possíveis aproximações entre os dois textos em outros planos. Os dois autores colocam em cena o jogo, tema recorrente na tradição literária mundial e russa, que traz em seu bojo os temas do acaso e do destino, do embate entre o homem e as forças desconhecidas do imponderável. Vólkova (1997a) chama a atenção para a importância desses temas na obra chalamoviana. O jogo aparece tanto concretamente (dominó, xadrez e outros) – sobretudo no contexto dos *blatares*

²⁰⁸ Играли в карты у коногона Наумова. (На представку / Na predstavku / Na fé). Tradução de Denise Sales e Elena Vasilevich. 1956d. Disponível em: <<http://shalamov.ru/library/2/2.html>>).

– quanto metaforicamente; o jogo como submissão às regras impostas ou como um desafio ao destino.

O tema do destino traz inúmeros matizes: pode manifestar-se, por exemplo, como algo ao qual o homem deve se submeter, como símbolo de uma estranha e insuperável vontade. Nesse caso é algo irracional, inconcebível, onde o homem aparece como que lutando em uma batalha que lhe é estranha, sem saber porque, nem para que; representa um segredo ao qual ele não tem acesso. É a situação do prisioneiro pego de surpresa pelo sistema, que vê sua vida interrompida sem ter cometido crime algum. Nesse contexto, o choque desarma o detento diante de tudo o que tem que enfrentar, tornando a indiferença quase que a única reação possível. Ainda que a roda seja inexorável, como o homem deve se comportar diante disso: simplesmente aceitar ou buscar fendas de escape? Esse é um questionamento presente na obra chalamoviana, colocado em cena em diversas situações de embate entre o homem e o estado.

Mas, além de jogo mortal, o destino pode aparecer em sua obra também como possibilidade de encontros humanos: em “Dominó”, por exemplo, o narrador conhece o médico que irá lhe salvar alguns contos e meses depois. Nessa ocasião, a forma de aproximação entre médico e paciente se dá através do jogo de dominó. O foco aqui é o encontro entre as duas personagens que, inclusive, não sentiam muita simpatia pelo jogo. Em um lugar duro como Kolimá, o calor do encontro se nutre das conversas em torno do jogo, criando e fortalecendo uma relação de amizade que termina por selar o destino do paciente. O jogo aqui é concreto e, de certa forma, termina por se constituir em um meio pelo qual uma vida é salva: o médico em questão é o mesmo que indicará o narrador para o curso de enfermeiro, curso que vai livrá-lo do trabalho nas minas. Nesse caso, a intervenção do acaso salva o prisioneiro na forma de um médico que se preocupa com ele. O jogo entra na história para tecer a relação entre os dois, em uma utilização inusitada do tema.

Lótman (1975, p.94) ressalta que reflexões

sobre o acaso, a sorte e suas ligações com o destino pessoal e a atividade do homem ecoaram reiteradamente na literatura mundial. O romance da Antiguidade, a novela do Renascimento, o romance picaresco dos séculos XVII-XVIII, a prosa psicológica de Balzac e Stendhal refletiram aspectos e etapas de interesse distintos em relação a este problema.

Na Rússia, sobretudo entre os séculos XVIII e XIX, ainda que proibido, o jogo de azar empolgou gerações inteiras e por isso foi tema recorrente na literatura. Ele pode ser visto como uma espécie de espelhamento da vida, do mundo, onde o homem luta com o Acaso. Do ponto de vista de Lótman, é Púchkin quem transforma e amplia essa tradição: “O tema das cartas já existia na literatura anterior a *A Dama de Espadas* – como um tema satírico, de costumes ou filosófico-fantástico. No entanto, apenas em Púchkin ganhou uma polissemia fundamental que lhe permitiu preencher-se de um conteúdo surpreendentemente amplo” (LÓTMAN, 1975, p.121).

O contexto social, político, econômico da Rússia contribuía, segundo Lótman (1975), para a sensação predominante de caos, onde predominava o acaso e tudo dependia da sorte. As reformas do século XVIII, se aproximaram a Rússia das ideias iluministas europeias, não modificaram suas estruturas sociais e políticas arcaicas fundamentais, como a servidão e o regime autocrático. Este descompasso gerou nos filhos da aristocracia um sentimento de descontinuidade, inadequação.²⁰⁹ A carreira militar, por exemplo, dependia da sorte, de se conhecer alguém, do favoritismo. O dinheiro passava de mão em mão, fortunas eram ganhas e perdidas de um dia para o outro. Tudo era instável, incerto, e o jogo acaba por expressar essas condições.

Se a investigação sobre o acaso era tema crucial na época de Púchkin, não foi menos importante depois. Na obra de Chalámov, é um tema recorrente, pois ele menciona mais de uma vez, como vimos acima, ter sido salvo justamente pela sorte: no campo não existe lei e não se pode contar com a solidariedade nem com a generosidade humanas. A sorte e a paciência seriam os pilares de sustentação da vida do prisioneiro, para quem nada estava garantido: o mundo do detento é instável e perigoso. No jogo de azar, o confronto do homem com as forças desconhecidas do acaso pode ser vinculado a uma interpretação deste como o mal, como demoníaco. Tanto na novela de Púchkin como no conto de Chalámov, o jogo é sério, é questão de vida ou morte e torna-se realmente morte.

A novela traz em seu enredo um assassinato involuntário, causado pela cobiça do assassino. Hermann é um rapaz ambicioso que tenta arrancar de uma velha senhora um segredo que traria a fortuna no jogo a quem o possuísse: uma aposta em três cartas infalíveis. Quando consegue chegar até a detentora do

²⁰⁹ Aliás, sentimento esse próprio dos países periféricos do capitalismo no século XIX, esmiuçado por Roberto Schwarz (2000) em suas “Ideias fora do lugar”, que trata desse tema em relação ao Brasil.

segredo – usando para isso sua protegida, por quem finge estar apaixonado – Hermann a ameaça e, nesse embate, ela cai morta sem lhe revelar o segredo: de repente. Aliás, sem esboçar praticamente qualquer reação. Mas, depois de morta, aparece em sonho para seu assassino, lhe prometendo revelar o segredo, desde que ele se case com sua protegida. Confiante nas palavras da velha, Hermann, que nunca se arriscava no jogo, apesar de passar noites a fio observando os jogadores, faz suas apostas. Mas na última carta, percebe que fora enganado. A prometida reviravolta da fortuna não acontece. Hermann vai parar em um manicômio e Liza, a protegida, segue o mesmo caminho da velha senhora, adotando, inclusive, uma parenta pobre para viver em sua companhia. Na novela, o jogo é metáfora da vida: ainda que o rapaz tente cercá-lo pelo cálculo, pela operosidade, pela paciência, o lance decisivo é determinado pela sorte. O acaso não pode ser calculado e introduz a surpresa e o desconhecido no modo de vida mecânico da sociedade petersburguesa de Púchkin. Alcança, na novela, o âmbito do fantástico, na volta da velha senhora depois de morta, a dama de espadas do título. Mas “dama de espadas” tem também o significado de malevolência secreta, como alerta ao leitor a epígrafe da novela. Nesse contexto, o próprio título já abre o texto para a dimensão da ambiguidade e da incerteza, em última instância, da instabilidade do acaso.

O conto de Chálámov também apresenta sua versão de certo clima fantástico, de mistério, demoníaco até. Como se avisasse, desde o início, que o leitor deve se aproximar desse novo mundo desconhecido aos poucos e com muito cuidado. Esse clima é reforçado por alguns detalhes ao longo da narrativa. Um deles é o claro/escuro da pequena lamparina artesanal, denominada *kolimka*, que ilumina parcamente o ambiente, jogando luz apenas no jogo e deixando o resto do barracão na penumbra. Outros elementos são o uso de cruzes penduradas em cordões e as unhas compridas dos bandidos, que dão uma impressão de seita; referências ao diabo que remetem a uma missa negra e tornam o jogo de cartas não mais um simples jogo de cartas, mas um jogo pela alma humana, segundo interpretação sugerida por Mikhailik (2000b). O leitor é inserido em um mundo onde nada é seguro: se os dois prisioneiros a princípio estão protegidos pela escuridão, assim como leitor, em dado momento o olhar de um dos jogadores lança luz sobre os observadores e nada mais os protege, a ponto de um deles poder levar uma facada de repente, sem nada que a anuncie. O conto constrói um clima de expectativa, mas

nada ali faz o leitor supor o seu desfecho. O jogo aqui é mortal e o cálculo não tem vez.

Na leitura de Chalamov do tradicional tema do jogo de cartas, os ambientes e personagens são rebaixados pela miséria total, pela total destituição. Púchkin apresenta a trajetória de um herói que planeja suas ações, que por sua vez tem consequências, ações que decorrem de uma personalidade, de uma condição social, de um modo de ver o mundo. Ainda que Hermann seja enganado pela própria ambição e, em última instância, pela sorte; ainda que se utilize de outras personagens como instrumentos de seus desejos; ainda que não seja capaz de perceber ser ele próprio instrumento em uma trama maior; ainda assim, o protagonista da novela de Púchkin possui uma história, uma biografia, traça um percurso, sabe onde está e aonde quer chegar. Já as personagens de Chalamov estão ali apenas vivendo o momento e o leitor não tem muitas informações a respeito delas. Sabemos que os dois prisioneiros estão no barracão cortando lenha por um prato de sopa. Sabemos que o suéter de lã do prisioneiro assassinado fora um presente da mulher. Começamos a conhecer o universo do campo regido pelos bandidos, conhecemos ali um pouco do seu modo de vida. Mas não sabemos suas histórias, desejos, expectativas, escolhas. Mesmo o assassinato não é planejado. Ocorreria no calor da hora, diante da recusa da entrega do suéter. Não há ações planejadas, há o calor do jogo, o tudo ou nada, o momento. Em *Contos de Kolimá*, qualquer ação pode ter qualquer consequência. Nada é conhecido, as bases da vida “normal”, ou seja, da vida fora do campo, não encontram ressonância ali. É o reino do absurdo, nada faz sentido em um mundo de escalas alteradas: tudo é um grande jogo onde qualquer coisa pode acontecer.

5.4. Sobre a composição em Contos de Kolimá

A composição é um aspecto da criação de Chalamov muito importante para o autor. A publicação dos contos separadamente não permitia ao leitor entrar em contato com a obra que Chalamov imaginara. Afinal, a ordem, o movimento entre os contos também conta a história, são fundamentais para que o leitor tenha a experiência esperada pelo autor. Essa falta de controle sobre a própria obra espelha, de certa forma, a violência cometida pelo Gulag contra os prisioneiros: reflete a impossibilidade de autonomia sobre o próprio destino (TOKER, 2008).

Sobre essa composição, Toker (2000) mostra que os *Contos de Kolimá* tem uma estrutura bem marcada: cada início de ciclo traz uma história autorreferente, em geral sobre a memória ou a escrita, enquanto que cada final de ciclo traz um conto que termina com uma nota de esperança. Como menciona o próprio Chalamov em “Sobre a prosa”, os contos do meio estão dispostos pelo método da *pulsção*, ou seja, alternam momentos de sofrimento agudo com momentos de alívio, mantendo sempre acesa a atenção do leitor. E há os contos de base, de referência, que não podem ter seu lugar modificado.

Vimos “Quarentena de tifo” como término de um ciclo de contos, de uma fase da vida, de uma etapa nos campos. A lenta recuperação de Andréiev no campo de trânsito, recém-chegado das minas, onde quase morrera; a preparação para a próxima batalha. Outro exemplo é “Sententia”, que termina o ciclo *A margem esquerda* e também narra a recuperação do prisioneiro, concentrando-se no processo de retorno à vida pela perspectiva da recuperação dos sentimentos e da linguagem.

Já vimos “Pela neve”, como abertura do primeiro ciclo. O conto que abre o segundo é “O procurador da Judeia”, que se refere à memória “seletiva” do médico que se esquece dos três mil mortos e congelados do navio *KIM*. Também o conto de abertura de *O artista da pá* refere-se à memória, desta vez do próprio escritor. Trata-se do conto “Um acesso”²¹⁰, onde o narrador sofre um desmaio, já fora do campo. Na verdade, trata-se do primeiro ataque da doença de Meniérè, que levaria Chalamov à surdez no final da vida. A sensação que o narrador tem com esse ataque lhe remete a um outro episódio: ainda no campo, os prisioneiros tiveram a informação de que teriam um domingo de folga. Todos se preparavam para passar o dia descansando, mas, logo cedo, foram acordados para irem buscar lenha para o fogo. O lugar era longe e foi difícil conseguir encontrar um tronco que pudesse ser transportado. Tão difícil que, quando o narrador consegue voltar até a estrada, já tinha escurecido. O esforço fora tão grande que o narrador chega a desmaiar, despertando já na casa de um funcionário do campo, com este jogando neve em seu rosto para reanimá-lo. E então, se dá conta de que não estava mais no campo, estava em um hospital, no Instituto Neurológico. O médico lhe pergunta algo, ele

²¹⁰ Припадок / Pripádok. 1960e. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/1/1.html>>.

responde com dificuldade e conclui: “Eu não tinha medo das memórias” (CHALÁMOV, 1960e)²¹¹. O que o assustava era a perspectiva de voltar ao campo.

Já como exemplo de pulsação, podemos ficar com a sugestão do próprio Chalámov em seu ensaio, ainda que não chame exatamente por esse nome: é a ordem dos últimos contos do primeiro ciclo. Segundo o autor, o conto “*Stlánik*” funciona como uma pausa paisagística entre contos mais pesados como “Terapia de Choque”, “Cruz vermelha”, “Trama dos juristas”, “Quarentena de Tifo”. Não é apenas descrição paisagística, mas descrição de um estado de alma. Lindo, poético, um dos raros, nos seis ciclos, em que a natureza aparece de maneira positiva. É a descrição dessa árvore, *stlánik*, a mesma personagem do conto “*Kant*”, que vimos acima. A ordem estipulada pelo autor, para os contos finais do primeiro ciclo dos *Contos de Kolimá* é “Terapia de Choque”, “*Stlánik*”, depois “Cruz Vermelha”, “Trama dos juristas”, terminando com “Quarentena de Tifo”.

“Terapia de Choque” narra a história de um detento que finge ter ficado aleijado, caso que Chalámov testemunhou pessoalmente (GLAD, 1994). Como em muitos contos do autor, há uma contextualização da situação geral, para direcionar o leitor à questão a ser abordada. No início deste, o autor mostra a indignação do protagonista pelo modo como a comida é distribuída no campo: a ração dos cavalos varia segundo o tamanho, os remédios variam segundo o peso da pessoa, por que então a ração dos presos não pode variar segundo sua massa?, se pergunta um enorme Merzliakov, para quem a comida distribuída só serve para dar mais fome. Esse início é um exemplo de intervenção ensaística a que Chalámov (ele mesmo um homem de grande estatura) se refere no ensaio. O autor insere em seus contos pequenos trechos onde descreve ou disserta sobre algum tema relativo ao campo. Nesse contexto, a indignação do preso pelo sistema de distribuição da ração no campo fortalece o impacto do caso que será narrado em seguida.

Um dia, estando muito fraco, Merzliakov não aguenta o trabalho e cai. Apanha dos guardas e de seus companheiros: a solidariedade entre os presos é destruída pelo campo. Muito machucado, chega a quebrar uma costela e é levado ao hospital. Com o tempo, a costela quebrada sara, as dores vão embora, mas ele continua dobrado durante um ano para que não o levem de volta ao trabalho. Até que o transferem para um hospital onde um médico passa boa parte de seu tempo

²¹¹ Я не боялся воспоминаний.

desmascarando esse tipo de “fingimento”. E sente muito orgulho em tirar de um preso faminto e desesperado a chance de conseguir trabalhos mais leves ou até mesmo a liberdade. Essa batalha injusta dá a ele, médico (um ex-detento), a certeza sobre suas habilidades.

Nessa batalha entre médico e simulador, o médico tem todas as vantagens – milhares de drogas engenhosas, centenas de livros, uma fatura de equipamentos, ajuda dos guardas e a enorme experiência de um especialista. O paciente podia contar apenas com seu próprio horror diante do mundo do qual tinha vindo e para o qual temia voltar. Era precisamente esse horror que emprestava a ele a força para a luta (CHALÁMOV, 1956i).²¹²

O médico já desmascara o paciente desacordando-o com éter para relaxar seus músculos e “endireitá-lo”, mas quando Merzliakov acorda, se dobra novamente, não se convencendo de que fora desmascarado. O médico então ordena a terapia de choque, que consiste em uma injeção de cânfora na veia, provocando uma violenta convulsão e tensionamento dos músculos. Na manhã seguinte, Merzliakov está pronto para voltar ao trabalho. Esse conto é também emblemático da luta insana do prisioneiro pela sobrevivência.

Com o próximo conto, “Cruz vermelha”, Chálámov desenha a relação entre médico e prisioneiro, ressaltando o papel fundamental do primeiro para a salvação do segundo. Só o médico podia dizer ao prisioneiro que não trabalhasse. Devido à importância de seu papel na distribuição de trabalho e comida, o médico era implacavelmente assediado pelos criminosos, para conseguirem descansos no hospital, transferências, comida, privilégios. Com chantagens e ameaças, os criminosos conseguiam dos médicos o que queriam. Diante da recusa da colaboração, a resposta do criminoso era simples: “Cruz vermelha”, ou seja, o médico era assassinado. Devido à importância do criminoso na visão de Chálámov sobre o campo, elemento essencial em sua escrita, veremos, mais adiante, um pouco mais de perto o mundo criminal retratado pelo escritor, que dedicou, inclusive, um volume inteiro ao tema.

Retomando a ideia de *pulsação* apresentada como parte da estrutura de seus ciclos, o próximo conto é “Trama dos Juristas”. É um conto de 1962, pelo qual

²¹² В этом сражении врача и симулянта на стороне врача было все – и тысячи хитрых лекарств, и сотни учебников, и богатая аппаратура, и помощь конвоя, и огромный опыт специалиста, а на стороне больного был только ужас перед тем миром, откуда он пришел в больницу и куда он боялся вернуться. Именно этот ужас и давал заключенному силу для борьбы.

Chalámov tem um apreço especial. Cita-o mais de uma vez nesse ensaio e, em “Sobre a minha prosa”, diz que seus melhores contos são os que foram escritos de uma só vez: “Trama dos juristas” é um deles (“Cruz”, que vimos no terceiro capítulo, é outro). É um de seus contos mais bem acabados, segundo o autor, que ressalta também a novidade de seu tema:

O conto “Trama dos juristas” foi absolutamente novo. A leveza do futuro cadáver nunca foi descrita na literatura. Tudo nesse conto é novo: o regresso para a vida não tem esperança e não se distingue da morte. O queijo que os dentes do chefe da SPO²¹³, o capitão, não acabaram de comer; o refeitório; o pão que eu engolia, apressando-me para não morrer enquanto estava engolindo o pedaço (CHALÁMOV, 1971).²¹⁴

O conto narra a viagem de Andréiev (outra vez Andréiev, o mesmo narrador de “Quarentena de Tifo”), que é tirado da mina em que estava trabalhando, levado de cá para lá sem saber o que estava acontecendo. Sem se importar muito também. No caminho, ele descobre que está sendo levado para ser fuzilado, junto com outros prisioneiros. Por fim, ficamos sabendo junto com ele, que seriam fuzilados todos os juristas, por suspeita de uma conspiração. O conto termina com a notícia de que a pena de morte não seria cumprida, pois o Capitão Rebrov, que acusara a todos, acabava de ser detido. Esse conto narra um dos episódios em que Chalámov foi salvo pela sorte: quando estava para morrer, uma mudança política o salva.

Nessas idas e vindas, em uma parada do caminho, ele auxilia um dos prisioneiros a descer do caminhão: “Eu estendi a mão para o homem exausto e de repente senti a extraordinária leveza de seu corpo, uma leveza de morte” (CHALÁMOV, 1962a).²¹⁵ A leveza do futuro cadáver a que Chalámov se refere no trecho destacado acima. Quando é levado ao escritório do Capitão Rebrov, o autor descreve o lugar: “Era um escritório comum, um pouco maior do que o que eu estava duas horas antes. Os olhos sem vida do Capitão Rebrov estavam diretamente fixados em mim. No canto da mesa estava um copo de chá com limão e

²¹³ Секретно-политический отдел / Sekretno polititcheski otdiel / Departamento Político Secreto) - departamento da OGPU que cuidava da repressão política, do controle da informação e das artes.

²¹⁴ Рассказ «Заговор юристов» был абсолютно новым. Легкость будущего мертвеца нигде в литературе не описана. Все в этом рассказе — ново: возвращение к жизни безнадежно и не отличается от смерти. Сыр, не доеденный зубами начальника СПО, капитана, столовая, хлеб, который я глотал, торопясь, чтобы не умереть, пока я не проглотил кусок.

²¹⁵ Я протянул руки и, бессильный доходяга, вдруг почувствовал необычайную легкость его тела, какую-то смертную легкость.

um pires com uma casca de queijo mordida. Telefones. Pastas. Retratos” (CHALÁMOV, 1962a).²¹⁶ Na descrição sem ênfases nem comentários, a atenção do detento faminto para a casca de queijo mordida e abandonada sobre a mesa é um detalhe que evidencia e simboliza a miséria do prisioneiro. Quando Andrêiev deixa o escritório, nota mais uma vez que a casca de queijo permanecera ali. Os “olhos sem vida” do capitão parecem dizer que o campo atinge a todos, prenunciando o final do conto.

Além de “*Stlánik*”, Chalámov cita outro exemplo de pausa, representada pelo conto “Injetor”²¹⁷: uma pausa bem diferente da primeira. Trata-se da inserção de um documento entre os contos ou um conto em forma de documento. Curto, contundente, irônico, expressa o surreal do trabalho no Gulag. Em uma carta dirigida ao diretor das minas para justificar as poucas horas de trabalho de um detento, o engenheiro chefe de área da mina reclama do injetor, equipamento danificado, responsável pelo aquecimento do terreno. Era essencial para o início do trabalho em um frio de 60º negativos, fato verificável pela imagem contundente do cuspe que congela no ar. Apesar das reclamações desse engenheiro para o diretor, este último se recusa a repor o equipamento danificado. E os guardas não permitem que os detentos voltem para suas barracas, mesmo que não possam trabalhar. A resposta do diretor é de que o detento “injetor” seja preso por três dias e depois seja mandado para um grupo de trabalho em regime penal. No seu lugar, sugere que se contrate um civil.

Conciso, sem nenhum comentário, esse conto expressa a loucura do Gulag, a loucura do sistema soviético e do trabalho escravo. Nenhuma palavra sobre o trabalho das pessoas em um frio desumano, apenas a dificuldade de cumprimento das cotas. A pena para o equipamento quebrado emerge, no contexto, como o ápice da piada de humor negro que foi o sistema dos campos.

Ainda no tema da estrutura da obra, Sirotínskaia (1998) chama a atenção para outro aspecto da questão. Se Toker (2000) aborda a autorreferencialidade dos primeiros contos, a abertura para a esperança nos últimos e a pulsação no meio, Sirotínskaia vê nos contos que iniciam os ciclos, símbolos que dariam o tom ao ciclo todo. “Pela neve”, o primeiro conto do primeiro ciclo traria o símbolo do infinito,

²¹⁶ Обыкновенный кабинет, чуть побольше того, где я был часа два назад. Стекловидные глаза капитана Реброва устремлены были прямо на меня. На углу стола стоял недопитый стакан чая с лимоном, обкусанная корочка сыра на блюде. Телефоны. Папки. Портреты.

²¹⁷ Инжектор / Injéktor. 1956b. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/2/10.html>>.

segundo a autora. Experimentando essa reflexão, poderíamos pensar a neve e a estrada como imagens que remetem ao infinito, que poderia também ser simbolizado pela ideia de uma obra coletiva, construída pelas lembranças dos sobreviventes. Lembranças infinitas a partir de infinito sofrimento.

Já o “Procurador da Judeia” e “Um Acesso”, que abrem, respectivamente, o segundo e o terceiro ciclos, apontariam para os temas da memória, da morte, da imortalidade, segundo a autora. O primeiro conto já foi comentado acima: a morte que chega pela travessia do navio *KIM*, com milhares de mortos e congelados. Nesse caso, é tão difícil lembrar tamanho horror, que a memória simplesmente apaga esse fato. Já “Um acesso” trata de um desmaio causado por uma doença que Chálámov trouxera com ele em seus últimos anos. Neste conto, a lembrança do Norte vem a partir de um episódio do presente e ele termina o conto aliviado por perceber que não está mais no campo: é este o que o narrador teme, não as memórias. Nesse contexto, “O procurador da Judeia”, ilustra a memória que recusa a se lembrar da morte; já “Um Acesso” traz a memória que não tem medo de lembrar. Duas formas de se relacionar com a memória e a morte. Esses temas, na verdade, perpassam toda a obra de Chálámov, não estando circunscritos ao segundo e terceiro ciclos.

“A Trilha”, de *Ressurreição do Lariço*, simbolizaria, segundo Sirotínskaia (1998), a arte e a ressurreição: trata já da fase em que Chálámov trabalha como enfermeiro em um hospital do campo e mora em uma isbá. Ali, abriu uma “trilha milagrosa” enquanto buscava lenha para o inverno. Conta que no início tinha dó de pisar nas flores do caminho, mas, com o tempo, a trilha foi se firmando. Durante quase três anos, passou a funcionar como uma espécie de escritório, para onde ele ia para escrever versos. A criação acontecia ali, na solidão da “trilha mágica” aberta por seus passos. Mas era um caminho que precisava trilhar sozinho: quando, certo dia, se deparou com pegadas de outro ser humano, a trilha deixou de funcionar. “A trilha” abre para um ciclo que traz muita dor e morte, mas também traz contos importantes que tratam de luta e sobrevivência, de tornar-se um *doghodiaga* e conseguir sobreviver. Nesse ciclo encontra-se o conto “O Exame”²¹⁸, por exemplo, ponto crucial da salvação do escritor, de sua ressurreição. Trata-se do exame que ele presta para fazer o curso de enfermeiro, curso que o tira dos trabalhos fatais do

²¹⁸ Экзамен / Eczamen. 1966j. Disponível em: <<https://www.shalamov.ru/library/5/20.html>>.

campo e o leva a trabalhar dentro de hospitais. É este trabalho que possibilita que o escritor possa chegar ao fim de sua pena. Fecha o ciclo o conto “Ressurreição do Lariço”, onde o lariço aparece como símbolo dos campos, símbolo da morte, mas também símbolo da vida. Ao ser levado do Norte para um apartamento de Moscou, ainda consegue reviver. Não à toa, o galho de lariço sobrevive no apartamento de um poeta.

“Luva”²¹⁹, o primeiro conto do último ciclo, traria, para Sirotínskaia (1998), a alma, o corpo e a verdade como símbolos. Notamos que esse ciclo, assim como o anterior, é mais autobiográfico do que os primeiros, onde até mesmo o nome Chalámov aparece em alguns contos, o que não acontecia nos ciclos anteriores. A destruição que o campo realiza no corpo do prisioneiro, para não falar de sua alma, é tematizada em alguns contos desse ciclo. Um exemplo é “Noites Atenieneses”²²⁰, que mostra o verso como uma necessidade física do preso tão importante quanto a defecação, a micção, a satisfação da fome ou do desejo sexual, necessidades que o campo destrata, negligencia, destrói. O autor inicia o conto remetendo a Thomas Morus, que elencara esses quatro principais desejos, ou necessidades dos homens. A necessidade de versos seria a quinta, para Chalámov. A luva a que se refere o conto de abertura é a pele de sua mão, que se descola inteira. Chalámov sofria de pelagra, doença muito comum nos campos, que traz como um dos sintomas o descolamento da pele em capas, de diversas partes do corpo. “A luva, que se junta à história clínica, escreve a história não só de meu corpo, de minha sorte, de minha alma, como também do Estado, do tempo, do mundo. Com aquela luva se poderia escrever a história” (CHALÁMOV, 1972a).²²¹

Vólkova (1997a) chama a atenção para outros aspectos da composição da obra chalamoviana. Em primeiro lugar, ressalta o estilo romanesco de seus contos, que, segundo ela, constroem a obra como um todo orgânico. Enfatiza o paradoxo, o absurdo, a construção rítmica como bases da criação de sua escrita. Tudo isso se soma ao mergulho de Chalámov na história e na cultura, trabalhando com a tradição literária, com arquétipos e mitos, criando eixos e planos de significados. A soma de tudo isso é que permitiria ao artista a transcendência do horror.

²¹⁹ Перчатка / Piertchátká. 1972a. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/7/1.html>>.

²²⁰ Афинские ночи / Afínskie nóchi. 1973a. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/7/17.html>>.

²²¹ Разве в перчатке, которая приложена к истории болезни, не пишется история не только моего тела, моей судьбы, души, но история государства, времени, мира. В той перчатке можно было писать историю.

Um exemplo dessa construção seria o jogo composto pelas frases inicial e final de cada conto. Chalámov dizia que não começava a escrever se não tivesse já essas duas frases. Nesse contexto, ao mesmo tempo em que diz partir dessas duas frases para a escrita de um conto, também afirma, enfaticamente, no ensaio de 1971, que o prosador, ao dar início a um conto, não sabe onde vai parar: quem conhece o fim é o fabulista. De todo modo, Vólkova aponta para um jogo de simetria entre as duas frases - por elementos contrastantes ou análogos - para a circularidade, para a criação de ritmos que ultrapassam os contos e compõem o todo da obra. A pesquisadora aponta alguns exemplos: a frase inicial pode ser fabular-energética, filosófico-dramática ou protocolo-informativa, com uma tensão dissimulada. Já a final levaria a uma transformação da percepção: ou no sentido da catástrofe inevitável, ou, pelo contrário, no sentido de uma tranquilização no fluxo cotidiano da vida, em uma conclusão costumeira, provisória, ainda que imaginária.

A autora cita alguns exemplos. “Fogo Domado” começa do seguinte modo: “Eu já estive em meio ao fogo, e mais de uma vez” (CHALÁMOV, 1966i)²²², terminando com “Coloquei a caldeirinha com água no fogo. Água domada em fogo domado. Logo a caldeirinha começou a borbulhar, a ferver. Mas eu já dormia...” (CHALÁMOV, 1966i).²²³ As frases expressam o movimento do conto, onde o fogo, logo depois a água, são elementos da natureza incontroláveis e ameaçadores, para se tornarem então, salvadores.

O conto “Xerez” inicia assim: “O poeta estava morrendo” (CHALÁMOV, 1958b)²²⁴, para terminar com “Quer dizer, ele morreu antes da data de sua morte – um detalhe bem importante para seus futuros biógrafos” (CHALÁMOV, 1958b).²²⁵ O conto trata dos últimos momentos antes da morte do poeta Mandelstam, costurados por descobertas sobre a vida, a arte e poesia.

No terceiro exemplo apontado pela autora, a frase inicial do conto “Os Geólogos”²²⁶ é: “À noite acordaram Krist...” (CHALÁMOV, 1965a)²²⁷. Tem início então uma espécie de movimento circular que termina com “Os geólogos

²²² Я бывал в огне, и не один раз.

²²³ Я поставил на огонь котелок с водой. На укрощенный огонь укрощенную воду. И скоро котелок забурлил, закипел. Но я уже спал...

²²⁴ Поэт умирал.

²²⁵ Стало быть, он умер раньше даты своей смерти – немаловажная деталь для будущих его биографов.

²²⁶ Геологи / Gueólogos. 1965a. Disponível em: <<https://www.shalamov.ru/library/3/5.html>>.

²²⁷ Ночью Криста разбудили (...)

desapareceram uma noite qualquer” (CHALÁMOV, 1965a).²²⁸ A circularidade dos contos seria reforçada, segundo a autora, pela transição recorrente entre a vida rotineira e o âmbito existencial, entre a atualidade e os tempos bíblicos, por exemplo. A peripécia e o paradoxo – não apenas nas frases finais e iniciais, mas também nas situações, nas percepções do narrador, no estado geral das personagens – é que sustentariam o conto. Através dos paradoxos é que se expressaria o profundo significado metafísico dos temas e símbolos de Chalámov, tais como a liberdade e a não liberdade, a memória e o esquecimento, a salvação e o bem. Seriam paradoxos trágico-irônicos, trágico-líricos, trágico-catárticos. Por exemplo, quando ele diz que a sentença de dez anos, ao invés de trazer a morte, traz a vida (sobre quando recebe uma pena adicional que lhe tira o T de trotskista, permitindo que faça trabalhos mais leves); ou o crente que entoava salmos e, ao receber uma ração melhor, consegue, finalmente, forças para tirar a própria vida. É paradoxal também a ideia de liberdade que está no elogio da prisão em comparação com o campo.

Mikhailik (2009) chama a atenção para a releitura das ideias da *Lef* feita por Chalámov, presente em alguns elementos de sua prosa tais como: o texto como documento, o autor como participante e não como espectador da vida, a seleção de fatos, princípios da montagem como o desnudamento dos recursos figurativos, por exemplo. Nessa perspectiva, o autor mostra, discute com o leitor a forma que usará para escrever, tornando aberto o processo da escrita. A repetição, a contradição, o eco de detalhes, fatos, personagens fazem parte de uma construção literária cuidadosa e aparente, tecendo os múltiplos níveis e camadas de um discurso que se faz permeável a muitas leituras possíveis. Vejamos alguns desses exemplos, refletindo sobre a função que adquirem na composição da obra.

Em primeiro lugar, Chalámov coloca o leitor em uma posição ativa, dividindo com ele questões sobre quais procedimentos devem ser usados na escrita. Por exemplo, “A gravata”²²⁹ tem início com o autor se perguntando sobre “Como contar sobre aquela maldita gravata?” (CHALÁMOV, 2015).²³⁰ Depois disso, o autor disserta sobre como deve ser a nova prosa, concluindo, por fim, que aquele não é um lugar para reflexões, o mais importante é lembrar de Marússia Kriúkova, a

²²⁸ Геологи исчезли в одну из ночей.

²²⁹ Галстук / Galstuk. 1960a. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/2/22.html>>.

²³⁰ Как рассказать об этом проклятом галстуке? (Галстук / Galstuk. Tradução de Denise Sales e Elena Vasilevich. 1960a. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/2/22.html>>).

personagem principal do conto. Em “A última batalha do Major Pugatchov” o narrador fornece três opções para o início da narrativa, a partir de três pontos de vista de testemunhas da história. “O primeiro dente” termina com um diálogo entre o narrador e Sazónov, aparentemente o autor da história que foi narrada, a respeito de como terminar o conto que o leitor acaba de ler. O narrador diz que, ainda que o conto não seja ruim, não será publicado. Sazónov então oferece outras alternativas para o final, onde conta ao leitor destinos das personagens não relatados antes. Termina concluindo que o importante era escrever, não publicar: escrever apenas para se sentir melhor, escrever para poder esquecer. Como se o esquecimento do horror fosse uma bênção só alcançada pela memória e pela escrita da experiência.

“Xerez” apresenta outro aspecto da construção literária de Chalámov. Neste conto, o narrador descreve os últimos momentos do poeta Mandelstam, morte que ele não poderia ter presenciado, muito menos ter tido acesso aos seus últimos pensamentos. O autor cria uma situação fictícia, digamos assim, para transmitir suas próprias reflexões, sentimentos e sensações, bem como aspectos do campo: mostra-os na perspectiva da morte do poeta. Não é à toa que Chalámov diz, no ensaio de 1971, que o conto não é sobre Mandelstam, mas sobre ele mesmo. “Medição Individual”²³¹, é outro exemplo de ficcionalização, onde o narrador faz referência a pensamentos do protagonista, o ex-estudante de direito (elemento que coincide com a biografia do próprio autor) Dugáiev, aos quais nunca poderia ter tido acesso.

O conto “O encantador de serpentes”²³² assume de outra maneira a construção literária. O narrador compartilha com o leitor a motivação que o levou a escrever o conto: trata-se da história de outra pessoa, que queria escrever sobre sua experiência como “romancista” junto aos blatares em uma mina dominada por eles. “Prensando romances”, ou seja, contando histórias para os bandidos, entretendo a cúpula da bandidagem, conseguiu cair em suas graças e sobreviver. Portanto o narrador abre para o leitor o fato de que não foi ele quem viveu o que vai narrar. Mikhailik (2009) mostra que, para realizar essa tarefa, Chalámov utiliza elementos já presentes em outros contos. Por exemplo: a dura caminhada em busca de lenha

²³¹ Одиночный замер / Odínóchni zamier. 1955a. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/2/5.html>>.

²³² Заклинатель змей / Zaklinátel zmiei. 1954b. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/2/18.html>>.

aparece já no conto “Frutinhas”²³³. Vem dos contos “Na fé” e “Taiga dourada”²³⁴ a descrição de características dos bandidos. Já está em “Chuva” o pensamento de que o homem é mais resistente que o animal, como volta em “O encantador de serpentes”.

Nesse contexto, as repetições e contradições também são recursos utilizados na composição da obra. Tem múltiplas funções ao longo dos contos, inclusive a de estabelecer ligações, de tecer um todo orgânico a partir dos fatos e detalhes selecionados para a escrita. Há um sonho recorrente do prisioneiro, que aparece em mais de um conto e com mais de um personagem, não somente com o narrador, que é o sonhar com pães. Em “Medição Individual”, os “sonhos de Dugáiev, que vai ser fuzilado por não cumprir a norma, eram especialmente martirizantes: bisnagas de pão, sopas grossas fumegantes...” (CHALÁMOV, 2015, p.47).²³⁵ Alguns contos depois, ainda no primeiro ciclo, em “Ração Seca”, “todos nós sonhávamos com a mesma coisa: fatias de pão de centeio que flutuavam à nossa frente como bólides ou anjos” (CHALÁMOV, 2015, p.83).²³⁶ Em “Pão”²³⁷ o sonho com os pães ganha ainda uma terceira versão: “Durante a noite, à minha frente, surgiam bisnagas de pão e o rosto travesso do foguista, que os arremessava na boca da fornalha em chamas” (CHALÁMOV, 2015, p.135)²³⁸. No decorrer do dia, trabalhando em meio à fatura da padaria, o narrador vira o foguista atirar um pão no fogo, gesto inconcebível para um preso faminto, que poderia levar o pão para comer ou mesmo dividir com outros detentos. No primeiro conto, o sonho é da personagem Dugáiev, no segundo, aparece como sonho de todo detento. Já no terceiro, o sonho ganha outro colorido, ao incluir a indignação com o foguista, ressaltando o estado de fome e penúria. Como se a cada repetição, Chalamov fosse afirmando mais e mais categoricamente o estado desumano de carência e escassez vivido pelo prisioneiro e expresso pelo sonho com o pão, ampliando seu significado e profundidade.

²³³ Ягоды / Iágodí. 1959r. Disponível em: <<https://www.shalamov.ru/library/2/12.html>>.

²³⁴ Тайга золотая / Taigá zolotáia. 1961a. Disponível em: <<https://www.shalamov.ru/library/2/23.html>>.

²³⁵ ...Сны снились особенно мучительные — буханки хлеба, дымящиеся жирные супы... (Одиночный замер / Odínóchni zamier / Medição Individual. Tradução de Denise Sales e Elena Vasilevich. 1955a. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/2/5.html>>).

²³⁶ ... мы все видели во сне одно и то же: пролетающие мимо нас, как болиды или как ангелы, буханки ржаного хлеба. (Сухим пайком / Sukhím paikom / Ração Seca. Tradução de Denise Sales e Elena Vasilevich. 1959o. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/2/9.html>>).

²³⁷ Хлеб / Khlieb. 1956h. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/2/17.html>>.

²³⁸ Всю ночь передо мной мелькали буханки хлеба и озорное лицо кочегара, швырявшего хлеб в огненное жерло топки. (Хлеб / Khlieb / Pão. Tradução de Denise Sales e Elena Vasilevich. 1956h. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/2/17.html>>).

Outro exemplo de ideia que se repete, é a questão da amizade em tempos difíceis, um tema recorrente na literatura do século XIX. Em “Medição Individual”, ao ganhar um cigarro do parceiro de trabalho (que, ao ver Dugáiev recebendo a incumbência da medição individual, entende que este seria fuzilado, sem que isso passasse pela cabeça do principal interessado), Dugáiev estranha o fato, pois não eram amigos:

Aliás, com fome, frio e sono, não se fazia amizade nenhuma, e Dugáiev, apesar de jovem, compreendia toda a falsidade do provérbio sobre amigos temperados na infelicidade e na desgraça. Para que a amizade fosse amizade era preciso uma base sólida, formada quando as condições e a vida ainda não tivessem atingido aquela última fronteira, além da qual não há nada de humano no ser humano, a não ser desconfiança, maldade e mentira (CHALÁMOV, 2015, p.47).²³⁹

Dugáiev também conhecia bem o provérbio do norte, que se repete em outros lugares da obra de Chalamov, e funciona praticamente como o lema do campo, uma espécie de mandamento ou guia de sobrevivência: não confiar, não temer e não pedir. No conto “Ração Seca”, a mesma concepção sobre sofrimento e amizade aparece, mas no contexto de mais uma mentira propagada pela literatura de ficção:

A amizade não nasce nem na carência nem na desgraça. As condições de vida “difíceis” que, segundo nos dizem os contos da literatura de ficção, são indispensáveis para o surgimento da amizade, na verdade não são assim tão difíceis. Se a desgraça e a carência reunidas geram amizade entre as pessoas, então isso significa que a carência não é extrema e a desgraça não é grande (CHALÁMOV, 2015, p.82).²⁴⁰

Para o narrador, a carência e a penúria extremas só fazem com que se conheça a força e os limites do próprio corpo e da própria força moral, nunca são

²³⁹ Впрочем, при голоде, холоде и бессоннице никакая дружба не завязывается, и Дугаев, несмотря на молодость, понимал всю фальшивость поговорки о дружбе, проверяемой несчастьем и бедою. Для того чтобы дружба была дружбой, нужно, чтобы крепкое основание ее было заложено тогда, когда условия, быт еще не дошли до последней границы, за которой уже ничего человеческого нет в человеке, а есть только недоверие, злоба и ложь. (Одиночный замер / *Odinóchni zamier* / Medição Individual. Tradução de Denise Sales e Elena Vasilevich. 1955a. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/2/5.html>>).

²⁴⁰ Дружба не зарождается ни в нужде, ни в беде. Те «трудные» условия жизни, которые, как говорят нам сказки художественной литературы, являются обязательным условием возникновения дружбы, просто недостаточно трудны. Если беда и нужда сплотили, родили дружбу людей – значит, это нужда не крайняя и беда не большая. (Сухим пайком / *Sukhím paikom* / Ração Seca. Tradução de Denise Sales e Elena Vasilevich. 1959o. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/2/9.html>>).

terreno fértil para a amizade. A dificuldade como condição para o surgimento da amizade é um dos lugares-comuns aceitos tradicionalmente como verdade, que são subvertidos pelo campo.

Outro recurso adotado pelo o autor é contar um mesmo fato a partir de diferentes perspectivas, entrando até mesmo em contradição. Em “Chuva” e “A Primeira Morte”, ele narra o encontro dos detentos com uma mulher que, de certa forma, os acolhera. No primeiro conto, o narrador se lembra de que no dia anterior os presos foram saudados por uma mulher que apenas apontava para o céu e dizia que o fim do trabalho estava próximo. Era uma mulher bonita – ao menos para os padrões de Kolimá – e o narrador diz que nunca mais a viu, ainda que seu gesto tenha ficado gravado em sua memória para sempre. Ela os compreendera e os consolara com aquele simples gesto e aquelas poucas palavras. Era uma pessoa que o narrador aparentava desconhecer ao escrever o conto, dizendo dever tratar-se de uma prostituta ou ex-prostituta (CHALÁMOV, 2015, p.59).

Alguns contos depois, em “A Primeira Morte”, essa mulher reaparece em uma situação bem diferente. O narrador desta vez a conhece, diz tratar-se de Anna Pavlóvna, secretária do chefe da lavra, uma figura a quem todos conheciam e amavam, justamente por aquela tarde onde ela os compreendera e consolara. Saindo para o turno da noite, a brigada do narrador a encontra no caminho, já morta, junto com seu assassino, a quem os detentos levaram preso (CHALÁMOV, 2015, p.156). Nesse conto, o narrador recorda a cena de quando ela acenara para os detentos, aparentando, contudo, já conhecê-la na ocasião. Duas versões do mesmo fato, obrigando o leitor a parar e se questionar sobre qual o motivo da diferença.

Vimos acima a repetição do tema da fuga-rebelião na relação entre um conto mais e outro menos ficcionalizado, quando abordamos “A última batalha do Major Pugatchov” e “O procurador verde”. Diferem no tom da narrativa, no enfoque dado à história, nos nomes das personagens, em um ou outro destino. Tendo como base a afirmação de Chalamov de que tudo o que escreve em *Contos de Kolimá* é irrefutável, é interessante notar a transformação dos contos. Como Chalamov dá colorido às situações através da aproximação do ponto de vista do protagonista, da ênfase nos homens que participaram da fuga, da criação de diálogos e pensamentos aos quais não poderia ter acesso.

Há casos em que mais de um conto traz uma mesma personagem em situações diferentes. Por exemplo, o conto “O Procurador da Judeia”²⁴¹, o primeiro do ciclo *A margem esquerda*, traz o médico Kubántsev como chefe da seção cirúrgica do hospital central de Magadan, na margem esquerda do rio Kolimá, que recebia, na ocasião, os presos em estado menos grave que haviam chegado no *KIM*. Como vimos acima, esse conto terrível narra a chegada desse navio, onde ocorrera uma rebelião dos presos, no meio da travessia para o norte. A resposta dos chefes fora encher de água os porões, que levavam 3 mil presos. Os que não morreram chegaram apresentando diferentes graus de congelamento. Kubántsev, militar recém-chegado da frente de batalha não estava preparado para o horror, a morte nos campos. Em choque, sem saber o que fazer, decide entregar a direção das providências ao chefe anterior, um preso que fora destituído do cargo, justamente por ser um preso. Dezesete anos depois do fato, Kubántsev não se lembrava dos 3 mil presos mortos ou congelados do *KIM*. Como se tivesse se protegido de tal horror no esquecimento.

Já em “Descendente de Dezembrista”²⁴², Kubántsev aparece de maneira totalmente diferente. O primeiro conto se passa em 1947, já no segundo estamos em 1948, quando a história chega ao hospital central. Kubántsev, ou melhor, Rubántsev – seu nome no segundo conto – era o chefe da seção de cirurgia, já não mais um recém-chegado. O narrador já trabalhava no hospital, já tinha feito o curso para enfermeiro, não estava mais nas minas. Rubántsev é apresentado aqui como um médico sério, honesto. Sob seu comando não se faziam as festas que se fizeram depois, quando o hospital ficou sob o comando de Lúnin, seu substituto, e que se dizia descendente do dezembrista de mesmo nome. O narrador desenha um contraste bem nítido entre os dois médicos: enquanto Lúnin não tem escrúpulos nem solidariedade e só olha para si, Rubántsev tem consciência. Este entende como funcionava o norte. Por exemplo, ele não operava os pacientes diagnosticados com úlcera, pois sabia que no estado de fraqueza em que chegavam ao hospital, não resistiriam. Lúnin debochava dessa decisão e acaba matando os doze que haviam passado pelas suas mãos com esse diagnóstico. No segundo conto, não se vê nem sombra do médico que vai esquecer sobre os pacientes congelados do *KIM*.

²⁴¹ Прокуратор Иудей / Procurátor Iudei. 1965e. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/3/2.html>>.

²⁴² Потомок декабриста / Patómok Dekabrista. 1962c. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/3/13.html>>.

Ficamos sem saber se existe uma versão correta e outra errada ou se são apenas dois momentos da mesma personagem.

As repetições, os erros e contradições vão tecendo ligações entre os contos, os campos vão se construindo sob o olhar do leitor. Uma informação lida em um conto, por exemplo, vai ganhando sentido ao longo de vários outros. Um conto ilumina outro. Em “Taiga dourada” e “Dominó”, a mesma cena no mesmo campo de trânsito se repete: todos os dias, quando ouve seu nome na lista dos comboios designados para saírem do campo de trânsito para o trabalho, o narrador diz não querer ir, pois está fraco e precisa do hospital. O supervisor então pergunta se ele não quer ir amarrar vassouras na estrada. A resposta é sempre a mesma: não, ele precisa ir para o hospital. “Taiga dourada” termina com a visita de um enfermeiro à “zona pequena”, para tirar a temperatura do narrador. Apenas isso. O centro do primeiro conto é o funcionamento do campo na “zona pequena”, campo de prisioneiros em trânsito, enfatizando também o estado de fraqueza do narrador, recém saído das minas de ouro. O segundo conto trata da relação do narrador com Andrei Mikháilovitch, o médico que lhe salva a vida. Nesse conto, o diálogo sobre amarrar as vassouras é contado no contexto da tentativa de encontrar o médico novamente: o narrador precisava ir para o hospital, pois, além de estar exaurido pelas minas, o médico que já tinha lhe prestado ajuda estava lá. Como estavam saindo os comboios do campo de trânsito, se o médico não intercedesse, ele iria para as minas. Nesse conto não aparece mais o enfermeiro visitando a “zona pequena” para lhe medir a temperatura, mas sim as tentativas do narrador de entrar em contato com o médico. No que é bem sucedido: acaba por conseguir o encontro e consegue recuperar as forças trabalhando como seu assistente no hospital. Os dois contos mostram o prisioneiro tentando sobreviver, mas de perspectivas diversas.

“Quarentena de Tifo” e “Apóstolo Paulo”²⁴³ são contos que se relacionam também pela repetição de personagens. O primeiro termina em aberto, não sabemos se Andréiev acertou ou errou em seus cálculos ou se seus esforços para permanecer o mais tempo possível no campo de trânsito valeram a pena ou não, não sabemos se ele vai para as minas. Mas, em “Apóstolo Paulo”, que está a alguns contos de distância, no mesmo ciclo, vindo antes, portanto de “Quarentena de Tifo”,

²⁴³ Апостол Павел / Apóstol Pavel. 1954a. Disponível em: <<https://www.shalamov.ru/library/2/11.html>>.

que fecha o ciclo, estão algumas indicações do que pode ter ocorrido depois da quarentena. Neste conto, o narrador sai do campo de trânsito em um grupo de cinco pessoas: um agrônomo/esperantista; um forneiro; um gigante caolho que tinha sido “foguista de locomotiva a vapor”; um ferreiro e o próprio narrador. O tamanho do grupo na lista de seleção dá esperanças a todos de que não serão mandados a uma mina, mas quando são colocados em um comboio com muitos outros presos e veem o caminhão passando reto por todos os lugares onde se faziam trabalhos leves, se sentem fraquejar e assim termina o conto. “Apóstolo Paulo” começa com o narrador contando que vai trabalhar como ajudante do marceneiro – no conto anterior, ferreiro – Frizorguer. Então o narrador conta que se conheceram em um campo de trânsito e narra a cena da formação do grupo dos cinco. É então que ficamos sabendo que o destino depois da quarentena não foi uma mina de ouro, mas uma extração de carvão. Os cinco tinham sido mandados para lá como inválidos, como extras. Interessante notar o tempo nessa construção: o desfecho do último conto do ciclo está alguns contos antes. O tempo não é cronológico, mas circular. Como se o tempo se recusasse a avançar.

As várias repetições, as várias versões de um mesmo fato dão ao texto como um todo, muitos níveis de significado, inclusive uma sensação de beco sem saída, de coisas que se repetem sem fim, de tempo que não passa. Impressão de angústia, prisão, impressão construída por Chalamov conto a conto, espontaneamente ou não. Dessa construção emerge a voz do escritor, em uma paisagem trágica de horror, mas, inexplicavelmente, onde também se vê um caminho de esperança, se vê força e resistência.

Mikhailik (2009) chama a atenção para os erros cometidos por Chalamov que, assim como as repetições e contradições, fazem parte da composição proposta pelo escritor. A pesquisadora aponta o exemplo do erro que ocorre no conto “Descendente de Dezembrista”, onde aparecem algumas discrepâncias em relação à biografia da personagem Lúnin. Pelas informações dadas pelo narrador sobre este personagem, ele não teria como ser o descendente do dezembrista famoso. Segundo Mikhailik, o escritor não teria como não saber, se errou, foi de caso pensado, pois tinha uma memória invejável e já tinha dado provas de seus conhecimentos sobre aquele movimento revolucionário. Em mais de uma ocasião, Chalamov ressalta, em seus escritos, que seus erros são resultado de uma elaboração consciente. É possível que neste conto, a função destes erros fossem,

não só abrir o processo da construção literária para o leitor, como também trazer para o contexto de leitura o conto de Tolstói “Os dois hussardos” (o dezembrista seria o primeiro hussardo e Lúnin – que nunca fora hussardo, mas sim um estudante de medicina –, seria o segundo). No conto tolstoiano, é retratada uma época que não existe mais, como se o mundo tivesse se apequenado depois daquele passado descrito com saudade. Como se essa referência trouxesse para o conto de Chálámov um certo tom de ruína, de decadência, a nostalgia de um mundo melhor que ficou para trás.

Segundo Boym (2008), os erros de Chálámov não devem ser tomados como atos falhos de Freud, o que tornaria o leitor dono de um conhecimento não dominado pelo autor. Pelo contrário, esses erros estabeleceriam uma cumplicidade entre autor e leitor, uma comunicação alternativa. Para a pesquisadora, esses erros seriam a assinatura do autor. Numa ficção realista esses erros seriam erros mesmo, falha estética; na prosa documental de Chálámov, são uma busca pela verdade, construção poética.

O autor defendia o direito a seu estilo, não admitindo que algo de sua obra fosse modificado. Nesse sentido, não caberia a correção, pois tudo seria parte da espontaneidade, tudo contaria a história. No primeiro ensaio abordado aqui, Chálámov se refere a um exemplo de correção que o deixa indignado: em “Como começou?”, há uma palavra não terminada, sempre corrigida pelos “editores” que publicavam sua obra. Ela vem no final do primeiro parágrafo: “Como começou? Em qual dos dias de inverno o vento mudou, e tudo ficou terrível demais? No outono nós ainda trava...” (CHALÁMOV, 2016b).²⁴⁴ O conto vai narrar como tudo mudou nos campos em 1937, como os campos de trabalho se tornaram campos de extermínio. Esse final de frase abrupto, interrompido, dá uma sensação de algo que veio de surpresa, que veio de repente, algo importante, agudo, avassalador, acompanhando o próprio assunto do conto. O que pode parecer um erro, pode também abrir ao leitor o caminho para os sentimentos e os fatos que Chálámov quer transmitir por vias menos racionais, talvez, incorporados à forma da palavra. No ensaio de 1971, Chálámov retoma o tema da correção, já mencionado no primeiro ensaio, dizendo

²⁴⁴ Как это началось? В какой из зимних дней изменился ветер и все стало слишком страшным? Осенью мы еще рабо... (Как это началось / Kak eto natchalós / Como isso começou. Tradução de Lucas Simone. 1964b. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/1/3.html>>).

que as palavras inacabadas acontecem por conta da intensidade do fluxo narrativo, do descontrole da torrente de sentimentos.

O conto referido em seguida é um exemplo de erro que salva, e também de uma visão da arte como inspiração. “Lida” é um conto onde a estratégia de sobrevivência encontrada pelo narrador está justamente em um “erro”. A estratégia possível está sempre no pequeno gesto. Krist, o protagonista do conto, está prestes a terminar a pena, a terceira recebida nos campos. Enfrenta a tensão dessa espera pela liberdade, porque qualquer coisa pode acontecer. Ele possuía, em seu passaporte, em sua condenação, a letra T de trotskista. Essa simples letra fizera com que durante anos ele não pudesse fazer trabalhos leves. Essa letra T significava, para as autoridades do campo, que o indivíduo deveria ser exterminado pelos trabalhos pesados das minas. Krist sabia disso. E sabia que com esse T, mesmo chegando ao final da pena, não lhe deixariam sair de Kolimá. E sabia também que, se saísse, estaria para sempre marcado, seria sempre alvo de perseguições. “Krist passou muitas noites sem dormir pensando em sua rápida e irreversível libertação. Krist não maldizia, não se espantava. Krist buscava” (CHALÁMOV, 1965b).²⁴⁵ Até que “a iluminação lhe chegou, como sempre, de repente. De repente, mas depois de uma terrível tensão, não uma tensão mental nem das forças de seu coração, mas de todo o ser de Krist” (CHALÁMOV, 1965b).²⁴⁶ Como uma criação artística: “Chegou como chegam os melhores versos, as melhores linhas de um conto. Sobre eles se pensa dia e noite, sem resposta, e a iluminação chega como a alegria da palavra exata, como a alegria de uma solução” (CHALÁMOV, 1965b).²⁴⁷ A sobrevivência aqui é arte, imaginação, construção artística. “Não era a alegria da esperança – muitos haviam sido os desencantos, os erros, os golpes pelas costas no caminho de Krist” (CHALÁMOV, 1965b).²⁴⁸ Não, era a alegria da criação: para Krist, a esperança era apenas um fantasma traiçoeiro que atrapalhava a vida dos prisioneiros, inoculando-lhes na alma a corrupção. A esperança como algo negativo é um lugar comum na obra de Chalamov. O autor

²⁴⁵ Много ночей не спал Крист, думая о своем скором, неотвратимом освобождении. Он не проклинал, не боялся. Крист искал.

²⁴⁶ Озарение пришло, как всегда, внезапно. Внезапно – но после страшного напряжения – напряжения не умственного, не сил сердца, а всего существа Криста

²⁴⁷ Пришло, как приходят лучшие стихи, лучшие строки рассказа. Над ними думают день и ночь безответно, и приходит озарение, как радость точного слова, как радость решения.

²⁴⁸ Не радость надежды – слишком много разочарований, ошибок, ударов в спину было на пути Криста.

considerava a esperança uma espécie de grilhão, privação de liberdade, algo que faz o homem mudar seu comportamento ou agir contra sua consciência.

No conto, a solução chamava-se “Lida”. Era uma moça que Krist ajudara dois anos antes, escondendo-a no hospital para que pudesse fugir de um chefe que a assediava (Krist era o responsável pelo ingresso dos doentes no hospital, onde trabalhava como enfermeiro). No momento em que se passa a história, ela era responsável por digitar os passaportes de soltura dos presos. Krist lhe pede que ela não digite a letra T. Que “erre” e esqueça do T. É assim que ele consegue sua libertação. A solução que vem através de um erro: erro e imaginação caminham juntos na sobrevivência dentro do campo, e na obra de Chalamov. É um exemplo também de como os pequenos gestos de ajuda mútua entre os prisioneiros constituem uma resistência possível à máquina da morte engendrada pelo estado. Sempre a luta do homem contra o estado.

Interessante notar aqui que essa versão do fim da letra T no documento de Chalamov contradiz outra, que aparece apenas alguns contos depois, em “Meu Processo”²⁴⁹. Esta última é uma versão menos poética, mas mais próxima da realidade: Chalamov foi denunciado por informantes dentro do campo, por ter dito que Búnin era um clássico. Por isso, recebeu uma nova pena de dez anos mais cinco de privação de direitos. Mas foi essa nova pena que o salvou, pois foi ela que lhe tirou o T do documento. Funcionando no movimento de vai e volta entre os contos, em “O chefe do hospital”²⁵⁰ o T volta a fazer parte do prontuário do já enfermeiro-chefe da ala cirúrgica, permitindo que o chefe do hospital, o Doutor Doktor, que o odiava, conseguisse mandá-lo por três dias para os trabalhos gerais. Como se a retirada do T nos contos anteriores não tivesse existido, como se o tempo tivesse voltado, transformando Kolimá em um inferno circular, sem saída.

A obra de Chalamov, com toda a sua técnica narrativa, implica o leitor em sua construção. Este não a lê passivamente, mas está o tempo todo como que em um estado de alerta, de atenção. Em primeiro lugar, há o choque pela realidade retratada pelo testemunho, é impossível ao leitor sair ileso, depois de tanta atrocidade, injustiça, crueldade. E depois, a construção chalamoviana, como indicado neste capítulo, obriga o leitor a um constante movimento: as informações

²⁴⁹ Мой процесс / Moi protcéss. 1960c. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/3/19.html>>.

²⁵⁰ Начальник больницы / Natchalnik bolnitsi. 1964d. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/3/23.html>>.

dadas ao longo dos contos vão se unindo, se dizendo e se desdizendo, formando a tessitura da obra. Às vezes, o leitor deve voltar atrás e ler de novo uma pista deixada em alguma dobra do texto, em um tempo que não é cronológico, mas circular. O final de um conto pode aparecer alguns contos antes. Um tema que se repete aqui, um detalhe que ecoa acolá. Um conto pesado seguido de outro um pouco mais ameno. Ainda assim, o leitor deve parar para respirar, lembrar, pensar, questionar o texto e a si mesmo. O ritmo proposto pelo movimento dos contos dentro dos ciclos, a pulsação, os finais que trazem alguma esperança, permitindo que o leitor respire e chegue até o próximo ciclo. Os símbolos que constroem sensações e significados além das palavras.

O que é ressaltado, ao longo da obra, é a literatura. Ficção e verdade. Não importa se nem tudo aconteceu com Chalamov, se nem tudo aconteceu exatamente daquela maneira, o que importa, no final das contas, é a obra de arte, é a experiência na qual o escritor convida o leitor a tomar parte. É o convite do escritor a que o leitor compartilhe com ele sua investigação a respeito do homem, do que resta de humano no homem sob condições extremas. Para fazer isso, Chalamov precisa, não apenas testemunhar, mas testemunhar através de uma forma estética. Sem a construção literária seria impossível comunicar, narrar a morte.

Nesta parte do trabalho, ressaltamos algumas características da prosa de Chalamov, concernentes, sobretudo a seus símbolos, temas e à composição de seu texto. O próximo capítulo terá como foco a experiência e a memória, bem como a relação do autor e de sua narrativa com esses aspectos.

6. Testemunho, experiência, memória

*UM RIBOMBAR: é
A própria verdade
Que entre as pessoas
Surgiu,
Em meio ao
turbilhão de metáforas*

(Paul Celan)

*A felicidade da escrita, eu começava a
saber, jamais apagava essa desgraça da
memória. Muito pelo contrário, aguçava-a,
escavava-a, reavivava-a. Tornava-a
insuportável.*

(Semprún)

*Desejaria apenas o esquecimento, mais
nada.*

(Semprún)

*Como eu vou contar, e o senhor sentir em
meu estado? O senhor sobrenasceu lá? O
senhor mordeu aquilo?*

(Guimarães Rosa)

6.1. A experiência do campo

A experiência do campo produz alterações no prisioneiro que são levadas por toda a vida, escrevendo-se sobre elas ou não: “Essas alterações da psique são irreversíveis, como queimaduras por frio. A memória dói, assim como dói a mão queimada pelo frio ao primeiro sopro de vento gelado. Não há pessoas que, voltando da prisão, vivam um só dia sem se lembrar do campo, do seu trabalho humilhante e terrível” (CHALÁMOV, 1965c).²⁵¹

Nos primeiros anos depois da revolução, quando o sistema de campos ainda estava em formação e não se sabia muito bem para onde iria, como iria ou com que propósito, Dzerjinski, fundador da Tcheká, pronunciou um eloquente discurso em 1919, atribuindo aos campos nascentes a função de reeducação ideológica da burguesia. Deveriam ser lugares onde as pessoas sem ocupação aprenderiam a trabalhar, deveriam ser verdadeiras “escolas de trabalho” (APPLEBAUM, 2006, p.59).

Muitos anos depois, a ideia do campo como “escola” retorna pela visão de quem “aprendeu” nela. Escola? Sim. Porém, negativa. Diferente de muitos autores que escreveram sobre o tema, para Chálov, a experiência do campo foi apenas negativa: não foi um aprendizado ou um período de amadurecimento. Nada vivido ali poderia ser levado para a vida em outro lugar. Nada está mais longe do pensamento do autor do que a ideia judaico-cristã que vê o sofrimento como algo bom. Abaixo, destacamos um eloquente trecho do ensaio de 1965, onde o autor enfatiza essa ideia, chave para sua percepção sobre o campo, ponto de atrito com a tradição humanista e tecla onde ele bate diversas vezes:

O autor dos Contos de Kolimá considera negativa para o homem a experiência do campo, desde a primeira até a última hora. O homem não deve saber, não deve nem mesmo escutar sobre isso. Nenhum homem se torna melhor ou mais forte depois do campo. O campo é uma experiência negativa, uma escola negativa, depravação para todos – para a administração e para os presos, para os guardas de comboio e para os espectadores, isto é, para os passantes e para os leitores de literatura de ficção (CHALÁMOV, 1965c).²⁵²

²⁵¹ Эти изменения психики необратимы, как отморожения. Память ноет, как отмороженная рука при первом холодном ветре. Нет людей, вернувшихся из заключения, которые бы прожили хоть один день, не вспоминая о лагере, об унижительном и страшном лагерном труде.

²⁵² Автор «Колымских рассказов» считает лагерь отрицательным опытом для человека – с первого до последнего часа. Человек не должен знать, не должен даже слышать о нем. Ни один

O campo é negativo sob todos os aspectos: nada de bom se leva dali. Além disso, é outro mundo, suas regras não funcionam fora do arame farpado. Não deixa de ser interessante também essa colocação sobre a negatividade da experiência para os leitores de ficção. Sendo assim, então por que escrever uma obra como *Contos de Kolimá*? Uma das respostas possíveis é o dever ético de lembrar, sobretudo pelos que não podem mais lembrar. Outra é o fato de que Chalámov é um artista que acredita na arte que trabalha com a vida, com a verdade. E a experiência do campo é sua verdade, doa a quem doer.

Mas muitos autores consideram a experiência do campo como algo que pode trazer um aprendizado. Veem essa experiência, ainda que atroz, como portadora de aspectos positivos. Dois exemplos importantes são Soljenítsin e Evguênia Ginzburg, para nos atermos a sobreviventes do Gulag. Ginzburg constroi, em *Krutoi Marchrut*, o percurso de uma espécie de processo de formação ao contrário: ela entra no campo como uma comunista convicta, que acreditava na cartilha do partido. Com o tempo, torna-se descrente, ou pelo menos, crítica do sistema. Em certo sentido, ela saiu transformada pela experiência, aprendeu.

Soljenítsin acredita numa transformação pessoal que se dá pelo sofrimento, na linha da tradição humanista do XIX. Este é um dos principais autores a escrever sobre o Gulag e, ao contrário de Chalámov, vê como aprendizado a sua experiência no campo. Talvez tenha contribuído para isso o fato de ter ficado menos tempo preso (oito anos), cumprindo quase a totalidade de sua pena em Moscou ou perto de Moscou. Durante boa parte desse tempo, teve a sorte de poder trabalhar como especialista em uma *charachka*²⁵³, livrando-se do trabalho brutal a que era submetida a maior parte dos intelectuais, em geral presos sob o artigo 58. Cumpriu os últimos dois anos em um campo especial perto de Karagandá, que é a base para a escrita do campo de Tchukhov, protagonista de *Um dia na vida de Ivan Deníssovitch*.

Soljenítsin e Chalámov tiveram experiências bem diferentes no campo e maneiras de narrar ainda mais distintas: são os autores mais importantes a escrever

человек не становится ни лучше, ни сильнее после лагеря. Лагерь – отрицательный опыт, отрицательная школа, растление для всех – для начальников и заключенных, конвоиров и зрителей, прохожих и читателей беллетристики.

²⁵³ *Charachka*: “termo da gíria carcerária russa para designar centros de pesquisa especiais para onde eram conduzidos presos qualificados como pesquisadores, cientistas, técnicos etc.” (SOLJENÍTSIN, s.d, p.601).

sobre o Gulag e a comparação entre eles é bem comum na crítica, como vimos anteriormente. Mas tiveram uma relação complicada. Para Etkind (2009), por exemplo, os dois autores não se entenderam porque narraram a experiência do campo sob dois pontos de vista diferentes: Soljenítsin, como um sobrevivente, Chalámov, como um *fitil*, que voltou dos mortos. Abaixo, citamos um longo trecho de Hosking, presente na introdução de Glad (1994) a *Contos de Kolimá*, que aborda, de maneira sucinta, alguns aspectos da obra de Chalámov, muitos já mencionados neste trabalho. Talvez seja interessante nos determos nestas características por alguns instantes: no embate com a obra de Soljenítsin, os pressupostos de Chalámov talvez se tornem mais claros, mais vívidos. Estão aí o campo como algo apenas negativo e destrutivo para o homem, o estilo seco de seus contos, sem declamações e sem literatices (que Chalámov odiava), sem julgamentos (o autor deixa espaço para que o leitor tire suas próprias conclusões) e, principalmente, sem doutrinações (Chalámov repudiava isso: para ele, a arte não deve ensinar, a arte é expressão do autor):

Aparentemente, pelo menos, a obra de Chalámov é tão diferente da de Soljenítsin quanto é possível imaginar. Onde Soljenítsin constrói um único vasto panorama, solto e expandido, Chalámov escolhe a mais concisa das formas literárias, o conto, e a modela consciente e cuidadosamente, de modo que a estrutura geral seja como um mosaico formado por pequenas peças. Onde Soljenítsin escreve com raiva, sarcasmo e amargura, Chalámov adota um estudado tom seco e neutro. Onde Soljenítsin mergulha nos destinos de seus personagens, contando sua história a partir de uma variedade de pontos de vista, Chalámov tem o estrito controle de seu discurso, em geral conduzindo sua narrativa a partir de um ponto de vista indivisível e visando uma completa objetividade. Onde Soljenítsin é ferozmente moralista e prega a redenção através do sofrimento, Chalámov se contenta com secos aforismos e afirma que o sofrimento real, como o que Kolimá impôs aos seus prisioneiros, pode apenas desmoralizar e quebrar o espírito (HOSKING, 1980).²⁵⁴

²⁵⁴ HOSKING, Geoffrey. "The ultimate circle of the Stalinist inferno". *New Universities Quarterly*: 34, 1980.

Outwardly at least, Shalamov's work is about as different from Solzhenitsyn's as it is possible to imagine. Where Solzhenitsyn constructs a single vast panorama, loose and sprawling, Shalamov chooses the most concise of literary forms, the short story, and shapes it consciously and carefully, so that his overall structure is like a mosaic made of tiny pieces. Where Solzhenitsyn writes with anger, sarcasm and bitterness, Shalamov adopts a studiously dry and neutral tone. Where Solzhenitsyn plunges into his characters' fates, telling their story from a variety of subjective viewpoints, Shalamov takes strict control of his discourse, usually conducting his narrative from an undivided viewpoint and aiming at complete objectivity. Where Solzhenitsyn is fiercely moralistic and preaches redemption through suffering, Shalamov contents himself with cool aphorisms and asserts that real suffering, such as Kolyima imposed on its inmates, can only demoralize and break the spirit.

Niekrássova (2003) vê duas orientações para a prosa do campo, delimitando, de maneira bem didática, não só os fundamentos da prosa de Chalamov, como também a diferença básica entre esta e a prosa de Soljenitsin. Diz essa autora que Soljenitsin pertenceria à linha real-histórica da prosa sobre o campo, onde há o objetivo de mostrar toda a verdade sobre ele. A segunda seria a orientação “existencial”, cujo foco seria mostrar o homem em situações-limite e teria Chalamov como fundador. Enquanto a primeira orientação buscaria a responsabilidade sobre o que acontece no campo em causas externas, como por exemplo, o bolchevismo, a supressão dos direitos pelo Estado, o afastamento de Deus; a orientação “existencial” reconheceria o mal no próprio homem, o mal como algo humano.

Saindo do Gulag, Dostoiévski é uma grande referência, com quem Chalamov debate ao longo de toda sua obra, com admiração e olhar crítico. As experiências de confinamento dos dois autores, por exemplo, são diametralmente opostas. *Recordações da casa dos mortos*, como dissemos acima, é o romance de Dostoiévski que retrata sua experiência prisional de quatro anos passados em uma prisão de trabalhos forçados na Sibéria, na década de 1850. Fora preso em 1849, por fazer parte do Círculo Petratchévski, onde jovens se encontravam para discutir assuntos proibidos pela censura de Nicolau I. Condenado à morte, o escritor teve sua pena comutada para trabalhos forçados e exílio na Sibéria, em um lance teatral, quando já estava prestes a ser executado. Passou quatro anos na prisão e mais seis como soldado raso em uma cidadezinha siberiana, podendo retornar para a Rússia apenas no final da década de 1850.

Recordações da casa dos mortos trata desses quatro anos de prisão, em uma moldura fictícia, necessária talvez, para que o romance passasse pela censura. O romance foi escrito com o intuito de revelar o mundo dos trabalhos forçados. Diferente do que ocorreu com Chalamov, Dostoiévski publicou sua obra e conseguiu provocar na sociedade o debate que queria: conseguiu colocar em pauta a justiça russa e o sistema prisional, os castigos corporais, a questão da flexibilidade das penas. A publicação do livro foi tão importante que devolveu a seu autor a notoriedade que ele conquistara rapidamente e rapidamente perdera, no início de sua carreira literária, nos anos 1840.

Recordações da casa dos Mortos constrói literariamente o processo de “regeneração” de Dostoiévski, apoiado, sobretudo, no seu encontro com o povo. Como observa Frank (1999, p.139), quando foi preso, o escritor tinha uma

concepção idealizada de povo, fruto de ideias filantrópicas e humanitárias dos anos 1840 e de suas leituras dos romances sociais franceses da década de 1830, de tendências socialistas e cristãs. Chegando à prisão, conviveu com o povo de verdade e ficou horrorizado. Para sua surpresa, a corrupção e a depravação não estavam só com as classes mais altas: seus companheiros detentos bebiam, traficavam vodka, e roubavam uns dos outros sem o menor peso na consciência, além de praticarem a prostituição.

Mas a visão do escritor sobre o povo se transforma durante o relato, na medida em que o escritor convive com ele. Em seu processo de “regeneração”, o povo passa a ser idealizado de outra maneira. O episódio do teatro, por exemplo, é importante na aproximação do escritor com o camponês: ao assistir uma representação organizada e encenada pelos detentos, Dostoiévski entra em contato com a cultura popular e percebe, surpreso, alta qualidade artística. E se comove com o prazer ingênuo com que os presos assistiam as apresentações. Também se impressiona com o cristianismo do povo. Em uma carta que escreve ao irmão logo que sai da prisão, Dostoiévski afirma:

Mesmo na cadeia, entre os bandidos, eu acabei por descobrir os homens ao longo desses quatro anos. Acredite: existem naturezas profundas, fortes, maravilhosas, e como é bom descobrir ouro sob uma casca rude. (...) Que povo maravilhoso. Em suma, não perdi meu tempo. Aprendi a conhecer, senão a Rússia, ao menos seu povo, a conhecê-lo bem, como talvez poucos o conheçam (DOSTOIÉVSKI, 2006, p.324).

Dostoiévski passa a ver no camponês o portador dos valores russos, imagem que vai acompanhar o escritor pelo resto de sua vida e obra. Essa idealização, bem como o abandono das ideias socialistas, faz parte do que o escritor chamou de “regeneração”. Esse processo faz com que se sinta, inclusive, grato pela experiência da prisão:

Só, com a minha alma, eu revia toda minha vida de antes, analisava-a até nos mínimos detalhes e condenava tudo quanto fizera no passado, transformando-me no meu próprio juiz severo e inquebrantável. Sim, houve muitas horas em que eu agradeci à minha sorte por haver me condenado àquela solidão, sem a qual não poderia julgar o meu passado nem decidir fiscalizar meus atos. E quantas esperanças não renasciam em meu coração! Eu dizia, eu jurava que na minha vida futura não cometeria outra vez os erros passados nem os antigos pecados. Organizava um programa para o

futuro e prometia segui-lo fielmente. Nascia em mim uma fé cega de poder vir a realizar tudo isso! (DOSTOIÉVSKI, 2006, p.297).

A experiência de Dostoiévski na prisão transformou sua vida de uma forma intensamente positiva. Concretiza o discurso humanista da regeneração que se dá pelo sofrimento. Mas isso se deve também, segundo Chalámov, ao fato de Dostoiévski não ter encontrado de fato o criminoso verdadeiro na prisão, ou seja, não entrou em contato com a maldade em estado puro:

Em *Recordações da casa dos Mortos*, Dostoiévski narra, comovido, os atos de uns infelizes que se comportam como crianças grandes, se distraem com o teatro e brigam entre si com uma pueril falta de ira. Dostoiévski não se encontrou com o autêntico mundo do crime, nem chegou a conhecer. Diante deste mundo, Dostoiévski não se teria permitido expressar simpatia alguma (CHALÁMOV, 1959j).²⁵⁵

O trabalho é um tema fundamental nos dois autores, e divide as águas da experiência: em Kolimá, ele mata, em Omsk, salva. Dostoiévski considerava o trabalho ao ar livre, ainda que trabalho forçado, como salutar e desejável, uma espécie de alívio das tensões. Segundo ele, os homens viveriam brigando se não fossem obrigados a trabalhar:

No que me dizia respeito, eu percebia que só o trabalho me salvaria, resguardando minha saúde e meu corpo das influências de um pessimismo destrutivo. A constante inquietação espiritual, a provação dos nervos, o ar viciado dos alojamentos acabariam comigo. Respirar ao ar livre, todos os dias; trabalhar até o esgotamento; carregar pesos: fazer isso, pensava eu, pelo menos movido pela vontade e necessidade, possibilitará que meu corpo não se atrofie, isso me dará saúde, vigor para não deixar um dia o presídio como um velho (DOSTOIÉVSKI, 2006, p.109).

O trabalho chega a ser agradável e a proporcionar alegria. Em suas palavras, os prisioneiros realmente brincam como crianças grandes:

Outro trabalho de que eu também gostava muito era o de remover neve. (...) Aquela poeira de neve brilhava no ar e esse era o único trabalho feito pelos detentos com verdadeira alegria. O ar gelado e o movimento nos estimulavam; havia troca de risadas, gracejos, bate-

²⁵⁵ Достоевский в «Записках из Мертвого дома» с умилением подмечает поступки несчастных, которые ведут себя как большие дети, увлекаются театром, по-ребячески безгневно ссорятся между собой. Достоевский не встречал и не знал людей из настоящего блатного мира. Этому миру Достоевский не позволил бы высказать никакого сочувствия.

papos. Jogávamos bolas de neve uns nos outros, e até os mais fechados acabavam se contagiando pela alegria imperante, apesar de muitas vezes tal alegria dar origem a brigas e diferenças (DOSTOIÉVSKI, 2006, p.112).

No conto, “O Mulá tártaro e o ar livre”, Chalámov interpreta a expressão “ar livre” de Dostoiévski à sua maneira, à maneira de seu tempo. O conto se passa em uma cela de prisão, onde Chalámov ouve um homem comentar que se lhe derem vinte anos na prisão ele aguenta, mas se lhe mandam a um campo, ou seja, ao “ar livre”, poderia aguentar no máximo dez anos: “Hoje me lembrei daquele bravo e inteligente mulá, enquanto relia *Recordações da Casa dos Mortos*. O mulá sabia o que era isso de ‘ar livre’” (CHALÁMOV, 1955b).²⁵⁶ Ao longo do conto, entendemos o que significava “ar livre” no campo stalinista:

Em um campo, para que um jovem saudável, que tivesse começado sua carreira em uma lavra de ouro, ao ar livre no inverno, se transformasse em um *dokhodiaga*, eram necessários, pelo menos, de vinte a trinta dias com uma jornada de 16 horas, sem descansos, com fome sistemática, uns farrapos como roupa, pernoite em uma barraca de lona furada a sessenta graus negativos e recebendo surras dos capatazes, dos chefes dos blatares e dos guardas. (CHALÁMOV, 1955b).²⁵⁷

Segundo Chalámov, os homens que deixavam as prisões, com seu ar viciado, interrogatórios e tensão constante, sonhavam com o “ar livre” do campo de trabalho. Quando chegavam, encontravam a atmosfera rarefeita da taiga com seus vapores pantanosos. Os pés passavam todo o dia molhados e no inverno tudo se cobria de gelo. Os mosquitos cobriam o rosto todo, era impossível trabalhar sem proteção e impossível trabalhar com ela. Para um trabalho de 16 horas, descontando o tempo de comer, de se locomover até o local de trabalho, das contagens intermináveis, sobravam 4 horas de sono. Ódio: era esse o sentimento que o trabalho em Kolimá despertava (CHALÁMOV, 1955b). A situação era a tal ponto desumana, que nenhuma brigada chegava inteira ao final da temporada de verão, que ia de 15 de maio a 15 de setembro. Em geral sobravam apenas o chefe e seus amigos: os

²⁵⁶ Я вспомнил этого бодрого и умного муллу сегодня, когда перечитывал «Записки из Мертвого дома». Мулла знал, что такое «чистый воздух».

²⁵⁷ В лагере для того, чтобы здоровый молодой человек, начав свою карьеру в золотом забое на чистом зимнем воздухе, превратился в доходягу, нужен срок по меньшей мере от двадцати до тридцати дней при шестнадцатичасовом рабочем дне, без выходных, при систематическом голоде, рваной одежде и ночевке в шестидесятиградусный мороз в дырявой брезентовой палатке, побоях десятников, старост из блатарей, конвоя.

outros homens morriam como moscas. Estamos bem longe da alegria descontraída e das brincadeiras na neve de Dostoiévski.

A ração estava condicionada ao cumprimento das cotas de trabalho e estas eram impossíveis de serem atingidas, como vimos anteriormente. Os números são absurdos: a cota no tempo dos dezembristas (como ficaram conhecidos os participantes de uma revolta contra o czar em 1825) era de 3 puds de terra, ou seja, cada prisioneiro deveria mexer com três puds de terra no trabalho na mina. Isso vinte e cinco anos antes de Dostoiévski ir para a prisão. No tempo de Chalámov, a cota era de oitocentos puds, sendo que cada pud equivale a 16,38 kg (DOMÍNGUEZ, 2007).

Havia o escorbuto generalizado, a disenteria, a pelagra, a extenuação e a distrofia alimentar (nome que as autoridades usavam para se referir à fome). Os barracões úmidos, a impossibilidade de se esquentar, os congelamentos, a falta total de esperanças. O prisioneiro vivia apenas para o dia de hoje, impossível fazer planos para “amanhã”. Nesse contexto, enquanto Chalámov considerava a esperança uma maneira de destruir a vontade do homem, Dostoiévski contava os dias que faltavam para o término da pena. Ele diz: “Comecei a sonhar com a liberdade desde o primeiro dia de reclusão” (DOSTOIÉVSKI, 2006, p.108). A esperança, segundo ele, sustenta o prisioneiro: mesmo os que tinham uma pena muito longa, sempre sonhavam em sair dali, sonhavam com algum milagre, uma reviravolta do destino.

E Chalámov conclui o conto “O mulá tártaro e o ar livre” e, ao mesmo tempo, a relação de sua obra com a de Dostoiévski:

Por isso não há necessidade de polemizar com Dostoiévski sobre as vantagens do “trabalho” forçado e os méritos do “ar livre” em comparação com a ociosidade da prisão. Os tempos de Dostoiévski eram outros, e os trabalhos forçados de então não haviam alcançado o extremo sobre o qual temos falado aqui (CHALÁMOV, 1955b).²⁵⁸

Em seu texto “Dostoiévski”²⁵⁹, Chalámov conta que leu *Recordações da casa dos mortos* em 1949. Sua primeira reação foi a de se fazer uma promessa de

²⁵⁸ Поэтому нет нужды полемизировать с Достоевским насчет преимущества «работы» на каторге по сравнению с тюремным бездельем и достоинствами «чистого воздуха». Время Достоевского было другим временем, и каторга тогдашняя еще не дошла до тех высот, о которых здесь рассказано.

²⁵⁹ Достоевский / Dostoiévski. 1970. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/21/53.html>>.

denunciar a ingenuidade e as concessões literárias contidas ali. Depois viu que havia algo de eterno nessa obra. Além do mais, contemporiza Chalámov, Dostoiévski não vivera em Kolimá. Kolimá não era a casa dos mortos: era um campo de extermínio.

Mas, se Chalámov aceita e admira o autor de *Crime e castigo*, recusa neste a tradição humanista que prega a redenção pelo sofrimento e o autoritarismo moral. Nesse contexto, também não suporta as concepções tolstoianas de não violência: para o autor, são uma traição aos mortos de Kolimá (BOYM, 2008). Em “Sobre a nova prosa”²⁶⁰, rascunho para o ensaio “Sobre a prosa”, Chalámov já destilava sua indignação contra essa tradição: “Os escritores humanistas russos da segunda metade do século XIX trazem na alma o enorme pecado do sangue humano derramado sob sua bandeira no século XX. Todos os terroristas foram tolstoianos e vegetarianos, todos fanáticos – alunos dos humanistas russos” (CHALÁMOV, s.d).²⁶¹ Chalámov acusava o humanismo de ter criado um mito a respeito do homem, de ter levado as pessoas a acreditarem em algo inexistente, de pregar uma fé cega nas virtudes inatas do homem e na ideia de que o sofrimento eleva para um plano superior, além de formular a concepção de que o mal é transitório (MIKHAILIK, 2000a). Sua experiência nos campos, sobretudo o contato com o criminoso, levou-o a outra conclusão: “A vida não tem um fundamento racional: é isso o que demonstra nossa época” (CHALÁMOV, 1971).²⁶² E a literatura deve refletir isso.

Ainda que Chalámov discorde da visão de Dostoiévski sobre a prisão e do uso de clichês para narrar essa experiência, vê nesse autor a figura de um profeta, tal o poder de sua escrita. No ensaio de 1971, “Sobre a minha prosa”, lamenta que a Rússia tenha sido isolada pelo ocidente, através da barreira das bombas atômicas, referindo-se à Guerra Fria. Para Chalámov, o ocidente teria conhecido a Rússia através das profecias de Dostoiévski e, quando viu o chigaliovismo se concretizar em formas agudas, teria fugido, abandonado a Rússia. Chigalióv era um personagem de *Os Demônios* (1872), cuja doutrina dividia a humanidade em duas partes: um décimo ganharia liberdade de indivíduo e teria todos os direitos sobre os restantes nove décimos, transformados em escravos. Nessa perspectiva, a literatura

²⁶⁰ О 'новой прозе' / О новой прозе. s.d. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/21/46.html>>.

²⁶¹ Русские писатели-гуманисты второй половины XIX века несут на душе великий грех человеческой крови, пролитой под их знаменем в XX веке. Все террористы были толстовцы и вегетарианцы, все фанатики – ученики русских гуманистов.

²⁶² Разумного основания у жизни нет – вот что доказывает наше время.

surge poderosa, e Dostoiévski, seu profeta, quase o responsável pela mobilização do ocidente contra a URSS depois da Segunda Guerra. Lembrando que, em 1971, vivia-se os altos e baixos da Guerra Fria.

Ainda sobre o mesmo tema, passemos agora à reflexão sobre o significado de uma experiência em um *lager* alemão. Primo Levi passou um ano em Auschwitz, e, ao pensar sobre o “aprendizado” de sua experiência no campo, chega a uma conclusão diferente da de Chalmers. Em primeiro lugar, se pergunta “se vale mesmo a pena, se convém de que tal situação humana reste alguma memória”. Sua resposta é sim: “estamos convencidos de que nenhuma experiência humana é vazia de conteúdo, de que todas merecem ser analisadas; de que se podem extrair valores fundamentais (ainda que nem sempre positivos) desse mundo particular que estamos descrevendo”. E continua: “Desejaríamos chamar a atenção sobre o fato de que o Campo foi também (e marcadamente) uma notável experiência biológica e social” (LEVI, 1988, p.88).

O autor italiano busca, portanto, extrair da experiência dolorosa, algo que lhe sirva para a vida, considerando o campo como uma “experiência biológica e social”. Em *Afogados e Sobreviventes*, Levi explica melhor essa convicção, com uma postura distanciada que conseguiu adotar, pelo menos em alguns momentos, durante seu período de Auschwitz: a “de não permanecer jamais indiferente aos personagens que o acaso me apresenta. São seres humanos, mas também ‘amostras’, exemplares de um catálogo, a serem reconhecidos, analisados e sopesados”. E, mais importante, essa atitude de curiosidade em relação a essa “amostra”, que atribui ao seu ofício de químico, “contribuiu para manter viva uma parte de mim e que, posteriormente, me forneceu matéria para pensar e para construir livros”. Para Levi (2004, p.120-121), “o lager foi uma universidade; ensinou-nos a olhar em redor e a medir os homens”. Levi vê aspectos construtivos na experiência do campo, o que não chega a ser uma crença na redenção pelo sofrimento ou algo do tipo. Universidade ou laboratório, o campo constitui-se um ambiente para observação do homem em situações extremas. Mais do que isso, essa investigação, que se inicia no campo e continua depois na escrita, adquire o caráter de estratégia de sobrevivência. Observar para poder contar depois é sentir-se vivo e humano, ainda que em meio ao sofrimento. É sentir que se pode transformar o mal em outra coisa. É uma forma de tentar dar algum sentido à experiência. Contar para não esquecer, narrar para não esquecermos.

Há muitos campos, muitas narrativas, diferentes relações com a experiência, com o sofrimento, com a memória. Nesse contexto, Chalmov é contundente em dizer que o campo é a pura destruição do homem. É justamente por isso que o testemunho é fundamental para sua sobrevivência: só a arte pode transformar.

6.2. O narrador na nova prosa

Contar a experiência não é uma tarefa fácil e envolve muitos fatores:

Os melhores historiadores dos Lager, assim, surgiram entre os pouquíssimos que tiveram a habilidade e a fortuna de alcançar um observatório privilegiado sem se dobrarem a compromissos, bem como a capacidade de narrar tudo o que viram, sofreram e fizeram com a humildade do bom cronista, ou seja, considerando a capacidade do fenômeno Lager e a variedade dos destinos humanos que aí se registrava (LEVI, 2004, p.15).

Com essa afirmação, Levi levanta a complicada questão sobre quem pode narrar, que envolve, em seu entender, o lugar ocupado pelo prisioneiro no campo, seu lugar de observação, bem como sua capacidade de observação e narração. Levi exerceu as funções de químico no campo durante algum tempo, permanecendo longe dos trabalhos gerais, e mortais, realizados no frio intenso e que eram o cotidiano da grande maioria dos detentos. Ele teve, portanto, a fortuna de ocupar um “observatório privilegiado”. Também recebera a ajuda de um pedreiro italiano, um trabalhador “livre”, Lorenzo, que lhe trouxe uma sopa todos os dias durante seis meses, arriscando-se a ser pego pela Gestapo como espião e ir parar no *lager* ele também: “no ambiente violento e abjeto de Auschwitz, um homem que ajudasse outro homem por puro altruísmo era algo incompreensível, estranho, como um salvador vindo do céu (...)” (LEVI, 2005, p.390). Como era impossível viver apenas da ração do *lager*, o trabalho como químico e a sopa de Lorenzo salvaram-lhe a vida.

Levi sabe que ocupou um lugar privilegiado no campo e isso não é um assunto fácil de lidar: “(...) hoje se pode bem afirmar que a história dos Lager foi escrita quase exclusivamente por aqueles que, como eu próprio, não tatearam seu fundo. Quem o fez não voltou, ou então sua capacidade de observação ficou paralisada pelo sofrimento e pela incompreensão” (LEVI, 2004, p.14).

Esse lugar privilegiado leva o autor a um paradoxo: lhe salva a vida e o autoriza a narrar, mas, ao mesmo tempo, lhe tira do lugar da verdadeira testemunha, a que viu tudo, a que “tateou o fundo”. Portanto, os únicos que poderiam realmente narrar a “verdade” do campo de concentração estão calados, não voltaram para contar; e quem narra, narra em nome de terceiros, sem atingir o essencial: “o testemunho do sobrevivente somente repousa sobre essa impossibilidade de autenticidade e sobre o reconhecimento dessa impossibilidade, sobre a consciência aguda de que aquilo que pode – e deve – ser narrado não é essencial, pois o essencial não pode ser dito” (AGAMBEN, 2008, p.16).

Esse paradoxo impõe limites à narração, que se somam aos impostos pelo esquecimento, pelas deturpações a que as lembranças estão sujeitas pelo passar do tempo, pelo ponto de vista limitado. A questão é que “nós, tocados pela sorte, tentamos narrar com maior ou menor sabedoria não só nosso destino, mas também aquele dos outros, dos que submergiram: mas tem sido um discurso ‘em nome de terceiros’, a narração de coisas vistas de perto, não experimentadas pessoalmente”. Nesse contexto, a “demolição levada a cabo, a obra consumada, ninguém a narrou, assim como jamais ninguém voltou para contar sua morte” (LEVI, 2004, p.73).

“Muçulmanos”: era a forma como eram chamados os que “tatearam o fundo” nos campos alemães. Eram prisioneiros que já tinham perdido todo resquício de humanidade: nem emoções nem sentimentos, derrubados pela fome, doença, surras, trabalhos pesados, já não tinham mais forças para sentir, desejar, agir. Arrastavam-se pelo campo, encurvados, obcecados por um pedaço de pão, olhos mortos, até a morte. Restos. Esqueletos. Mortos em vida. Segundo Agamben (2008, p.14), muçulmano “é o preso sem rosto que abdicou da luta, que não pode mais nem ser chamado de vivo nem de ter uma morte que mereceria esse nome. Figura da extrema desfiguração, o ‘muçulmano’ é o não-homem que habita e ameaça todo ser humano, a redução sinistra da vida humana à vida nua”. Para Levi, é a imagem de nosso tempo. Para Agamben (2008, p.55), a situação do muçulmano é a afirmação radical do poder absoluto, que cria um terceiro reino entre a vida e a morte, um não lugar, é o emblema do campo.

Como vimos ao longo deste trabalho, nos campos russos, essa figura era chamada de *fitil* (*фитиль*, significa pavio), ou *dokhodiagi* (*доходяги*, os que estão para morrer). Chalámov é um dos raros casos em que um *fitil* volta para contar sua história, pois quase morreu por diversas vezes. Se não tocou o fundo, chegou muito

perto. O escritor reivindica, inclusive, a criação de um neologismo para expressar essa condição, ou pelo menos reivindica ser o primeiro a usar essa forma nessa acepção: *doplivanie* (Доплывание), que significa algo como “chegar ao fim”. Não é um processo que acontece em apenas um dia, mas, ao longo do tempo (pouco tempo, duas a três semanas). Nesse sentido, acumulam-se “diversas perdas, primeiro físicas, depois morais e o que resta de nervos, vasos e tecidos já não é suficiente para reter os velhos sentimentos. E seu lugar é ocupado por sentimentos novos, sucedâneos de sentimentos, sucedâneos de esperanças” (CHALÁMOV, 1970-1971b).²⁶³ Nesse processo, há um ponto em que se perde toda a referência e, ultrapassado isso, se está além do bem e do mal. A partir daí, o “chegar ao fim” precipita-se como uma avalanche, uma reação em cadeia.

“Sententia” fecha o ciclo *A margem esquerda*, de *Contos de Kolimá* e narra a recuperação do prisioneiro que volta do mundo dos mortos, como uma prova de que um *dokhodiaga* pode testemunhar. Nesse caso, a vida retorna com a linguagem, ou vice-versa. Colocado em um trabalho leve, o de ferver água em uma expedição para encontrar carvão, o narrador está perto do fim: “Em mim havia pouco calor. Era pouca a carne que me restava nos ossos. Aquela carne bastava somente para a raiva – o último dos sentimentos humanos. Não era a indiferença, e sim a raiva, o último dos sentimentos do homem, o que se achava mais perto dos ossos” (CHALÁMOV, 1965f).²⁶⁴ E com raiva, o narrador se dispõe a morrer. “Mas a morte, tão perto havia tão pouco tempo, começou pouco a pouco a separar-se de mim. E, contudo, a morte não foi substituída pela vida, mas por um estado de semiconsciência, uma existência para a qual não existem fórmulas, mas que não se pode chamar de vida” (CHALÁMOV, 1965f).²⁶⁵ Nesse estado entre a vida e a morte, o narrador ainda espera o golpe final, que poderia vir de qualquer lugar.

Como vimos acima, Chálámov não faz longas descrições em seus contos, mas este é uma das exceções. A paisagem aqui tem função de símbolo, uma metáfora do seu restabelecimento: ela vai descrever as transformações de seu

²⁶³ Копятся какие-то потери, сначала физические, потом нравственные, – остатков тех нервов, сосудов, ткани уже не хватает, чтобы удержать старые чувства. На смену им приходят новые — эрзац-чувства, эрзац-надежды.

²⁶⁴ У меня было мало тепла. Не много мяса осталось на моих костях. Этого мяса достаточно было только для злости – последнего из человеческих чувств. Не равнодушие, а злость была последним человеческим чувством – тем, которое ближе к костям.

²⁶⁵ Но смерть, такая близкая совсем недавно, стала понемногу отодвигаться. Не жизнью была смерть замещена, а полусознанием, существованием, которому нет формул и которое не может называться жизнью.

estado de espírito. Seu retorno à vida tem início quando ele consegue já vislumbrar a paisagem: “Comecei a olhar cada dia com mais indiferença, sem raiva, o frio sol vermelho, as montanhas, as clareiras, onde tudo – as rochas, as curvas dos riachos, os lariços, os álamos – tudo era anguloso e ameaçador” (CHALÁMOV, 1965f).²⁶⁶

Nesse processo, surgem sensações há muito não sentidas, como uma dor nos músculos. Um sentimento que não era ódio ou raiva, mas uma indiferença ao medo, começa a tomar espaço. “Compreendi que me era indiferente se me batiam ou não, se me davam a ração na hora de comer ou não me davam” (CHALÁMOV, 1965f).²⁶⁷ Ao perceber que não apanharia mais ali, como ocorria na mina, o narrador sente surgirem novas forças. Aos poucos, sente a morte se afastando. Depois da indiferença vem o medo: de perder aquele trabalho, o calor da estufa, o medo, enfim, de voltar para a mina. O próximo sentimento a ser conquistado é a inveja: dos companheiros mortos, de alguém que mastigava ou fumava alguma coisa.

Só o amor não retorna, os homens precisam muito pouco de amor, segundo o narrador: “O amor chega por último, é o último a regressar; será que regressa mesmo? Mas não apenas a indiferença, a inveja e o medo foram testemunhas de meu retorno à vida. A piedade pelos animais regressou antes que a piedade pelos homens” (CHALÁMOV, 1965f).²⁶⁸ Nota esse fato quando impede o topógrafo, a quem sempre acompanhava nas expedições, de atirar em um pássaro. Com a piedade pelos animais vem também a força para agir.

Vivendo durante muitos anos sem livros ou periódicos e se servindo para a comunicação de um vocabulário de não mais que vinte palavras, o narrador se assusta quando surge em seu cérebro uma palavra inútil na taiga: *sententia*. Surge em um grito para o céu, seguido de uma gargalhada. “– Sententia! – uivava à queima-roupa para o céu do Norte, para as duas auroras, uivava sem compreender o significado da palavra que havia nascido em mim. E se aquela palavra havia regressado, se voltava de novo a mim, tanto melhor! Uma enorme alegria enchia

²⁶⁶ Я стал все более равнодушно, без злобы, смотреть на холодное красное солнце, на горы, гольцы, где все: скалы, повороты ручья, лиственницы, тополя – было угловатым и недружелюбным.

²⁶⁷ Я понял, что мне все равно – будут меня бить или нет, будут давать обед и пайку – или нет.

²⁶⁸ Любовь приходит последней, возвращается последней, да и возвращается ли она? Но не только равнодушие, зависть и страх были свидетелями моего возвращения к жизни. Жалость к животным вернулась раньше, чем жалость к людям.

todo o meu ser!” (CHALÁMOV, 1965f).²⁶⁹ A paisagem acompanha o caminho de retorno à vida: “Nem mesmo a pedra me parecia morta, sem falar da erva, das árvores, do rio. O rio não só era a encarnação da vida, não só era o símbolo da vida, mas a vida mesma” (CHALÁMOV, 1965f).²⁷⁰ Surge o medo de que a palavra desaparecesse como tinha aparecido, afinal, tudo era muito frágil em Kolimá. Mas não, esta palavra que lhe lembra da Roma Antiga, a Roma das lutas políticas, não desaparece.

Sem entender muito bem o que estava acontecendo, passa uma semana tentando elaborar a novidade: “E depois de uma semana compreendi – e me estremeci de medo e de alegria. De medo, porque me espantava regressar a um mundo ao qual, para mim, não havia volta. E de alegria, porque comprovava que a vida voltava a mim alheia à minha própria vontade” (CHALÁMOV, 1965f).²⁷¹ Depois disso, outras palavras surgem, uma após a outra, primeiro na língua, depois no cérebro. O conto termina com todos os trabalhadores, chefes, capatazes, largando tudo o que estavam fazendo para reunirem-se ao redor de um gramofone trazido por um alto comando que tinha vindo para o campo. Para espanto de todos, o aparelho está tocando uma música sinfônica. Neste conto, a música é um símbolo positivo, o ápice de todo o processo de volta à vida do narrador. Mas pode representar outras coisas. Segundo Brewer (1995a), a música era também um símbolo da autoridade na época stalinista: havia orquestras na construção do canal do Mar Branco e na época de Garanin, quando as execuções eram precedidas por música. Como vimos anteriormente, os símbolos em Chálámov são portadores de paradoxos. De todo modo, em “Sententia” a música fortalece a ideia da esperança, da renovação, da vida que quer viver. Nesse contexto, o acesso à linguagem emerge como um sopro de liberdade e humanização.

Quanto ao escritor da nova prosa, há dois pontos destacados pelo autor. Em primeiro lugar há a recusa da obrigatoriedade do escritor de escrever apenas sobre o universo do leitor, para ser compreendido por ele. Muito mais importante, segundo Chálámov, e premissa da nova prosa, é que o escritor escreva a partir do que

²⁶⁹ – Сентенция! – орал я прямо в северное небо, в двойную зарю, орал, еще не понимая значения этого родившегося во мне слова. А если это слово возвратилось, обретоно вновь тем лучше, – тем лучше! Великая радость переполняла все мое существо.

²⁷⁰ Даже камень не казался мне мертвым, не говоря уже о траве, деревьях, реке. Река была не только воплощением жизни, не только символом жизни, но и самой жизнью.

²⁷¹ А через неделю понял – и содрогнулся от страха и радости. Страх – потому что пугался возвращения в тот мир, куда мне не было возврата. Радости – потому что видел, что жизнь возвращается ко мне помимо моей собственной воли.

conhece, a partir de sua experiência pessoal. Nesse contexto, não haveria espaço para o escritor-turista, encarnado por Hemingway. O autor não é um espectador, mas deve ser um participante da vida, antes de tudo: o autor deve ter uma vida, experiência própria, pois é isso o que deve ir para o papel, isso é o que exige a nova prosa. Em texto publicado em 2013, Lysander Jaffe chama a atenção para o que chama de contradição entre essa afirmação presente nos ensaios e a prática em muitos de seus contos. Em “O encantador de serpentes”, essa questão é explicitada pela estrutura criada pelo conto para a narração da história: o narrador vai contar algo que ouviu de outro detento, não algo que aconteceu com ele. O narrador do conto apresenta o detento Platónov, que narra a ele sobre a época em que passara em um dos campos mais terríveis de Kolimá, pois era dominado por criminosos. Ao contar sua história para o narrador, Platónov revela sua expectativa de um dia escrever sobre isso, caso sobrevivesse. Morre algum tempo depois e o narrador do conto toma para si a tarefa de escrever. É um procedimento aberto para o leitor, o narrador nos conta que vai escrever sobre outra pessoa e o porquê.

Para Jaffe (2013) esse conto toca em pelo menos três temas: um deles é o poder da linguagem, pois Platónov consegue se salvar dos criminosos do campo “prensando romances”, segundo a gíria do campo, ou seja, contando-lhes histórias, entretenendo-os com literatura. Outro tema é a renegociação da identidade no campo, pois Platónov, dessa forma, assume um novo papel. O terceiro tema está relacionado à criação de uma memória coletiva. É o que Chalámov faz ao escrever: ainda que a história não tenha acontecido com ele, ao escrevê-la ele contribui para a criação de algo maior que suas lembranças e seu sofrimento. Jaffe (2013) chama a atenção para o fato de que a “verdade” sobre os campos só poderia ser conquistada pela multiplicidade das narrativas, pois uma só pessoa não poderia dar conta de tudo. Além disso, escrever como um estrangeiro, maneira que Chalámov critica no ensaio, era muito comum nas narrativas sobre os campos, pois narrava-se não só o que se vivera como também o que se ouvira falar.

De todo modo, ainda que Chalámov escreva sobre a história de outra pessoa, é do Gulag que está falando, de campos de extermínio que conheceu muito bem. Ele conhece esse material, ainda que não tenha vivido aquela história específica. No conto em que narra a morte de Mandelstam, por exemplo, Chalámov escreve sobre o que não poderia ter acesso: os últimos pensamentos e sensações do poeta, que nem conhecera pessoalmente. Mas justifica o direito de escrever sobre isso pelo fato

dele próprio ter conhecimento do campo, de seu funcionamento e até do tipo de morte de que morrerá o poeta. Como artista ele expressa a verdade de seus sentimentos. No conto em questão, o narrador coloca na voz do poeta suas próprias descobertas e conclusões sobre a arte e sobre a vida. Portanto, mesmo nos contos em que narra fatos acontecidos a outros, está trabalhando com um material que conhece muito bem. Nesse contexto, poderíamos dizer que não há contradição entre sua afirmação no ensaio e sua prática na escrita.

A contradição está, na verdade, em outro lugar. Se no ensaio, a premissa básica do escritor da nova prosa é a ideia de que não seja um estrangeiro, mas alguém que conhece muito bem seu material, em outro texto, “O que eu vi e compreendi no campo”²⁷², há uma afirmação em sentido oposto. O texto é formado por vários itens sobre o que o autor aprendeu com sua experiência no campo. O último é o seguinte: “que o escritor deve ser um estrangeiro nas questões sobre as quais ele escreve, se ele conhecer bem seu material, vai escrever de modo que ninguém vai entender” (CHALÁMOV, 1961b).²⁷³ Esse texto é de 1961, portanto anterior aos dois ensaios.

Em “A Gravata”, conto de 1960, a ideia de que o escritor não deve conhecer seu material aparece como uma regra do passado e do presente: “no passado e no presente, para ter sucesso, é preciso que o escritor seja uma espécie de estrangeiro no país a respeito do qual escreve” (CHALÁMOV, 2015, p.165).²⁷⁴ Nesse contexto, o escritor deve escrever a partir do ponto de vista e da perspectiva das pessoas entre as quais foi criado, deve respeitar seus gostos e modos de ver o mundo, se quiser ser entendido. Pois, ao conhecer bem demais o material, o escritor passará para o lado do material, perdendo assim a comunicação com seus leitores. E então, ele surpreende: “São desse tipo os escritores do passado e do presente, mas a prosa do futuro exige outra coisa” (CHALÁMOV, 2015, p.165).²⁷⁵ Que outra coisa?

²⁷² Что я видел и понял в лагере / Chto ia vídiel i pônial v lágere. 1961b. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/29/>>.

²⁷³ Что писатель должен быть иностранцем — в вопросах, которые он описывает, а если он будет хорошо знать материал — он будет писать так, что его никто не поймет.

²⁷⁴ В прошлом и настоящем для успеха необходимо, чтобы писатель был кем-то вроде иностранца в той стране, о которой он пишет. (Галстук / Gálstuk / A gravata. Tradução de Denise Sales e Elena Vasilevich. 1960a. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/2/22.html>>).

²⁷⁵ Таковы все писатели прошлого и настоящего, но проза будущего требует другого. (Галстук / Gálstuk / A gravata. Tradução de Denise Sales e Elena Vasilevich. 1960a. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/2/22.html>>).

“Fidedignidade – eis a força da literatura do futuro” (CHALÁMOV, 2015, p.165).²⁷⁶ O ponto de virada da prosa do futuro, do que ele vai chamar de “nova prosa” em seus ensaios, é justamente a relação com o material tratado, a proximidade. Essa prosa deverá ser feita não por escritores profissionais, mas por profissionais que possuam o dom de escrever, como diz no conto. Então, estrangeiro ou experiente no material tratado? Chalámov é contraditório e a contradição mostra um pensamento em construção, que se permite avançar, recuar, retomar os mesmos assuntos de outras maneiras.

Em “Sobre a prosa”, Chalámov descreve esses dois tipos de autores em imagens emblemáticas: o autor turista é um Orfeu que desce ao inferno, enquanto que o autor que conhece seu material é Plutão, que sobe do inferno. Para Chalámov, que veio do inferno de Kolimá, “algo que foi sofrido pelo próprio sangue penetra no papel como um documento da alma, transfigurado e iluminado pelas chamas do talento” (CHALÁMOV, 1965c).²⁷⁷ De todo modo, no processo de reflexão sobre a literatura e sua própria prosa, é Plutão quem vai se construindo, quem sobressai e permanece. É o escritor que tem a experiência, que a domina e elabora, através da escrita.

É a experiência transformada em arte. Benjamin determina três tipos de experiência: *Erfahrung* seria a experiência fundada na memória da tradição, que passa de pai para filho e que é a base da narrativa tradicional. É inconsciente e involuntária. *Erlebnis* seria a vivência imediata, voluntária e consciente. E, por fim, *Chokerlebnis* seria a experiência do choque, que provoca apenas uma reação de autômatos, sem memória (LÖWY, 2005, p.27). Benjamin se refere aqui à experiência na vida moderna, capitalista, industrial, que transforma os homens em seres automatizados, onde não há mais a *Erfahrung* (a experiência no contexto coletivo). Mas é justamente essa experiência do choque que podemos relacionar com o que é vivido no campo, onde o prisioneiro experimenta a vivência imediata, direcionando suas energias apenas para a sobrevivência. Deve estar sempre preparado para o que vai acontecer: uma surra, um roubo, um pedaço de pão a mais (ainda que Chalámov se refira, em muitos contos, a um estado de indiferença brutal

²⁷⁶ Достоверность – вот сила литературы будущего. (Галстук / Gálstuk / A gravata. Tradução de Denise Sales e Elena Vasilevich. 1960a. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/2/22.html>>).

²⁷⁷ Выстраданное собственной кровью входит на бумагу как документ души, преображенное и освещенное огнем таланта.

do detento, só quebrada talvez pela busca por comida). O detento não planeja sua vida para além de um dia. O que conta é o aqui e o agora.

No ensaio de 1965, Chalámov atribui o direito de escrever justamente a essa experiência: “Todo ‘inferno’ e ‘paraíso’ na alma do escritor, além de sua enorme experiência própria, é que dão a ele não apenas a superioridade moral, não apenas o direito de escrever, mas também o direito de julgar” (CHALÁMOV, 1965c).²⁷⁸ É esse o papel atribuído ao escritor no início do ensaio, ideia reforçada alguns parágrafos adiante pela seguinte frase: “O escritor torna-se um juiz da época, não um ajudante de quem quer que seja e, justamente, o profundo conhecimento e a vitória nas profundezas da vida real dão o direito e a força para escrever. E até sugerem o método” (CHALÁMOV, 1965c).²⁷⁹ É dos sofrimentos passados que vem não só a força, mas o direito de escrever.

E quem sai vitorioso das “profundezas da vida real” pode tornar-se um juiz, papel que remete a tribunal, a um julgamento definitivo sobre algo. Em última instância, seria um papel oposto ao de um artista, talvez; com certeza oposto ao de um historiador. Este, no máximo, pode fazer julgamentos provisórios, sempre sujeitos à reescritura: se não se muda o passado, transformam-se as interpretações e significados sobre ele. Para o historiador, o passado não é definitivo nem está acabado. A sobreposição dos papéis de juiz e artista também pode soar estranha, pois uma obra de arte inclui dimensões significativas que se fazem na relação com o seu receptor. Muitas vezes, escapam ao próprio artista. Uma obra de arte como a de Chalámov, por exemplo, se constroi também na relação com seu leitor. Dificilmente conseguimos olhar para sua obra e vê-la como um julgamento sobre o que aconteceu no campo, ainda que se trate de um material terrível, que nos toque e sensibilize. Ainda que nós, seus leitores, julguemos o que aconteceu.

Chalámov ainda continua a tratar dessa questão, contradizendo o que acabara de dizer: “Como os memorialistas, os escritores da nova prosa não devem se colocar acima de todos, mais inteligentes que todos, pretenderem o papel de juiz” (CHALÁMOV, 1965c).²⁸⁰ Então, afinal, quem é o escritor da nova prosa? Mais uma

²⁷⁸ Весь «ад» и «рай» в душе писателя и огромный личный опыт, дающий не только нравственное превосходство, не только право писать, но и право судить.

²⁷⁹ Писатель становится судьей времени, а не подручным чьим-то, и именно глубочайшее знание, победа в самых глубинах живой жизни дает право и силу писать. Даже метод подсказывает.

²⁸⁰ Как и мемуаристы, писатели новой прозы не должны ставить себя выше всех, умнее всех, претендовать на роль судьи.

contradição que faz parte da escritura da nova prosa: como se a experiência desse o direito de julgar os fatos passados, o direito de julgar a história. Pois só quem passou pelo horror teria o direito de narrá-lo.

Mas, por outro lado, ao elaborar essa experiência em uma forma artística, o autor deve deixar brechas, deve convidar o leitor a construir com ele essa experiência, uma experiência, outra experiência. Nessa perspectiva, o autor não compartilharia com o leitor um julgamento, mas sim uma experiência, única e múltipla; individual e coletiva. Passível de comprovação por se tratar da vida real, não passível de comprovação por se tratar também, de ficção. Definitiva e, ao mesmo tempo, em processo; um passado que não termina e se renova a cada palavra de memória. Sempre verdadeira. Nesse contexto, o escritor da “nova prosa” deve ser, ao mesmo tempo, juiz, vítima, historiador e artista. Deve carregar em si todas essas atribuições, forças, fraquezas e especificidades de cada uma dessas figuras.

6.3. O criminoso na experiência de Chalamov ou a escola negativa

Um aspecto fundamental na experiência de Chalamov sobre o campo foi a presença do mundo do crime. Para o autor, o criminoso foi o principal responsável pela estrutura, pelo funcionamento do campo, pela corrupção e depravação. Neste sentido, Young (2014, p.83) chama a atenção para a presença deste elemento, não só na visão que Chalamov constrói do campo, como também na sua tradução artística. O escritor não economiza nas tintas para pintar o criminoso como não humano, como a base de toda a atrocidade vigente. Essa insistência em se diferenciar deste tipo de preso – um produto da prisão stalinista – expressaria o medo do escritor sobre o que o campo é capaz de fazer com o homem. No campo, a privação de tudo leva à perda dos sentimentos, dos traços humanos. O homem se transforma em outra coisa, que pode ser o *dokhodiaga*, o capataz, o criminoso. Nesse contexto, o criminoso é a lembrança constante do que pode acontecer. Até mesmo o fato de escrever um volume de contos dedicado ao tema, separado dos outros, atestaria essa apreensão.

Fazendo novamente uma aproximação com Dostoiévski, para Young (2014, p.85), tanto em Chalamov quanto no autor de *Recordações da Casa dos Mortos*, a forma escolhida para narrar a experiência do confinamento seria, em grande

medida, mediada pela relação com o criminoso. Mais que isso: o criminoso daria forma à visão de mundo dos autores. Nesse contexto, o tratamento do tema da linguagem do mundo criminal, dado por cada autor, atestaria suas concepções: Dostoiévski admira, encontra nessa linguagem uma expressão de liberdade. Já para Chalámov, ela é o veneno que contamina todos os outros presos, assim como a desumanidade do criminoso estrutura a organização do campo.

“Cruz Vermelha”, como dissemos acima, é um dos contos de Chalámov que retratam o mundo criminal. O autor se refere a este, em especial, como publicística. Não faz parte de seu volume de ensaios sobre o mundo do crime, mas se aproxima desses textos, pelo tema e estrutura. Não há a narração de nenhum evento específico, mas aspectos do poder do criminoso no campo e da corrupção que ele exerce sobre todo o sistema:

Os atos cruéis cometidos pelos criminosos no campo são inumeráveis. Os desafortunados são aqueles de quem o ladrão rouba os últimos trapos, confisca sua última moeda. O trabalhador tem medo de reclamar, porque percebe que os criminosos são mais fortes do que as autoridades do campo. O ladrão bate no trabalhador e o força a trabalhar. Dezenas de milhares de pessoas apanharam dos ladrões até a morte. Centenas de milhares de pessoas que estiveram nos campos foram permanentemente seduzidas pela ideologia desses criminosos e deixaram de ser pessoas. Alguma coisa criminosa entrou em suas almas para sempre. Os ladrões e sua moralidade deixaram uma marca indelével na alma de cada um (CHALÁMOV, 1959j).²⁸¹

O conto começa com uma contextualização sobre o papel do médico no campo, para que se possa compreender a relação entre médico e criminoso. Todas as autoridades do campo, desde as mais baixas até as mais altas, todo o sistema administrativo, a escolta, até mesmo os bandidos, são símbolos de opressão para o detento: “Todas essas pessoas forçam o detento a trabalhar, vigiam-no dia e noite para que não escape, controlam-no para que ele não coma ou beba demais.

²⁸¹ Неисчислимы злодеяния воров в лагере. Несчастливые люди – работяги, у которых вор забирает последнюю тряпку, отнимает последние деньги, и работяга боится пожаловаться, ибо видит, что вор сильнее начальства. Работягу бьет вор и заставляет его работать – десятки тысяч людей забиты ворами насмерть. Сотни тысяч людей, побывавших в заключении, растлены воровской идеологией и перестали быть людьми. Нечто блатное навсегда поселилось в их душах, воров, их мораль навсегда оставили в душе любого неизгладимый след.

Diariamente, hora a hora, todas essas pessoas repetem ao detento: Trabalhe! Vamos!” (CHALÁMOV, 1959j).²⁸²

Em contraposição, “apenas uma pessoa não diz essas terríveis e odiadas palavras ao detento. É o médico. As palavras do médico são outras: descanse, você está cansado, não trabalhe amanhã, você está doente” (CHALÁMOV, 1959j).²⁸³ Só o médico podia tirar o detento faminto e exausto do trabalho, fazê-lo descansar no hospital, salvar-lhe, assim, a vida. Se o médico proibisse alguém de trabalhar, autoridade nenhuma poderia se opor. O médico também dividia os detentos entre as categorias de trabalho (dos mais leves aos mais pesados). Seu poder era enorme.

Por isso os médicos eram tão preciosos. Por isso também, a atitude do médico de “Terapia de Choque”, ao fazer um grande esforço para desmascarar um preso, é tão chocante no contexto geral dos *Contos de Kolimá*. Os criminosos assediavam esses profissionais com bajulações, propinas e ameaças para conseguirem favores. E era muito difícil resistir, principalmente às ameaças, já que nunca eram feitas em vão. “Cruz Vermelha” foi um termo criado na gíria criminal, para os médicos que tentavam resistir às intimações dos criminosos e acabavam por ser assassinados.

O campo é uma escola negativa, sobretudo, por conta do criminoso – ou *blatar*, gíria do campo para o criminoso que pertence à ordem, que segue o código de conduta da bandidagem – cuja moral estrutura todo o sistema. Ainda que os administradores e os guardas sejam rudes ou cruéis, ainda que a propaganda minta e que os médicos não tenham consciência, tudo isso é bobagem em comparação ao poder de corrupção do criminoso: “apesar de tudo, as autoridades são ainda seres humanos, e nelas o elemento humano sobrevive. Os criminosos não são humanos” (CHALÁMOV, 1959j).²⁸⁴ E reforça: “Cada minuto na vida do campo é envenenado. Há muito ali que o homem não deveria saber, não deveria ver e, se ele vê, é melhor morrer” (CHALÁMOV, 1959j).²⁸⁵

²⁸² Эти люди заставляют заключенного работать, стерегут его и ночью и днем от побегов, следят, чтобы заключенный не ел и не пил лишнего. Все эти люди ежедневно, ежечасно твердят заключенному только одно: работай! Давай!

²⁸³ И только один человек в лагере не говорит заключенному этих страшных, надоевших, ненавидимых в лагере слов. Это врач. Врач говорит другие слова: отдохни, ты устал, завтра не работай, ты болен.

²⁸⁴ Те все-таки люди, и нет-нет да и проглянет в них человеческое. Блатные же – не люди.

²⁸⁵ Каждая минута лагерной жизни – отравленная минута. Там много такого, чего человек не должен знать, не должен видеть, а если видел – лучше ему умереть.

E essa “escola” ensina algumas lições: no campo o detento aprende a odiar, aprende a bajular, aprende a cometer ações mesquinhas, aprende a enganar, aprende a prometer e não cumprir, aprende a implorar, aprende todo tipo de vilanias. Perde seus interesses anteriores, o sentido de moralidade. O que ele traz do campo, se sai de lá, é o ceticismo. Os camponeses são seduzidos pelo poder do criminoso e acabam por ceder à tentação de gozar de uma situação privilegiada como a dos bandidos. Os intelectuais são esmagados: tudo o que valorizavam antes é varrido de suas vidas, quando o argumento para qualquer coisa torna-se o punho, a coronhada. “O intelectual se torna um covarde e sua própria mente providencia uma ‘justificativa’ para suas próprias ações. (...) O intelectual vê nos criminosos os ‘mestres da vida’, lutadores pelos ‘direitos do povo’” (CHALÁMOV, 1959j).²⁸⁶ É a “escola negativa” de Chalámov, portanto, numa releitura da “escola de trabalho” do fundador da Tcheká, é a redução do homem ao não homem.

A proximidade entre os bandidos e as autoridades – em forma de acordos, propinas, indulgências, serviços prestados – expressa o fato de que a moral do bandido domina o campo. Ocupando cargos de chefia, distribuindo as rações e as tarefas, arrancando as metas à base de surras, os *blatares* tornam a vida do prisioneiro “político” a pior possível. Se o intelectual vê no criminoso um “mestre da vida”, este vê no intelectual alguém a ser exterminado. É sabido, inclusive, que os criminosos foram usados pelo regime para o extermínio dos condenados pelo artigo 58. Diz Chalámov, no ensaio “Sangue vigarista”²⁸⁷, que em 1938, existia um acordo oficial entre as autoridades e os bandidos, que foram chamados de “amigos do povo”. Chegaram, inclusive, a ter “aulas de política” no setor educativo cultural do campo (que tinha como finalidade oficial “reeducar” o prisioneiro) para que ajudassem na erradicação dos trotskistas. Aos *blatares* a tarefa não parece ter sido difícil: eles odiavam a *intelligentsia* e se lançaram tranquilamente ao massacre.

A questão do elemento criminal é um motivo central na crítica aos escritores humanistas do século XIX. Em um texto de 1959, “Sobre um erro na literatura de ficção”²⁸⁸, Chalámov os critica duramente, justamente por enaltecerem os

²⁸⁶ Интеллигент превращается в труса, и собственный мозг подсказывает ему оправдание своих поступков. (...) В блатном мире интеллигент видит «учителей жизни», борцов «за народные права».

²⁸⁷ Жульническая кровь / Júlnitcheskaia krov. 1959f. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/6/3.html>>.

²⁸⁸ Об одной ошибке художественной литературы / Ob odnoi ochíbkie khudójestvenoi literaturi / Sobre um erro na literatura. 1959l. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/6/2.html>>.

criminosos. Condena a tradição literária que romantiza o bandido, que o transforma em herói, pintando assim uma imagem falsa de um mundo violento, cruel, corrupto e terrível. Para o escritor, é “um pecado pedagógico, um erro pelo qual nossa juventude paga muito caro. Pode-se até compreender que um rapaz de catorze ou quinze anos se deixe fascinar pelas figuras heroicas desse universo; mas a um artista é imperdoável” (CHALÁMOV, 2016c, p.7).²⁸⁹

Para o autor de *Contos de Kolimá*, Dostoiévski, por exemplo, não conheceu o mundo do crime e, se conheceu, não o descreveu em sua obra, mesmo em *Recordações da casa dos mortos*. Para Chalámov, há uma diferença entre roubar e ser um criminoso, ou um *blatar*; há uma diferença entre apenas desafiar a lei e não ser uma pessoa. Para esse escritor, o criminoso não é gente. Se Dostoiévski tivesse se encontrado com o verdadeiro *blatar*, “teríamos sido privados, talvez, das páginas mais nobres de seu romance, aquelas que afirmam a fé no homem, da existência de um princípio positivo na natureza humana” (CHALÁMOV, 2016c, p.9).²⁹⁰

Segundo ele, não há descrições de criminosos de verdade nem em Tolstói, nem em Górkí, nem em Tchekhov, ainda que a experiência deste em Sakhalina o tenha marcado bastante. A idealização e a romantização do criminoso, que apresentam ao leitor figuras heroicas e admiráveis, teriam deturpado muito o conhecimento do leitor sobre o mundo do crime. Isso teria sido, em última instância, muito perigoso, sobretudo para a juventude. Para Chalámov essa era uma questão delicada, devido à importância e à capacidade de destruição que os criminosos tiveram nos campos do Gulag. Ou, talvez, devido à importância e à capacidade de destruição da literatura.

Ainda no ensaio “Sobre um erro na literatura”, Chalámov se refere a uma inundação de obras sobre salteadores, escritas no espírito de um certo romantismo criminal. O que foi chamado de “nova corrente” acabou por seduzir muitos escritores experientes, alcançou grande sucesso diante do público, causando, portanto, danos

²⁸⁹ Это – педагогический грех, ошибка, за которую так дорого платит наша юность. Мальчику 14 – 15 лет простительно увлечься «героическими» фигурами этого мира; художнику это непростительно. (Об одной ошибке художественной литературы / Об одной ошибке khudójestvenoi literaturi / Sobre um erro na literatura. Tradução de Francisco de Araújo. 1959). Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/6/2.html>>).

²⁹⁰ а если бы встретил, мы лишились бы, может быть, лучших страниц этой книги – утверждения веры в человека, утверждения доброго начала, заложенного в людской природе. (Об одной ошибке художественной литературы / Об одной ошибке khudójestvenoi literaturi / Sobre um erro na literatura. Tradução de Francisco de Araújo. 1959). Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/6/2.html>>).

consideráveis. Mas o pior estaria por vir: na época da *perekóvka* foram lançados muitos filmes e livros sobre a reabilitação do criminoso (CHALÁMOV, 2016c, p.13), idealizando ainda mais essa figura. *Perekóvka* significa reforja, de tornar a forjar. Nesse contexto, refere-se à “reeducação” dos presos pelo trabalho e pelas atividades educacionais correcionais, como vimos anteriormente. Foi um conceito muito difundido na década de 1930. Chalámov se refere a ele muitas vezes, sobretudo nos *Ensaio sobre o mundo do crime*, como algo extremamente deletério e prejudicial. A *perekóvka* teria dado espaço à ação do criminoso no campo, ao criar uma imagem falsa, que ocultava sua violência, depravação e desumanidade. Por trás da expressão “reeducação”, havia a ideia de que era preciso dar um voto de confiança ao bandido, de acreditar em sua “palavra de honra”, sem lembrar o que era sabido por todos: enganar um *fráier*²⁹¹ era motivo de orgulho para um *blatar*. Para Chalámov, o verdadeiro bandido, *blatar*, *urka*, *urkagán*, *urkatche*²⁹², está além, ou aquém, de qualquer tipo de “reeducação”. Isso para não falar da hipocrisia, violência e crueldade que o conceito de “reeducação” carrega, pensando nas condições atroz dos presos nas prisões e campos de trabalho em que deveriam ser “reeducados”.

Os *blatares* têm sua própria moral, assim como têm sua própria linguagem. Se em relação ao *fráier*, toda e qualquer infâmia, mesmo a mais sangrenta, está justificada, em relação a outro “ladrão na lei” está, teoricamente, proibida, sendo punida qualquer infração. Mas, segundo Chalámov, se não há *fráieres* à disposição, os ladrões que ocupam os postos mais baixos na hierarquia criminal cumprem esse papel. Quando o *blatar* se encontra em situação difícil, não há camaradagem nem código de honra, há violência, delação e vileza. Mesmo entre os próprios ladrões.

O conto “Dor”²⁹³ concretiza, literariamente, o ideário humanista sobre o criminoso e o seu reverso: trata-se de um prisioneiro criado na leitura da tradição humanista do século XIX, que chega ao campo e se depara com o mundo *blatar*. O conto traduz, em uma narrativa ficcionalizada, o universo subterrâneo dos criminosos. Imbuído dos melhores ideais de seus escritores amados, o protagonista é cruelmente enganado pelos ladrões, em uma história de profunda maldade, puramente humana.

²⁹¹ Que não pertence à bandidagem.

²⁹² Todos são termos equivalentes para designar o bandido que pertence ao crime organizado.

²⁹³ Боль / Bol. 1967b. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/5/15.html>>.

Chelgunóv, descendente direto de uma geração de revolucionários, cujo pai era um acadêmico em liberdade e a mãe uma professora, desde a infância viveu pelos livros e para os livros; bibliófilo e leitor voraz, assimilara a cultura russa junto com o leite materno. O século XIX, o século de ouro da humanidade, havia formado Chelgunóv. Compartilhar o conhecimento. Acreditar nos homens e amá-los: era o que ensinava a grande literatura russa, e fazia tempo que Chelgunóv sentia-se pronto para retribuir à sociedade tudo o que havia recebido como legado. Sacrificar-se por qualquer pessoa. Levantar-se contra a mentira, por menor que ela fosse, principalmente quando próxima (CHALÁMOV, 2016d).²⁹⁴

Decepcionado com a baixeza dos homens que encontrou nos campos e prisões, mas ainda sem querer acreditar que havia sido enganado pelo século XIX, ao encontrar o mundo *blatar*, Chelgúnov pensa ter encontrado os heróis que buscava:

Chelgunóv procurou e encontrou aquilo que queria, aquilo com o que sonhava: modelos vivos. Encontrou a força sobre a qual tanto havia lido, e a fé nesta força invadiu seu sangue. Esta força era o mundo dos blatares, o mundo criminal. A chefia, que humilhava, espancava e desprezava os colegas e amigos de Chelgunóv, assim como a ele próprio, temia e respeitava os criminosos. Era um mundo que se colocava corajosamente contra o Estado, um mundo que poderia ajudar Chelgunóv em sua sede romântica e cega de praticar o bem, em sua sede de vingança... (Chalámov, 2016d).²⁹⁵

É com esse espírito que Chelgúnov se aproxima dos *blatares* como romancista. Essa figura foi muito comum nas prisões e campos: o intelectual que vai

²⁹⁴ Шелгунов, прямой потомок землепольцев Шелгуновых, отец которого был на воле академиком, а мать – профессором, с детских лет жил книгами и для книг; книголюб и книгочей, он всосал русскую культуру с молоком матери. Деятнадцатый век, золотой век человечества, формировал Шелгунова.

Делись знанием. Верь людям, люби людей – так учила великая русская литература, и Шелгунов давно чувствовал в себе силы воздать обществу полученное по наследству. Жертвовать собой – для любого. Восставать против неправды, как бы мелка она ни была, особенно если неправда – близко. (Боль / Bol / Dor. Tradução de Daniela Mountian e Moissei Mountian. 1967b. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/5/15.html>>).

²⁹⁵ Шелгунов искал и встретил то, что он хотел, то, о чем он мечтал, — живые примеры. Он встретил силу, о которой много читал раньше и вера в которую вошла в кровь Шелгунова. Это был блатной, преступный мир.

Начальство, которое топтало, било, презирало соседей и друзей Шелгунова и самого Шелгунова, боялось и благовало перед уголовниками.

Вот мир, который смело поставил себя против государства, мир, который может помочь Шелгунову в его слепой романтической жажде добра, жажде мщения... (Боль / Bol / Dor. Tradução de Daniela Mountian e Moissei Mountian. 1967b. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/5/15.html>>).

“prensar romances” para o bandido, ou seja, vai contar-lhe histórias, divertir, entreter, em troca de pão, de uma bituca de cigarro, de alguma vantagem ou privilégio ou simplesmente em troca da própria vida. Mas “tirar romances” é algo muito mais importante para os bandidos do que o simples entretenimento. No ensaio “Como ‘tirar romances’”²⁹⁶, Chalámov aprofunda o tema: “O romance representa quase o único contato dos bandidos com a arte. Ele responde pela demanda estética, talvez monstruosa, mas robusta, de homens que não leem livros, revistas ou jornais e “devoram cultura” (“*khavat kulturu*” – uma expressão específica) nessa variedade oral” (CHALÁMOV, 2016c, p.147).²⁹⁷ No conceito de romance podia entrar qualquer gênero: romance, um filme, um ensaio histórico, tudo o que a memória e a inventividade do romancista pudessem transpor para a linguagem oral e, com isso, agradar aos bandidos. O “romance” era isso, uma espécie de literatura oral engendrada nos subterrâneos da prisão e do campo. Era obrigatório nesse mundo: “‘Tirar romances’ é um antiquíssimo costume da bandidagem; há nele um caráter religioso incorporado ao credo do ladrão, tal como o jogo de cartas, a bebedeira, a depravação, o roubo, a fuga e os ‘tribunais de honra’. É um elemento indispensável ao cotidiano, é a literatura dos ladrões” (CHALÁMOV, 2016c).²⁹⁸ Nesse mundo, os romancistas eram uma espécie de “encantadores de serpentes”.

Enfim, é essa função que assume o protagonista do conto “Dor”, é dessa maneira que ele se aproxima do mundo do crime, com o espírito forjado pela formação humanista. É com esse espírito que ele entra em uma armadilha tecida pelos ladrões: escrever cartas a uma mulher fora da prisão, em nome de outra pessoa, que não teria tal capacidade. É assim que Chalámov transforma Chelgúnov em Cyrano, é assim que a história chega a seu desenlace cruel, quando corre o sangue de pessoas inocentes como a esposa do ingênuo, e para sempre perdido, Chelgúnov (sem saber que era para a própria mulher que escrevia, sem saber que

²⁹⁶ Как «тискают романы» / Как “tískaiut rómani”. 1959h. Disponível em: <<https://www.shalamov.ru/library/6/9.html>>.

²⁹⁷ «Рóман» есть чуть ли не единственная форма приобщения блатарей к искусству. «Рóман» отвечает уродливой, но мощной эстетической потребности блатаря, не читающего книг, журналов и газет, «хавающего культуру» (специальное выражение) в этой ее устной разновидности. (Как «тискают романы» / Как “tískaiut rómani”. Tradução de Francisco de Araújo. 1959h. Disponível em: <<https://www.shalamov.ru/library/6/9.html>>).

²⁹⁸ «Тисканье романов» есть древнейший воровской обычай, со всей его религиозной обязательностью, включенной в кредо блатаря наряду с игрой в карты, пьянством, развратом, грабежом, побегами и «судами чести». Это – необходимый элемент воровского быта, их художественная литература. (Как «тискают романы» / Как “tískaiut rómani”. Tradução de Francisco de Araújo. 1959h. Disponível em: <<https://www.shalamov.ru/library/6/9.html>>).

era sobre ele mesmo que escrevia, Chelgúnov dá a notícia de sua própria morte, levando a mulher ao suicídio). Este conto é emblemático do pensamento de Chálámov sobre o mundo *blatar*, sobre sua falta de limites para a maldade, sobre o que acontece com o homem que deixa de ser humano. Sobre o poder da literatura e da força da palavra.

Essa figura do “encantador de serpentes”, já vista neste trabalho no conto “O encantador de serpentes”, tem um papel múltiplo em Chálámov. Pode funcionar como uma espécie de ponte entre o submundo do campo e o universo da cultura que ficou do lado de fora do arame farpado, entre o mundo da violência pura e o da arte e da civilização. É a necessidade de arte manifestando-se mesmo nos últimos degraus da escala humana, que era como o autor via os bandidos. É a força da palavra. Por outro lado, representa a subserviência do intelectual, o seu consentimento em colocar-se a serviço de seres “desprezíveis”, em troca de um pedaço de pão, em troca de salvar a pele. O “encantador de serpentes” é uma espécie de arremedo de artista em um mundo de escalas alteradas. O artista como detentor do poder da transcendência, da possibilidade do indivíduo vislumbrar outras cores e mundos por alguns breves instantes, detentor do poder transfigurador da arte e da imaginação, da liberdade da palavra e da criação. Por outro lado, esse artista “poderoso” é o artista que se prostitui para viver, que torna sua arte moeda de troca na luta pela sobrevivência. É a arte ao lado do mal absoluto, numa relação orgânica onde um lado alimenta o outro. O mais baixo e o mais alto. O sublime ao lado da banalização mais rasteira. No fim das contas, é o artista levando às últimas consequências o dilema de todo artista. No campo, qualquer questão é séria, envolve a vida e a morte.

Com toda a sua violência, o mundo do criminoso exercia enorme poder de sedução, não só sobre os intelectuais, mas sobre pessoas vindas das origens mais diversas: o camponês de um *kolkhoz* que cumpriu pena por pequeno furto, profissionais que precisavam de dinheiro para a farra, pessoas sem profissão que gostariam de viver a seu bel-prazer ou mesmo aquelas que tinham vergonha de pedir dinheiro ou esmola (CHALÁMOV, 2016c, p.15). Ainda segundo Chálámov, a época da “deskulakização” teria visto um aumento significativo no número de *blatares*: nesse contexto, as lendas a respeito do criminoso, bem como a literatura de ficção, enganariam o jovem, exercendo sobre ele poderosa atração, impelindo-o para o caminho da delinquência. Ele veria na vida do criminoso, a vida de um herói,

que não precisa se matar de trabalhar para ganhar alguns copeques, como seu pai e sua mãe. Ao se deparar com o mundo do crime, o jovem sente-se importante com a atenção daqueles que são temidos pelas pessoas de seu círculo, sente atração pelo “jogo”, sem entender muito bem que se trata de um jogo de vida e morte. Começa a admirar a maneira com que o criminoso age, se veste, fala. Começa a repetir seus gestos e palavras. Até que, por fim, começa a pegar pequenos “trabalhos”. E, aos poucos, está irremediavelmente dentro desse mundo.

Mas o alto escalão da bandidagem nunca será composto por essas pessoas que se tornam ladrões. Participar dos julgamentos (*praviki*) ou tribunais de honra, por exemplo, não era para qualquer *portchak*, ou “carregador do Volga”²⁹⁹. As grandes questões do mundo do crime, as decisões sobre as regras ou sobre a linguagem dos *blatares* (que se modificava de tempos em tempos e era preciso estar atento), cabem apenas aos que nascem ladrões, ou pelo menos aos que estão ligados desde os primeiros anos à bandidagem, passando por toda a escola de educação *blatar* proporcionada pelo cárcere (CHALÁMOV, 2016c, p.17). Era preciso pertencer à ordem, não bastaria ser um ladrão eficiente.

No campo, havia vários tipos de criminosos e uma hierarquia muito estrita. Segundo Varese (1998, p.515), desde o final da década de 1920, até os anos 1950, teria funcionado nos campos uma espécie de irmandade dos criminosos, algo parecido com as máfias italianas mais famosas, ou com a japonesa Yakuza. Os “ladrões na lei” (*vori-v-zakone*) formavam o alto escalão da bandidagem, para onde os *blatares*, ou criminosos profissionais, sonhavam ascender. Viviam de acordo com regras estritas, passavam a maior parte de suas vidas nos campos, evitavam o trabalho, praticavam uma espécie de pureza monástica, tinham rituais de iniciação, uma linguagem própria, tatuagens, cruzeiros de alumínio, um modo peculiar de vestir: vários sinais que os distinguiam entre outros prisioneiros. Essa irmandade teria florescido nas condições específicas dos campos. Seus membros eram vistos como “amigos do povo”, em contraposição aos “inimigos” do artigo 58, e tinham sobre esses um grande poder, como vimos acima. Na década de 1950 uma nova geração de criminosos, que não aceitava as regras da fraternidade, substituiu os *vori* no comando dos campos, matando quase todos os seus membros.

²⁹⁹ Gírias da linguagem dos ladrões.

Chalámov se debruça sobre esse tema, o da guerra entre os *blatares*, em “A guerra das cadelas”³⁰⁰. Segundo o autor, uma parte da bandidagem fora recrutada para a frente de batalha durante a Grande Guerra Patriótica (como os russos chamam o conflito russo alemão entre 1941 e 1945, na Segunda Guerra), tarefa aceita de bom grado. Afinal, vislumbravam grandes oportunidades de saque e pilhagem, matança sem fim, risco e perigo sem os quais a vida de um *blatar* não teria sentido, segundo Chalámov. Nesse momento, se conjugam os interesses dos bandidos e do Estado, anulando, entre os primeiros, a regra de pureza *blatar* segundo a qual um bandido que se preze não pode trabalhar para o Estado, não pode possuir cargos administrativos, exercer funções.

Mas, ao voltarem da guerra para os campos, depois de anos de liberdade e pilhagens, os antigos chefes querem retomar o lugar privilegiado na hierarquia da ladroagem, querem retomar seus postos. Mas algo havia mudado. Em primeiro lugar, o decreto de 1947, com o qual as autoridades tentavam combater a criminalidade – que crescera demais nos anos de guerra, pois a experiência no *front* só exacerbava a desumanidade dos bandidos – aumentava as penas dos bandidos para qualquer mínima infração: se antes a perspectiva era passar pequenos períodos na cadeia, a partir de então é passar a vida, ou metade dela.

Para resumir, o que aconteceu foi que os “ladrões na lei”, que não tinham saído do campo durante a guerra não aceitaram os recém-chegados, ainda que fossem antigos conhecidos e chefes da bandidagem, relegando-os para os últimos degraus da hierarquia, transformando-os em “cadelas”. E aí começou uma guerra sangrenta entre os “ladrões na lei” e as “cadelas”, que produziram uma nova lei para a bandidagem. Foi tanto o sangue que correu, que as autoridades, a princípio inertes sobre a questão, viram-se obrigadas a intervir, através de tentativas de separar as facções que se formaram.

Na escala hierárquica do mundo da bandidagem, os últimos degraus são ocupados pelas mulheres. O desprezo por elas faz parte da formação do bandido, como mostra Chalámov em “A mulher no mundo do crime”³⁰¹:

O desprezo pelas mulheres é ensinado desde os primeiros anos aos herdeiros dos urkas. Alternam-se aulas teóricas e práticas com

³⁰⁰ «Сучья» война / Sútchia voiná. 1959p. Disponível em: <<https://www.shalamov.ru/library/6/6.html>>.

³⁰¹ Женщина блатного мира / Jêñchtchina blatnóvo mira. 1959e. Disponível em: <<https://www.shalamov.ru/library/6/4.html>>.

exemplos concretos dos mais velhos. A mulher – um ser inferior – foi criada somente para saciar as bestiais paixões dos bandidos e, por ocasião de suas farras, ser alvo de grosserias e objeto de espancamento em público. Um objeto vivo de que o blatar temporariamente se serve (CHALÁMOV, 2016c, p.63).³⁰²

Havia duas categorias de mulheres no mundo do crime: as ladras, que roubavam como os bandidos homens, e as prostitutas. As primeiras formavam um grupo menor, eram um pouco mais respeitadas, mas jamais poderiam participar dos “tribunais de honra”. O segundo grupo era formado pela maior parte das mulheres: arranjavam ao bandido meios de viver, se preciso fosse prestavam pequenos serviços nos roubos e assaltos, participavam das farras, mas, nos tribunais de honra, nem sequer poderiam sonhar participar. A prostituta poderia ser mandada por seu amigo à cama do chefe, por exemplo, para agradá-lo: era um objeto. Ao lado do desprezo pela mulher, o bandido nutria o culto à mãe: em meio a toda a violência, a figura da mãe aparece como um ideal, aquela que estará sempre ao seu lado, que nunca o trairá, que tudo perdoará: “O culto à mãe unido ao hostil desprezo pelas mulheres em geral – eis a fórmula ética da bandidagem para a questão feminina, expressa com o peculiar sentimentalismo da cadeia” (CHALÁMOV, 2016c, p.73).³⁰³

A moral do bandido é o que daria a forma ao campo conhecido por Chalámov. É o que o tornaria uma “escola negativa”. Nas palavras do autor: “Sem um claro entendimento da essência do mundo do crime é impossível compreender os campos de trabalho forçado. São os *blatares* que dão as feições aos lugares de detenção, que dão o tom a toda a existência que há neles – da mais alta chefia aos famintos trabalhadores das galerias das minas” (CHALÁMOV, 2016c).³⁰⁴ Mais do que ao campo, o mundo do crime parece dar forma também à perspectiva de Chalámov

³⁰² Потомственный «урка» с детских лет учится презрению к женщине. «Теоретические», «педагогические» занятия чередуются с наглядными примерами старших. Существо низшее, женщина создана лишь затем, чтобы насытить животную страсть вора, быть мишенью его грубых шуток и предметом публичных побоев, когда блатарь «гуляет». Живая вещь, которую блатарь берет во временное пользование. (Женщина блатного мира / Jênchtchina blatnóvo mira / A mulher no mundo do crime. Tradução de Francisco Araújo. 1959e. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/6/4.html>>).

³⁰³ Культ матери при злобном презрении к женщине вообще – вот этическая формула уголовщины в женском вопросе, высказанная с особой тюремной сентиментальностью. (Женщина блатного мира / Jênchtchina blatnóvo mira / A mulher no mundo do crime. Tradução de Francisco Araújo. 1959e. Disponível em: <<https://www.shalamov.ru/library/6/4.html>>).

³⁰⁴ Без отчетливого понимания сущности преступного мира нельзя понять лагеря. Блатари дают лицо местам заключения, тон всей жизни в них – начиная от самых высоких начальников и кончая полугодовыми работягами золотого забоя. (Жульническая кровь / Júlnitcheskaia krov / Sanguê Vigarista. Tradução de Francisco Araújo. 1959f. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/6/3.html>>).

sobre o homem e, conseqüentemente, à sua prosa. Dostoiévski teria mudado sua visão de mundo a partir do contato com o camponês que encontra na prisão. Ainda que tenha passado por um choque no início, perante o mundo que se descortinava diante de seus olhos, teria sentido estar diante da essência da alma russa, de algo precioso. Dostoiévski teria saído da experiência da prisão com sua fé no homem fortalecida. Chalámov também passa por uma experiência definidora, só que com o sinal invertido: o contato com o criminoso no campo elimina qualquer ilusão ou crença nas qualidades inatas do homem. Na investigação empreendida pelo escritor em *Contos de Kolimá*, o criminoso aparece como o limite da humanidade. Ao encarnar-se na pele do bandido, o homem deixaria de ser humano. O homem cria o campo, mas o campo, por sua vez, cria o não-homem, que recria o campo à sua maneira. Se o campo é um mundo separado do mundo, o criminoso é sua criatura: homem separado da humanidade.

O tema do criminoso torna-se delicado, ao colocar o escritor diante de um ponto difícil de tocar. Aí está o cerne da investigação de Chalámov: dadas as circunstâncias, o homem pode deixar de ser homem? Por um lado, existe em sua obra a ideia de que o homem não é bom, nem mau. É humano. O mal, ainda que o mal nas proporções do campo de concentração, é humano. Por outro lado, quando se trata do criminoso, surge uma fronteira entre o homem e o que não é mais. Como se Chalámov precisasse criar barreiras para separá-lo deste personagem. Pois, talvez, este fosse a encarnação da pior ameaça ao escritor: deixar de ser quem se é. Vale notar que não é apenas o criminoso quem encarna esse limite: a figura do Capitão Chnaider, por exemplo, também é um símbolo, para o autor, do que o homem pode se tornar quando abandona sua humanidade. O bandido deixa de pertencer à raça humana por ser portador do mal absoluto, do mal sem limites que um homem pode fazer a outro; o Capitão Chnaider, pela submissão absoluta diante desse mal. Nas duas figuras, os traços humanos perdem a nitidez. Qual é a resposta para a questão colocada? Talvez não haja uma, definitiva, em sua obra.

Poderíamos pensar, a partir daí, que Chalámov teria perdido sua fé no homem, ou que tenha permanecido apenas com uma perspectiva negativa sobre ele. Mas não é isso o que ocorre: o autor admira a força do homem. Admira também, em última instância, sua capacidade para renascer, para se recriar. Sente em si mesmo essa força. De todo modo, o criminoso é ponto crucial na escrita de

Chalámov, por ter função preponderante na experiência do escritor no campo de concentração.

6.4. Superação do mal pelo bem: a necessidade de narrar

Há uma ideia que é repetida mais de uma vez e se encontra nos dois ensaios: “Em *Contos de Kolimá* não há nada que não tenha sido a superação do mal, o triunfo do bem, se abordarmos a questão sobre um plano maior, o plano da arte” (CHALÁMOV, 1965c).³⁰⁵ De início, é um pouco difícil compreender a superação do mal em contos tão terríveis. Mas o fato de conseguir lembrar e escrever é uma vitória: sobreviveu para contar e não vai deixar cair no esquecimento os que pereceram. E quando a memória se transforma em arte, quando alcança expressão em uma forma artística, se torna alguma coisa maior que o próprio acontecimento que lhe deu origem: o bem supera o mal através da arte. Em trecho um pouco adiante, o autor conclui: “E em um sentido mais elevado, mais importante, qualquer conto é sempre documento – documento do autor – e provavelmente é esta característica que obriga a ver em *Contos de Kolimá* a vitória do bem, não do mal” (CHALÁMOV, 1965c).³⁰⁶

Para Chalámov é muito forte o aspecto ético de sua prosa, da nova prosa: a necessidade de escrever sobre sua experiência viria, também, do fato de que, em cada família na URSS, alguém pereceu nos campos. É um direito das pessoas saberem o que acontecia ali. Para o sobrevivente, é um dever contar para que os mortos não caíam no esquecimento, que é uma das armas de um regime totalitário. Nesse sentido, são bem conhecidas as palavras de Levi ao reproduzir o que diziam os oficiais nazistas que contavam com o apagamento dos vestígios dos crimes ocorridos nos campos alemães, sabendo que ninguém acreditaria em tamanho absurdo:

Seja qual for o fim desta guerra, a guerra contra vocês nós ganhamos; ninguém restará para dar testemunho, mas, mesmo que alguém escape, o mundo não lhe dará crédito. Talvez haja suspeitas,

³⁰⁵ В «Колымских рассказах» нет ничего, что не было бы преодолением зла, торжеством добра, – если брать вопрос в большом плане, в плане искусства.

³⁰⁶ А в более высоком, в более важном смысле любой рассказ всегда документ – документ об авторе, – и это-то свойство, вероятно, и заставляет видеть в «Колымских рассказах» победу добра, а не зла.

discussões, investigações de historiadores, mas não haverá certezas, porque destruiremos as provas junto com vocês. E ainda que fiquem algumas provas e sobreviva alguém, as pessoas dirão que os fatos narrados são tão monstruosos que não merecem confiança: dirão que são exageros da propaganda aliada e acreditarão em nós, que negaremos tudo, e não em vocês. Nós é que ditaremos a história dos Lager (LEVI, 2004, p.9).

Chalámov também está atento a essa tentativa de ocultação das provas do crime, mais um motivo para que testemunhe o que viu e sofreu. Em “Luva”, ele diz: “os documentos de nosso passado foram destruídos; as torres de vigilância, cortadas; os barracões, arrasados; o enferrujado arame farpado, enrolado e levado a algum outro lugar. Sobre as ruínas da Serpantínia cresceu o epilobium, a flor dos incêndios, do esquecimento, o inimigo dos arquivos e da memória humana” (CHALÁMOV, 1972a).³⁰⁷ Ele chega a se perguntar: “Existimos?”. Mas a resposta vem rápida: “Existimos, com toda a expressividade de um protocolo, responsabilidade, clareza de um documento” (CHALÁMOV, 1972a).³⁰⁸

A obra de Chalámov é um monumento, de certo modo, às vítimas de Kolimá, mas há um conto em especial, “Epitáfio”, onde Chalámov lista uma série de pessoas queridas que não sobreviveram. Bonito conto onde o autor narra sobre cada companheiro, o que fizeram juntos, as circunstâncias da morte e, ao mesmo tempo, alguns aspectos da vida no campo: o papel dos criminosos, roubos, surras, a comida, o trabalho, as relações. E esse conto, talvez, seja a única maneira de se guardar a morte dessas pessoas.

Há outro aspecto que aparece nesse conto, não tocado por Chalámov em seus ensaios, mas que torna ainda mais importante a tarefa de lembrar e contar através da literatura. Era muito difícil voltar de uma realidade não conhecida anteriormente por olhos humanos e contar sua história aos que ficaram. A estes, era difícil de acreditar, aceitar ou mesmo viver com essa realidade. “Epitáfio” traz a sensação de Chalámov diante da perspectiva da volta, do abismo que se abre entre os que foram e os que ficaram. Um grupo de detentos conversava sobre voltar para

³⁰⁷ Документы нашего прошлого уничтожены, караульные вышки спилены, бараки сровнены с землей, ржавая колючая проволока смотана и увезена куда-то в другое место. На развалинах Серпантинки процвел иван-чай – цветок пожара, забвения, враг архивов и человеческой памяти.

³⁰⁸ Были ли мы?

Отвечаю: «Были» – со всей выразительностью протокола, ответственностью, отчетливостью документа.

casa, o que fariam e o que não fariam se isso acontecesse. Ao que o narrador responde:

– Eu vou falar a verdade a vocês, eu respondi. Eu voltaria antes para a prisão. Eu não estou brincando. Eu não gostaria de voltar para a minha família agora. Lá eles não me entenderiam, não poderiam entender. As coisas que parecem importantes para eles, eu sei que são triviais. E as coisas que são importantes para mim – o pouco que me restou – eles não conseguiriam entender, nem sentir. Eu traria a eles um novo medo, adicionaria mais um medo aos milhares de medos que já encham suas vidas. O que eu vi, nenhum homem deveria ver ou mesmo saber. A prisão é outra questão. Prisão é liberdade. É o único lugar que eu conheço onde as pessoas não temiam falar tudo o que pensavam. Onde descansavam a alma. Descansavam o corpo, porque não trabalhavam. Lá, cada hora de nossa existência tinha um significado (CHALÁMOV, 1960d).³⁰⁹

Como se não fosse mais possível a comunicação entre os que ficaram e os que foram para os campos. O que resta é a incompreensão diante de todas as mudanças que se operam na sensibilidade e visão de mundo dos que passaram pelos *lager*. Nesse contexto – mais uma vez, segundo as escalas alteradas do campo – a prisão é vista como um lugar de liberdade. O que nos remete ao clima ideológico da época stalinista, onde as pessoas não podiam dizer ou pensar nada que parecesse ser contra o regime, onde as palavras eram controladas e usadas contra cada um, onde as pessoas viviam oprimidas pelo medo de dizer algo errado, não só dentro como também fora do campo. Em outro conto³¹⁰, Chalamov explicita essa sensação, na voz de uma personagem que não conseguia viver com a culpa, por ter “aberto o bico”, depois de passar por infinitos interrogatórios: “Não, não quero voltar a um mundo onde toda palavra é abominável, onde cada termo técnico parece ter saído de um linguajar de delatores, de um léxico de traidores” (CHALÁMOV, 2016d).³¹¹ Era um vizinho de tarimba do narrador e resumia, desse modo, sua

³⁰⁹ – Я скажу правду, – ответил я. – Лучше бы в тюрьму. Я не шучу. Я не хотел бы сейчас возвращаться в свою семью. Там никогда меня не поймут, не смогут понять. То, что им кажется важным, – я знаю, что это пустяк. То, что важно мне – то немногое, что у меня осталось, – ни понять, ни почувствовать им не дано. Я принесу им новый страх, еще один страх к тысяче страхов, переполняющих их жизнь. То, что я видел, – человеку не надо видеть и даже не надо знать. Тюрьма – это другое дело. Тюрьма – это свобода. Это единственное место, которое я знаю, где люди не боясь говорили все, что они думали. Где они отдыхали душой. Отдыхали телом, потому что не работали. Там каждый час существования был осмыслен.

³¹⁰ Вечерняя молитва / Vietchiérniaia molítva / Prece da noite. 1967c. Disponível em: <<https://www.shalamov.ru/library/5/25.html>>.

³¹¹ «Нет, я не хочу возвращаться в мир, где мне каждое слово ненавистно, каждый технический термин будто язык стукачей, лексикон предателей». (Вечерняя молитва / Vietchiérniaia molítva /

experiência, noite após noite: “Voltamos, como antes, a dormir no mesmo horário – nossas tarimbas ficavam lado a lado. E eu voltei a ouvir os sussurros de Findikáki antes de dormir, como uma prece: ‘A vida é uma merda. Uma grande merda’. Cinco anos” (CHALÁMOV, 2016d).³¹²

Sobre a volta para casa, Levi conta um sonho recorrente que costumava ter durante sua passagem por Auschwitz e que depois descobrira ser o sonho de todos ali. Tratava-se de voltar para casa, tentar contar sua história e não ser escutado:

Aqui está minha irmã, e algum amigo (qual??), e muitas outras pessoas. Todos me escutam, enquanto conto do apito em três notas, da cama dura, do vizinho que gostaria de empurrar para o lado, mas tenho medo de acordá-lo porque é mais forte que eu. Conto também a história da nossa fome, e do controle dos piolhos, e do Kapo que me deu um soco no nariz e logo mandou que me lavasse porque sangrava. É uma felicidade interna, física, inefável, estar em minha casa, entre pessoas amigas, e ter tanta coisa para contar, mas bem que me apercebo de que eles não me escutam. Parecem indiferentes: falam entre si de outras coisas, como se eu não estivesse. Minha irmã olha para mim, levanta, vai embora em silêncio (LEVI, 1988, p.60).

Mas, para Levi, não “é lícito esquecer, não é lícito calar. Se calarmos, quem falará? Certamente não os culpados e seus cúmplices. Se não dermos nosso testemunho, num futuro próximo as ações da barbárie nazista, por sua própria enormidade, poderão ser relegadas às lendas” (LEVI, 2015, p.66).

Se nem todos estão dispostos a ouvir, testemunhar a quem? Dez anos depois do fim da segunda guerra, Levi constata o silêncio em torno do assunto, silêncio que parece concretizar o sonho: “Atualmente é indelicado falar nos Campos de concentração. Corremos o risco de sermos acusados, na melhor das hipóteses, de vitimismo ou de amor gratuito pelo macabro; na pior, de pura e simples mentira ou, talvez, de ultraje ao pudor” (LEVI, 2015, p.65). E o silêncio não vem apenas dos fascistas, mas da sociedade e até mesmo dos sobreviventes. Refletindo sobre isso, Levi levanta uma questão significativa sobre a dificuldade de contar do ex-prisioneiro:

Prece da noite. Tradução de Daniela Mountian e Moissei Mountian. 1967c. Disponível em: <<https://www.shalamov.ru/library/5/25.html>>).

³¹² По-прежнему мы стали засыпать вместе – наши топчаны стояли рядом. Снова я слышал, как Финдикаки шептал перед сном, как молитву: «Жизнь – это говно. Говенная штука». Пять лет. (Вечерняя молитва / Vietchiérniaia molítva / Prece da noite. Tradução de Daniela Mountian e Moissei Mountian. 1967c. Disponível em: <<https://www.shalamov.ru/library/5/25.html>>).

É a vergonha. Somos homens, pertencemos à mesma família humana de nossos carrascos. Diante da enormidade de sua culpa, também nos sentimos cidadãos de Sodoma e Gomorra; não conseguimos ser alheios à acusação de um juiz extraterreno que, na esteira de nosso próprio testemunho, levantaria contra a humanidade toda (LEVI, 2015, p.67).

Gagnebin (2000, p.107) enfatiza a existência de sentimentos complexos e contraditórios nos relatos de sobreviventes dos campos, seja dos campos alemães ou russos: a necessidade de falar, sabendo que será inútil, pois como traduzir o horror dos campos?; a sensação de inconveniência; a vergonha por ter sobrevivido, por ter que contar; a sensação de que “não deveríamos ter visto o que vimos”, uma sensação esquisita de obscenidade.

O desconhecimento sobre a vida dos campos tinha consequências práticas para a vida do ex-detento, como atesta Chalamov na carta a Soljenitsin já citada aqui:

No ano de 1958 (!), por ocasião do inquérito que conduziam, abriram meu prontuário médico no hospital Bótkin. E metade da enfermaria comentava: “Não pode ser que ele esteja falando isso, deve estar mentindo!”. E a médica, por sua vez, disse: “Pelo visto, nesses casos exagera-se muito, não é verdade?” Depois deu-me uns tapinhas nas costas e me liberou. Somente a intervenção do coletivo de redatores fez com que o diretor do hospital me transferisse a outro departamento, onde então recebi o atestado de invalidez (CHALÁMOV, 2016c).³¹³

Nesse contexto, contar a experiência era necessário, fosse como fosse. No ensaio de 1965, Chalamov narra uma conversa sobre o conto “Xerez”, onde são narrados os últimos pensamentos e sentimentos do poeta, enquanto ele vai se despedindo da vida. Chalamov defende a verdade do conto, mesmo que não tenha presenciado sua morte: Mandelstam morreu em um campo de trânsito onde Chalamov estivera um ano antes. A morte por fome é descrita pelo escritor quase

³¹³ В 1958 году (!) в Боткинской больнице у меня заполняли историю болезни, как вели протокол допроса на следствии. И полпалаты гудело: «Не может быть, что он врет, что он такое говорит!» И врачиха сказала: «В таких случаях ведь сильно преувеличивают, не правда ли?» И похлопала меня по плечу. И меня выписали. И только вмешательство редакции заставило начальника больницы перевести меня в другое отделение, где я и получил инвалидность. (Переписка с Солженицыным А.И. / Perepíska s Soljenitsinim / Correspondência com Soljenitsin. Tradução de Francisco de Araújo. Carta de novembro de 1962. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/24/21.html>>).

que clinicamente, como ele ressalta nessa conversa: a pessoa que está morrendo vai e volta durante dias e ninguém sabe se ela vai morrer ou não. A partir de dados de sua própria experiência e da personagem Mandelstam, ele ficcionalizou o que realmente ocorreu: a morte do poeta, similar a milhares de outras. Nessa conversa, o autor defende seu direito, e dever, de escrever sobre isso, refutando qualquer dúvida sobre a veracidade do conto. O importante era não deixar que a morte do poeta fosse esquecida. Qual não foi sua surpresa ao voltar do campo e perceber que os versos de Mandelstam estavam em cada casa, que o poeta não tinha sido esquecido. Na verdade, Mandelstam foi um dos autores mais estudados, em *samizdat*, nos anos 1960 e 1970 (LIPOVETSKI; BERG, 2011).

Escrever, enfim, é necessidade artística:

Chega um momento, em que um insuperável desejo de externar essa opinião, dar-lhe vida real, domina o homem. Essa vontade obsessiva adquire caráter de intenção resoluto. E você não pensa mais sobre outra coisa. E quando [você percebe] que se sente novamente com aquela força, como naquele tempo, quando lidava na vida real com os acontecimentos, pessoas, ideias (talvez essa força seja outra, de outra proporção, mas agora isso não importa), é quando o sangue quente corre novamente pelas veias... (CHALÁMOV, 1965c).³¹⁴

Para Chalámov, primeiro vem a vontade, a necessidade de comunicar alguma coisa, uma conclusão, uma ideia. A partir daí é que ele vai procurar um enredo, uma forma de colocar no papel aquilo que está pedindo para sair. No trecho acima, escrever é sentir-se vivo, é “quando o sangue quente corre novamente pelas veias”.

6.5. Como narrar a experiência ou o conto-bofetada

E por quais métodos se alcança o resultado, se pergunta Chalámov no ensaio de 1971. Em primeiro lugar, é muito importante a autenticidade da primeira versão, não estragar o conto com correções. A passagem da primeira para a terceira pessoa; emprego de nomes ora autênticos, ora inventados; a base rítmica de cada

³¹⁴ Наступает момент, когда человеком овладевает непреодолимое чувство поднять этот вывод наверх, дать ему живую жизнь. Это неотвязное желание приобретает характер волевого устремления. И не думаешь больше ни о чем. И когда (ощущаешь), что чувствуешь снова с той же силой, как и тогда, когда встречался в живой жизни с событиями, людьми, идеями (может быть, сила и другая, другого масштаба, но сейчас это не важно), когда по жилам снова течет горячая кровь...

conto, enfatizada pelos substantivos sinônimos, pelos verbos sinônimos, pelas repetições; a recusa às frases curtas ou longas demais: tudo isso faz parte do conjunto de seus procedimentos de escrita. Esses procedimentos demonstram, mais do que uma preocupação com a forma, a vinculação do escritor à poesia. Chálámov foi, antes de tudo, um poeta.

Em “Sobre a prosa” ainda há outras exigências: a prosa deve ser simples e clara. Deve manter a pureza de tom (regra que o autor diz ter emprestado dos impressionistas, de Gauguin, por exemplo), eliminando-se tudo o que for supérfluo:

Um importante aspecto de Contos de Kolimá foi sugerido por artistas. Gauguin em Noa Noa escreve: se a árvore lhe parece verde, pegue a melhor tinta verde e pinte. Você não vai errar. Você encontrou. Você resolveu. Trata-se aqui da pureza de tons. Em relação à prosa, essa questão se resolve com a eliminação de tudo o que for excessivo, não apenas nas descrições (machado azul etc.), mas também no corte de todas as cascas de “semitons” na representação da psicologia. Não apenas na secura e singularidade de adjetivos, mas na própria composição do conto, onde muito é sacrificado em nome dessa pureza de tons. Qualquer outra solução se desvia da verdade da vida (CHALÁMOV, 1965c).³¹⁵

Chálámov afirmava que, em uma pintura, o mais importante, o que toca uma pessoa, seriam as cores e não o assunto, embora sua pintura preferida fosse “A ronda dos prisioneiros”, de Van Gogh, que era também o pintor que mais gostava (SIROTÍNSKAIA, 2007). Mesmo as cores de Kolimá não tinham meios tons. De todo modo, a pureza de tons é uma forma de expressar o sentimento, tarefa primeira da arte: só assim seria possível ressuscitar a vida, como disse o autor em “Sobre a minha prosa”. A literatura era a vida e só isso poderia criar um caminho para a harmonia, depois de Auschwitz e Kolimá (MIKHAILIK, 2000a).

Boym (2008) chama a atenção para a dimensão ética dessa pureza de tom, que teria relação com a luta contra a “banalização”, característica marcante da experiência dos campos. Na obra de Chálámov, não se trata apenas do corte de palavras supérfluas, mas da utilização de um tom diferente daquele usado durante o

³¹⁵ Важная сторона дела в «Колымских рассказах» подсказана художниками Гоген в «Ноа-Ноа» пишет: если дерево кажется вам зеленым – берите самую лучшую зеленую краску и рисуйте. Вы не ошибетесь. Вы нашли. Вы решили. Речь здесь идет о чистоте тонов. Применительно к прозе этот вопрос решается в устранении всего лишнего не только в описаниях (синий топор и т. д.), но и в отсечении всей шелухи «полутонов» – в изображении психологии. Не только в сухости и единственности прилагательных, но в самой композиции рассказа, где многое принесено в жертву ради этой чистоты тонов. Всякое другое решение уводит от жизненной правды.

período stalinista. As pessoas eram coagidas a defender o regime na rua, em casa, até em seus pensamentos. E o faziam para não correrem o risco de cair nas malhas da repressão. Fazia-se necessário, portanto um tom distinto desse e do usado nos campos, tom que banalizava a vida, a morte, a linguagem, o humano. Poderíamos dizer que, através da pureza de tom, Chalamov, procurava encontrar uma forma de se afastar disso e de expressar a vida através de sua linguagem. O tom encontrado, segundo Boym (2008), não seria o “sincero”, por isso o autor teria conquistado uma liberdade para escrever e teria aberto em sua obra a dimensão da diferença, liberdade de julgamento e imaginação.

Nesse contexto, é preciso “evitar uma estetização do sofrimento”, ou seja, “só se pode, paradoxalmente, respeitar a memória dos mortos e a experiência-limite dos sobreviventes se se acolhe o silêncio e a interrogação que provocam; ou ainda, (...) se se obedece ao interdito da reconciliação, mesmo estético-literária” (GAGNEBIN, 2000, p.108). É preciso sempre manter um olhar crítico ao narrar, não sucumbir ao gozo do sofrimento, às imagens que levam o leitor a se perder na compaixão e até mesmo na indiferença, na insensibilidade, pelo excesso de informação. Nesse contexto, a literatura de testemunho é também a busca pela palavra justa. Para Hartman (2000, p.219), “um realismo maciço sem qualquer consideração por uma restrição da representação e na qual a profundidade da ilusão não seja equilibrada pela profundidade da reflexão, não simplesmente dessensibiliza, mas produz o oposto do que era sua intenção: um *efeito de irrealidade* (...)”. Ainda que o autor também afirme que esse *efeito de irrealidade* não seja, necessariamente, alienante, mas pode ser uma ponte de empatia entre o leitor e a obra de arte. Se, por um lado, a narrativa literária de um evento traumático corre o risco de colocar esse evento nos moldes conhecidos, amenizando-o, de certa forma, também pode abrir portas para a transformação desse evento em experiência.

Kehl (2000, p.145) também nota que a escolha do escritor por não cair no gozo da abjeção, por não “dizer o real todo”, traz ao leitor um efeito de reflexão, ao invés de intoxicação, “produz outra ética também: a que consiste em implicar o leitor na continuação da escritura e responsabilizá-lo através do pensamento”. A construção literária de Chalamov se aproxima dessa concepção: o autor de *Contos de Kolimá* deixa ao leitor a conclusão final de seus contos, o espaço para criação de imagens, a emoção presente e contida.

Recusando-se à espetacularização do material que trata, a obra de Chalamov torna-se uma experiência para o leitor, suscitando emoções, sentimentos, sensações. A narrativa de fatos inconcebíveis, através de uma prosa sem enfeites, provoca até mesmo uma sensação de estranhamento. Retomando Chklóvski (1973, p.45): “(...) para devolver a sensação da vida, para sentir os objetos, para provar que pedra é pedra, existe o que se chama arte”. Para o teórico, a arte deve singularizar o objeto, retirando-o do contexto de automatização em que ele deixa de ser percebido. Em outras palavras, para conhecer um objeto, é necessário “uma ruptura reflexiva com o imediatismo das percepções e da experiência para que estas possam ser representadas”, pois “a arte tem condições de iluminar o que nos cerca de modo mais imediato, contanto que se produza um corte por distanciamento, que desvie a percepção de seu hábito e a arranque do solo tradicional do senso comum” (SARLO, 2007, p.41).

Esse é o sentido do conceito de estranhamento, que teve um desenvolvimento importante ao longo do século XX. O dramaturgo alemão Bertolt Brecht, por exemplo, vai utilizá-lo em suas peças, propondo/permitindo ao espectador – através de procedimentos como a interrupção da ação, a fala dirigida ao espectador, entre outros – a conscientização dos processos artísticos, mas, sobretudo, a conscientização dos processos sociais. Em última instância, o objetivo do dramaturgo alemão era mostrar ao espectador, através da “desnaturalização” do objeto, que o que parece ser “natural” – a injustiça, a desigualdade social, a miséria – é construído historicamente. Sendo assim, a realidade pode ser transformada.

Vejam bem o procedimento dessa gente:
 Estranhável, conquanto não pareça estranho
 Díficil de explicar, embora tão comum
 Díficil de entender, embora seja a regra.
 Até o mínimo gesto, simples na aparência,
 Olhem desconfiados! Perguntem
 Se é necessário, a começar do mais comum!
 E, por favor, não achem natural
 O que acontece e torna a acontecer
 Não se deve dizer que nada é natural!
 Numa época de confusão e sangue,
 Desordem ordenada, arbítrio de propósito,
 Humanidade desumanizada
 Para que imutável não se considere
 Nada
 (BRECHT, 1990, p.132)

É assim que Brecht inicia sua peça “A exceção e a regra”. Mal comparando, há uma relação entre os procedimentos do autor alemão e os do autor russo, uma relação direta e, ao mesmo tempo, invertida. A prosa de Chalamov implica o leitor na construção do próprio texto; seja interpelando-o diretamente sobre a maneira de narrar um fato, seja pelo movimento proposto pela composição, seja pela ausência de conclusões, entre outras formas. Chalamov abre a obra de arte para o leitor, que permanece com o olhar crítico e atento, capaz de reflexão e questionamento. Nesse contexto, a pureza de tons assume importante função, pois descreve o “estranho”, o inimaginável do campo, como se fosse algo “natural”. Em outras palavras: Chalamov narra de maneira “natural” – simples e claramente, sem comentários, assombros ou perplexidades – acontecimentos em si muito “estranhos”. Chalamov não “desnaturaliza” acontecimentos considerados “naturais”, que acontecem todos os dias, mas, de certa forma, no ato da narrativa, ele “naturaliza” acontecimentos não naturais, desconhecidos do leitor até então, absurdos. Ao não enfatizar os fatos em sua narrativa, Chalamov ressalta o horror, mostrando que ele é cotidiano no campo. Essa narrativa sem ênfases desloca, choca o leitor, faz com que ele esteja de sobreaviso, ativo. Torna a leitura, uma experiência. Neste sentido, tornando o leitor parte de sua construção literária, Chalamov potencializa os efeitos de sua prosa e a transforma em instrumento de luta, para que o que aconteceu nos campos não volte a se repetir.

O ensaio de 1971 tenta responder à questão colocada em seu início, sobre o direito ou não da obra chalamoviana ser incluída na tradição literária russa. Ou seja, seus contos possuem características literárias que permitem que sejam chamados de literatura, constituem uma obra de arte? Para responder a essa questão, um dos eixos desenvolvidos neste ensaio é a ampliação do tema dos métodos de criação artística, que se conectam à perspectiva da obra de arte como resistência e já aparecem um pouco no primeiro ensaio. Enquanto o ensaio de 1965 termina com um escritor recusando a inserção de sua obra no âmbito da literatura, afirmando não escrever nem memórias, nem literatura, o ensaio de 1971 inicia justamente com a questão que reivindica um lugar na tradição para essa prosa, onde o primeiro movimento coloca o conto como uma forma de luta e resistência. Esse lugar teria sido conquistado por seus métodos de criação artística, descritos, sobretudo, por metáforas físicas: a criação é vista quase que como um movimento do corpo, como uma necessidade física, não é algo etéreo e inefável. A imagem encontrada por

Chalámov parece ecoar o manifesto futurista de 1912 cujo título é “uma bofetada no gosto do público”: “Cada conto meu é uma bofetada no stalinismo e, como qualquer bofetada, possui leis de caráter puramente muscular” (CHALÁMOV, 1971).³¹⁶

Além da luta contra o stalinismo, seus contos representam outro embate: “Os meus contos representam uma luta consciente e bem sucedida com aquilo que se chama de gênero conto” (CHALÁMOV, 1971).³¹⁷ Fez parte de seu método artístico o treinamento com as obras de outros autores, por exemplo: pegar os contos de Bábel e riscar deles tudo o que fosse excessivo, supérfluo. Refere-se a seus contos dos anos 1920 como parte desse treinamento também: exercícios escolares para aprender a escrever. A regra de ouro de Chalámov é a concisão, a frase limpa, seca. Uma bofetada, afinal.

Como vimos, em algumas passagens, o escritor oscila entre aceitar e recusar a herança da tradição. A luta é também contra as influências literárias: o autor atribui a capacidade de não cair nessa armadilha ao treinamento em reconhecer o tom alheio no próprio trabalho e também à novidade de seu material. Em um bonito trecho, ele nota:

A dificuldade consiste em encontrar, sentir alguma mão alheia que conduz sua pena. Se esta mão for humana, meu trabalho é imitação, derivativo. Se for mão de uma pedra, de um peixe ou de uma nuvem, então eu me entregarei a seu poder sem relutar. Como verificar aqui, onde termina minha própria vontade e onde começa o limite do poder da pedra? Aqui não há nada místico, é a comunicação habitual do poeta com a vida (CHALÁMOV, 1971).³¹⁸

É a comunicação habitual do poeta com a vida. E a criação é o movimento de trazer para fora o que está guardado em seu cérebro, sempre mantendo a regra da concisão, que elimina o supérfluo já antes das frases serem escritas. A forma, para o autor, não é um trabalho de elaboração e reelaboração do artista no papel, mas uma ação já interna: o que vem para fora deve vir já limpo. A metáfora escolhida é uma antiga barragem de serraria: depois de uma enchente, os troncos chegam pela água

³¹⁶ Каждый мой рассказ – пощечина по сталинизму, и, как всякая пощечина, имеет законы чисто мускульного характера.

³¹⁷ Рассказы мои представляют успешную, сознательную борьбу с тем, что называется жанром рассказа.

³¹⁸ Трудность заключается в том, чтобы найти, почувствовать какую-то чужую руку, которая водит твоим пером. Если это рука человека – моя работа подражание, эпигонство. Если же это рука камня, рыбы и облака – то я отдаюсь этой власти, возможно, безвольно. Как тут проверить, где кончается моя собственная воля и где граница власти камня. Тут ничего нет мистического – обыкновенное общение поэта с жизнью.

até a entrada da serraria. Muitos perecem e ficam no fundo enquanto outros se engancham às margens, vão secar e nunca serão utilizados. Mas outros serão recolhidos por um gancho à entrada estreita da serraria: “Essas palavras que são pesadas, densas, em boas condições, são selecionadas pelo controlador que, com o gancho, as move, frase por frase, para a corrente em movimento da serraria. O trabalho sobre a palavra iniciou-se. A serragem do tronco iniciou-se” (CHALÁMOV, 1971).³¹⁹

Ainda sobre seu método de escrita, Chalámov nota, em “Sobre a minha prosa”, que o artista deve tirar inspiração não apenas da literatura, mas também da arquitetura, pintura, filosofia, ciência, jornalismo. Faz apenas uma ressalva: literatura e jornalismo são dois mundos diferentes, pensando novamente nos artistas da *Lef*, que quiseram substituir a arte pelo jornal, segundo ele. Mas, como a obra de arte inclui, além do material, a forma, “coleccionar fatos” não daria conta da tarefa do artista.

A poesia é sempre fonte de inspiração para Chalámov. Em “sobre a minha prosa”, o autor chama a atenção para as leis poéticas que constroem sua escrita, como começar a escrever sem ter tudo planejado (ainda que ele só começasse um conto se tivesse a primeira e a última frases); a espontaneidade; o ritmo; o aspecto sonoro (fundamental em sua prosa). Diz Chalámov: “O esforço poético é uma rédea solta, quando o cavalo sozinho encontra o caminho na escuridão da taiga. O resultado é anotado através da livre escrita, depois as pegadas do cavalo são corrigidas, colocadas em conformidade com a gramática humana, e os versos estão prontos” (CHALÁMOV, 1971).³²⁰ No contexto poético, reforça-se a ideia da não correção, ou pelo menos de uma correção que não ocorra no papel: “Já na prosa do tipo de *Contos de Kolimá* essa correção permanece anterior à língua, anterior à laringe, anterior ao pensamento até. De algum lugar de dentro, são empurradas para o papel as frases acabadas. Os contos possuem seu ritmo, claro” (CHALÁMOV, 1971).³²¹

³¹⁹ Слова эти вески, плотны, кондиционны, отборщик сталкивает багром фразу за фразой на двигающуюся цепь пилорамы. Работа над словом началась. Распиловка бревна началась.

³²⁰ Стихотворное напряжение – это опущен повод, когда конь сам найдет дорогу в таежной темноте. Результат записывается как самописцем – след коня потом правится, приводится в соответствие с человеческой грамматикой, и стихи готовы.

³²¹ В прозе же типа «Колымских рассказов» эта правка остается за языком, за гортанью, за мыслью даже. Откуда-то изнутри проталкиваются на бумагу законченные фразы. Рассказы имеют свой ритм, конечно.

Vimos no capítulo 4 como a obra de Chalamov ecoa algumas pesquisas e experimentações dos formalistas e dos futuristas, que se expressam, podemos dizer, nos aspectos poéticos de sua prosa. O ritmo, por exemplo, foi importante foco de pesquisa dos formalistas, que o consideravam como “um efeito recíproco entre as leis linguísticas e os princípios métricos” (POMORSKA, 2010, p.41). Interessante notar também a insistência de Chalamov na espontaneidade, como se esta representasse a garantia da verdade de sua escrita. Nos apontamentos sobre sua prosa que aparecem nos ensaios, é como se a criação não passasse pelo racional. A espontaneidade parece estar em oposição à elaboração e a uma construção literária intencional. Embora o que vimos até aqui aponte para uma conjugação desses elementos: espontaneidade e elaboração consciente; racional e irracional.

A ênfase na espontaneidade busca reforçar também o papel do sentimento como força-motriz de sua prosa. Este sim, o centro, ponto fundamental. O sentimento e a novidade de seu material é que dariam à sua prosa, em última instância, o direito à existência, encontrando uma forma já antes das palavras chegarem ao papel. Resumindo seu método visto até aqui:

Como explicar que os Contos de Kolimá possuem uma base sonora e que, antes que saia a primeira frase, antes que ela se defina, no cérebro desencadeia-se um fluxo sonoro de metáforas, comparações, exemplos, e o sentimento obriga a empurrar esse fluxo para a peneira do pensamento, onde algo será eliminado, algo será guardado no interior até uma ocasião oportuna, e algo conduzirá a palavras novas, adjacentes? (CHALÁMOV, 1965c)³²²

Podemos dizer que esse fluxo de criação não é impulsionado apenas pelo sentimento, mas também pela memória. Retomaremos esse assunto mais adiante, pois é parte essencial do processo de criação do autor.

No final do ensaio de 1971, o autor tenta separar a arte, a literatura, a poesia, da ciência, do jornalismo, da filosofia, enfim, do que não considera pertencer ao âmbito da arte. Esta deve seguir suas próprias regras. Mais uma vez, uma espécie de eco do pensamento formalista, que visava definir as fronteiras entre linguagem poética e a linguagem cotidiana:

³²² Как объяснить, что «Колымские рассказы» — рассказы на звуковой основе, что прежде чем вырвется первая фраза, прежде чем она определится, в мозгу бушует звуковой поток метафор, сравнений, примеров, чувство заставляет вытолкнуть этот поток на решетку мысли, где что-то будет отсеяно, что-то загнано внутрь до удобного случая, а что-то поведет за собой новые, соседние слова?

A poesia está tão longe da ciência, quanto a prosa literária da científica. Na poesia não há nenhum progresso. A poesia é intraduzível, não pode ser narrada em prosa. O método científico é incapaz de compreender aquelas alusões, lapsos, com os quais opera a poesia. Sim, a ciência existe no significado estrutural, mas este trabalho está condenado à esterilidade, à ausência de conclusões. A poesia é incompreensível, apesar da presença tanto de um vocabulário frequente quanto de particularidades métricas (CHALÁMOV, 1971).³²³

Mas, de maneira diferente dos formalistas – que ambicionaram encontrar elementos palpáveis para definir a poesia, passando pela primazia do aspecto sonoro, estudando depois a estrutura do poema, a relação entre as partes e o conjunto –, Chalámov vê na arte algo que está além da compreensão. Há sim algo indefinível e intraduzível, para além do som, do ritmo, das “particularidades métricas”, além da relação forma/conteúdo. Esse pensamento evoca, em certo sentido, talvez exagerando um pouco, a figura do artista/poeta gênio do romantismo, que lida com instâncias inacessíveis ao comum dos homens. Chalámov inclui a inspiração e o talento em seu pensamento artístico, mas inspiração que depende de um incansável trabalho para encontrar o caminho para a criação, que depende das condições externas e internas para entrar em um estado de espírito condizente com a escrita. O processo de criação depende da mudança de uma chave. Nesse sentido, em primeiro lugar, é preciso um ambiente de silêncio e solidão, onde o autor pode falar sozinho, gritar, chorar:

Eu escrevo várias coisas ao mesmo tempo. Eu tenho duzentos enredos anotados no caderno, duzentas frases começadas. Escrevo de manhã aquela frase que mais tenha se aproximado do meu humor de hoje. Trabalho apenas no verão, no inverno o frio comprime o cérebro. Posso estar enganado, talvez o verão seja questão de hábito, de treino, como antes era o tabaco de manhã, um cigarro atrás do outro, até que o cérebro chegasse à condição necessária. Essa condição necessária é justamente a inspiração, ou mais precisamente, a sintonização de um aparelho, ruptura com o cotidiano, salto de cabeça no estado de espírito de trabalho. A inspiração é como um milagre, como uma faísca, não vem a cada dia, e quando vem você não tem força nenhuma para parar de

³²³ Поэзия настолько далека от науки, насколько творческая проза отлична от научной. В поэзии нет прогресса никакого. Поэзия непереводаима, не поддается прозаическому изложению. Те намеки, обмолвки, которыми оперируют в поэзии, научным методом не постичь. Да, наука в структурном смысле – присутствует, но ведь эта работа обречена на бесплодие, на отсутствие выводов. Поэзия – непостижима, хотя, конечно, существует и частотный словарь, и метрические особенности.

escrever uma carta. E para apenas quando os dedos sentem o cansaço puramente muscular de segurar o lápis. Eles doem como depois de cortar ou serrar a lenha (CHALÁMOV, 1971).³²⁴

Mas tudo isso é externo, segundo ele. O trabalho interno, o objetivo do artista é decifrar a si mesmo no papel. Afirma: “Eu sou um cronista da minha própria alma. Nada mais” (CHALÁMOV, 1971).³²⁵ O subtexto para essa afirmação parece ser: não sou um historiador do campo de concentração, falo de mim, do que sinto e senti, da minha própria experiência. E literatura não é futurologia, não é profecia, nota o autor, terminando o ensaio de 1971.

6.6. O conto-documento

Em seus ensaios, Chalámov tenta encontrar o espaço de sua prosa, partindo de um não lugar:

Quando me perguntam o que eu escrevo, eu respondo: eu não escrevo memórias. Não há nada de memórias em Contos de Kolimá. Tampouco escrevo contos, melhor dizendo, esforço-me para escrever não um conto, mas algo que não seja literatura (CHALÁMOV, 1965c).³²⁶

Nem memória, nem literatura. Mas algo totalmente novo. Chalámov parece estar preocupado em fugir de todos os clichês que comparam a nova prosa preconizada por ele a qualquer coisa que já exista. Com essa afirmação, talvez ele tenha desejado se afastar da concepção de memorialista, por pensar sua prosa dentro do contexto artístico. Por outro lado, ao dizer que não escreve literatura, talvez tenha almejado se afastar de uma ideia de literatura como ficção, de enredos inventados. No ensaio de 1971, Chalámov retoma o tema de outra forma: ao

³²⁴ Я пишу несколько вещей сразу. Двести сюжетов у меня записано в тетрадке, двести фраз начато. Я пишу утром ту фразу, которая бы более подходила к моему сегодняшнему настроению. Работаю только летом, зимой холод сжимает мозг. Я могу обманываться, быть может, лето – вопрос привычки, тренировки, как когда-то был табак с утра – папироса за папиросой, пока я не доводил мозг до нужной кондиции. Эта нужная кондиция и есть вдохновение, а скорее настройка аппаратуры, отрыв от повседневности, прыжок головой в рабочее настроение. Вдохновение как чудо, как озарение приходит не каждый день, и тут уж ты полностью бессилён остановиться в письме, останавливаешься при чисто мускульной усталости мускулов пальцев от карандаша. Ноют, как от рубки или пилки дров.

³²⁵ Я летописец собственной души. Не более.

³²⁶ Когда меня спрашивают, что я пишу, я отвечаю: я не пишу воспоминаний. Никаких воспоминаний в «Колымских рассказах» нет. Я не пишу и рассказов – вернее, стараюсь написать не рассказ, а то, что было бы не литературой.

ênfatizar a importância da individualidade de cada autor, ou seja, da obra como expressão pessoal, o escritor diz não haver memórias, mas memorialistas. Mais do que qualquer outra coisa, a “nova prosa” é uma manifestação que só tem compromisso com a individualidade do próprio autor.

Nessa perspectiva, sua escrita “não é prosa de documento, mas prosa, que foi sofrida como documento” (CHALÁMOV, 1965c).³²⁷ Sua escrita é a transposição para a forma artística das marcas deixadas pelo sofrimento. Ele queria que a leitura de seus contos fosse mais que uma leitura, fosse uma experiência, ela mesma, para o leitor. E tenta criar um terceiro lugar para essa prosa. Esse terceiro lugar está ligado à ideia do documento, da ficção como verdade, da memória e da experiência.

Chalámov parte também da falência da tradição literária para encontrar seu lugar ao sol. No ensaio de 1971, por exemplo, ele retoma a ideia de que a arte está morta, referida no primeiro ensaio, reforçando a concepção de que uma nova arte deve surgir: “Deus morreu. Por que então a arte deve viver? A arte também morreu, e nenhuma força no mundo vai ressuscitar o romance tolstoiano” (CHALÁMOV, 1971).³²⁸ Nesse contexto, ele retoma o debate com a tradição literária, na chave de uma reflexão sobre a pertinência e a não pertinência do realismo, aceito como fidelidade à “realidade”:

Pode ser que soe paradoxal, mas meus contos são, em essência, a última, a única cidadela do realismo. Tudo o que foge ao documento já não se constitui realismo, mas se constitui mentira, mito, fantasma, imitação. Mas, no documento, em qualquer documento, corre o sangue vivo da época (CHALÁMOV, 1971).³²⁹

Realismo aparece aqui como um compromisso da literatura com a “realidade”, como oposição à mentira, no contexto de uma literatura como documento. Realismo com emoção, carne e sangue. “Eu me coloquei a tarefa de criar um testemunho documental da época, que possui toda a persuasão da emotividade” (CHALÁMOV, 1971).³³⁰ E para conseguir dar conta dessa tarefa, é necessário talento: “no mundo

³²⁷ Не проза документа, а проза, выстраданная как документ.

³²⁸ Бог умер. Почему же искусство должно жить? Искусство умерло тоже, и никакие силы в мире не воскресят толстовский роман.

³²⁹ Как ни парадоксально звучит, но мои рассказы и есть, в сущности, последняя, единственная цитадель реализма. Все, что выходит за документ, уже не является реализмом, а является ложью, мифом, фантомом, муляжом. А в документе – во всяком документе – течет живая кровь времени.

³³⁰ Я ставил себе задачей создать документальное свидетельство времени, обладающее всей убедительностью эмоциональности.

há milhares de verdades, mas, na arte, há uma só: é a verdade do talento” (CHALÁMOV, 1971).³³¹

Verdade e talento seriam os requisitos para a criação dessa prosa de tipo especial. Mais do que o “realismo” dos fatos: o que vale na arte é o talento. A memória, a novidade do material, a experiência sofrida nos campos, não podem se transformar em arte se não houver o talento: “A superação do documento é uma questão de talento, claro, mas os requisitos para o talento – e, antes de mais nada, do ponto de vista moral – são muito altos no tema do campo” (CHALÁMOV, 1965c).³³² O talento é mais do que algo com o qual se nasce ou não, é mais do que a capacidade de dar uma forma artística para o material: o talento inclui também o aspecto da captação da experiência. O talento tem algo de inefável, contraparte da experiência concreta: “É claro que, na arte, há mistérios. Mistérios do talento. Nem mais nem menos” (CHALÁMOV, 1965c).³³³

Mas, se o realismo é acolhido no sentido de documento, é recusado como escola literária:

O realismo como tendência literária é meleca, baba; uma tentativa de encobrir com um véu de decência uma vida totalmente indecente. O apelo hipócrita de proibir o acesso ao sexo na literatura apenas separa, corta o artista de tendência realista, da vida real. A educação, nas questões da família, não destrói uma família, o que a destrói é o segredo de família: quando em cada casamento são ocultas milhares de surpresas, as mais sinistras possíveis. Simplesmente o estado, por razões práticas, não ousou executar o ideal fourierista: tirar as crianças dos pais, destruir a família como uma instituição social da sociedade burguesa (CHALÁMOV, 1971).³³⁴

O que Chalámov rejeita no realismo do século XIX é a ideologia burguesa e sua hipocrisia, mas defende o “realismo” enquanto literatura “verdadeira”. Mais que memória, “a prosa documental do futuro é um documento de memória,

³³¹ На свете тысяча правд, а в искусстве – одна правда, – это – правда таланта.

³³² Преодоление документа есть дело таланта, конечно, но требования к таланту, и прежде всего с нравственной стороны, в лагерной теме очень высоки.

³³³ Конечно, в искусстве есть тайны. Это – тайны таланта. Не больше и не меньше.

³³⁴ Реализм как литературное направление – это сопли, слюнявость; пытались прикрыть покровом благопристойности совсем не благопристойную жизнь. Ханжеский призыв запретить доступ секса в литературу лишь отделяет, отсекает художника реалистического направления от живой жизни. Просвещение по вопросам семьи не разрушает семью, которую разрушает семейная тайна, где в каждом браке скрыты тысячи сюрпризов самых зловещих. Просто государство из практических соображений не решалось осуществить фурьеристского идеала – отсечь детей от родителей, уничтожить семью как социальный институт буржуазного общества.

emocionalmente marcado com a alma e o sangue, onde tudo é documento e, ao mesmo tempo, constitui uma prosa emocional” (CHALÁMOV, 1971).³³⁵

Verdade, documento, testemunho, memória: palavras-chave do autor. Em um texto de 1997, Toker define a prosa documental como um segmento da literatura de testemunho. Essa última, segundo a autora, incluiria memórias, autobiografias, diários, anotações, cartas. Escritos que se tornam documentos, pois funcionam como registro do que o autor testemunhou. A prosa documental possui algumas características: em primeiro lugar, transita entre o domínio público (fatos que podem ser conhecidos por todos), o domínio privado (de acesso apenas ao autor) e o domínio de acesso privilegiado (fatos conhecidos por alguns). A prosa documental não é autossuficiente, ou seja, para se testar a verdade do autor, é preciso recorrer a outras fontes de domínio público. Além disso, pode conter áreas de hesitação, deixando em aberto a natureza de seu conteúdo: verdade ou não? Nesse contexto, o autor desenvolve estratégias para colocar sua experiência no papel, que pode ser a criação de nomes falsos para não comprometer pessoas ainda vivas, o resumo de várias conversas em uma só, a conjugação de várias falas de alguém retratado em seus escritos em um só monólogo, a apresentação de cenas típicas. São muitas as possibilidades. A prosa documental também traz reflexões sobre processos mnemônicos. Diante desse quadro, o que aflora é a questão da “verdade”.

Chalámov mistura contos em que narra experiências acontecidas com ele, outras apenas testemunhadas, outras ainda criadas por ele, mas baseadas em situações que sempre aconteciam ou que poderiam acontecer naquele contexto, ou até de que ouvira falar. “Trama dos juristas”, por exemplo, narra um episódio ocorrido com Chalámov: como ele foi salvo da morte por uma reviravolta política na chefia do campo. “Terapia de choque” é um exemplo de conto que narra um episódio do qual Chalámov foi testemunha: o prisioneiro que se faz de inválido para não voltar para as minas, passando meses dobrado ao meio, até ser desmascarado pelo médico.

“Medição individual” também retrata um fato que não aconteceu com Chalámov, mas encena literariamente uma prática comum no campo. Quando um prisioneiro estava rendendo muito pouco, mandavam-no realizar uma tarefa

³³⁵ Документальная проза будущего и есть эмоционально окрашенный, окрашенный душой и кровью мемуарный документ, где все документ и в то же время представляет эмоциональную прозу.

individual para medir a quantidade de trabalho. Aconteceu com Dugáiev, o protagonista deste conto. Todos ao seu redor sabiam o que significava uma medição individual, menos ele. Ao apresentar o resultado do trabalho, tinha cumprido vinte e cinco por cento da cota. No dia seguinte, o levam para ser executado “e ao compreender do que se tratava, Dugáiev lamentou ter trabalhado em vão, ter se torturado inutilmente aquele dia, aquele último dia” (CHALÁMOV, 1955a).³³⁶

O conto “Xerez” é bastante ficcionalizado, mas traz muitos elementos que coincidem com a realidade conhecida do autor e, além do mais, poderia ter acontecido exatamente daquela maneira. A “verdade” é incontestável na perspectiva de que o conto é documento do autor. Para Toker (1997), essa hesitação trazida pela obra de Chalamov, faz parte da estética proposta pelo autor e é também uma maneira de implicar o leitor na construção da obra.

6.7. Literatura de testemunho

Como prosa documental, a obra chalamoviana se insere no contexto maior da literatura sobre o Gulag e se relaciona com o que se convencionou chamar de “literatura de testemunho”. A palavra “testemunho” carrega dois sentidos: o de *testis* (testemunho de um terceiro, alguém que *viu* o que aconteceu e por isso pode testemunhar) e o de *superstes* (testemunho de quem *passou* pela experiência e por isso pode testemunhar). Depois da Segunda Guerra Mundial, sobretudo a partir dos anos 70, estudos sobre uma literatura originada nas catástrofes do século XX, com um alto “teor testemunhal”, cresceram muito. Esse teor testemunhal é mais marcado quando se trata de expressar temas-limite, que desafiam nossa percepção e capacidade de expressão. Por isso caracteriza as literaturas a respeito da *Shoah*, da luta contra as ditaduras e a injustiça social na América Latina e também a literatura sobre o Gulag. Na segunda metade do século XX surgiu e se fortaleceu essa expressão, “literatura de testemunho” que, segundo Seligmann-Silva (2005), não é um gênero literário, mas um aspecto da literatura.

Pensar a obra de Chalamov como literatura de testemunho é uma maneira de enfatizar e, ao mesmo tempo, problematizar os conceitos de verdade, memória e experiência em sua obra. Nesse contexto, surgem questões como a tensão entre a

³³⁶ И, поняв, в чем дело, Дугаев пожалел, что напрасно проработал, напрасно промучился этот последний сегодняшний день.

matéria do testemunho e sua representação, a possibilidade ou não de representação do horror, que razões levam a escrever sobre essas experiências, temas que já foram abordados de alguma maneira no presente trabalho. A literatura de testemunho, ao enfatizar esses aspectos, fortalece, em algumas vertentes, o testemunho como obra de arte.

Nos dois ensaios de Chalamov vistos acima, observamos o objetivo do autor de criar uma “nova prosa”, que seria uma nova forma de escrever e dialogar com sua própria experiência e com o leitor, justamente pelas demandas dos novos tempos. Essas demandas se relacionam não só ao fato de que o autor viveu a experiência do horror, sendo necessário encontrar novas formas de escrita para dar conta de traduzir a morte, mas também ao fato de que a humanidade conheceu essas novas fronteiras da experiência, encarnadas por Hiroshima, Auschwitz e Kolimá, tornando-se necessárias outras formas de interlocução.

Nesta parte do trabalho, aprofundaremos esse conceito de “testemunho”, que “despontou como uma nova possibilidade de articulação entre o histórico e a literatura após décadas de domínio de determinadas modalidades de estruturalismo e pós-estruturalismo” (SELIGMANN-SILVA, 2003c, p.31). No ocidente, esse conceito ganhou peso com a “virada particularista” que emergiu em paralelo à queda do bloco comunista e que foi um golpe ao predomínio das “grandes narrativas”. Nesse contexto histórico, o discurso particular predominou diante do universal, que já não daria mais conta do “real”. A concepção de testemunho foi uma forma de analisar a literatura fora dos paradigmas universais, que se revelaram ocultos a partir de então. Essa concepção carrega em si “o *discurso da memória, a teoria do trauma* e reflete primordialmente sobre as *aporias da (re) escritura do ‘passado’ (...)*” (SELIGMANN-SILVA, 2003c, p.42).

Segundo Sarlo (2007), a partir principalmente das décadas de 1960 e 1970, houve um “reordenamento ideológico e conceitual do passado e seus personagens” (SARLO, 2007, p.17). Afastando-se das “grandes narrativas”, os historiadores e cientistas sociais já vinham olhando para o passado de outras formas, fazendo emergir outros sujeitos e outras histórias: o olhar se desloca para “a bruxaria, a loucura, a festa, a literatura popular, o campesinato, as estratégias do cotidiano, buscando o detalhe excepcional, o vestígio daquilo que se opõe à normalização e as subjetividades que se distinguem por uma anomalia”, tais como o “louco, o criminoso, a iludida, a possessa, a bruxa” (SARLO, 2007, p.15-16). As pessoas

passaram a ser vistas em suas práticas cotidianas, transgressões e estratégias de sobrevivência. Outras histórias surgiram, outras narrativas, outras personagens. Nessas transformações do olhar, a busca de conhecimento do passado passa a valorizar a verdade que vem da rememoração da experiência, a primeira pessoa como ponto de vista e a dimensão da subjetividade: “a história oral e o testemunho restituíram a confiança nessa primeira pessoa que narra a sua vida (privada, pública, afetiva, política) para conservar a lembrança ou para reparar uma identidade machucada” (SARLO, 2007, p.18-19). Nessa guinada subjetiva, a memória ganha status de irrefutável nos estudos da cultura.

Os estudos sobre o testemunho se desenvolveram em duas frentes: na Europa e nos EUA surgiram a partir de relatos sobre a Segunda Guerra Mundial e a respeito da *Shoah*. A literatura sobre o Gulag começa pelos relatos que tentam dar conta dos fatos comuns nos campos, na tentativa de denunciar ao mundo o que acontecia ali, para depois priorizar os acontecimentos particulares. Nesse mesmo sentido caminham os relatos testemunhais sobre a Segunda Guerra e a *Shoah*: tinham um sentido de justiça histórica a princípio, o testemunho como documento histórico. Com o tempo, passam a ter uma elaboração mais individual, numa tentativa da testemunha de reelaborar o passado, de juntar os fragmentos para encontrar algum sentido na experiência, mesmo que a catarse não fosse possível (SELIGMANN-SILVA, 2005). Nessa frente de estudos, a psicanálise, a história e os estudos da memória tem papel fundamental.

Duas características marcariam, segundo Seligmann-Silva (2005), esse discurso de alto teor testemunhal: a fragmentação (seria muito difícil, para quem passou pela catástrofe, transmitir a experiência como um todo, como se nela houvesse algum sentido) e a literalização (a incapacidade para as metáforas). Nessa perspectiva, a fragmentação é uma característica da obra de Chalamov, escrita na forma curta, e fragmentada, do conto.

Marco elenca, além da fragmentação, outras características da prosa testemunhal: “a exposição da prevalência da forma, a pluralidade de vozes, a justaposição de imagens ou pontos de vista, a ruptura com a ilusão realista, os ensaios de representação dos movimentos psíquicos, o amálgama de diferentes linguagens etc” (MARCO, 2004, p.62). O que subjaz a todos esses aspectos seria uma “aversão à linearidade ou à referencialidade e uma tendência a representar a crise da noção de sujeito no mundo da automação, da técnica e dos meios de

comunicação de massas” (MARCO, 2004, p.62). A autora chama a atenção, portanto, para os aspectos de uma prosa testemunhal mais elaborada, que já se descola da necessidade de contar tudo o que aconteceu nos mínimos detalhes, mas busca, ao invés disso, encontrar outras poéticas para expressar o mal.

Mas há testemunhos e testemunhos. Problematizando um pouco a questão nesse campo de estudos, o conceito de testemunho muda de acordo com a interpretação que se tem da *Shoah*. Uma primeira corrente, ao tomar esse evento como algo único, uma exceção histórica, vê o testemunho apenas como a narrativa dos sobreviventes, ligado exclusivamente à ideia de “verdade” e não de ficção, ao mesmo tempo em que insiste na impossibilidade de se representar o horror (MARCO, 2004). Já a segunda corrente de interpretação da *Shoah* entende que esse evento só se tornou possível pelo desenvolvimento

das técnicas da racionalidade administrativa e pelo conhecimento científico patrocinados pela modernidade; reconhece no universo concentracionário o espaço subjacente permanente ao Estado moderno e, portanto, não restringe o testemunho aos campos nazistas. Ao contrário, toma a reflexão sobre eles para apurar a análise da sociedade contemporânea (MARCO, 2004, p.60).

A primeira corrente vincula o testemunho ao aspecto ético apenas, enquanto a segunda corrente se abre para o aspecto estético. É nesse espaço que se colocam as questões a respeito de como representar o horror: até que ponto a arte pode fazê-lo, qual o papel da ficção nesse contexto, o que é a “verdade” e que recursos literários é preciso utilizar para escrever. É nesse espaço de reflexão, com certeza, que podemos pensar a obra de Chalamov como testemunho.

A segunda frente de estudos sobre o testemunho se desenvolveu na América Latina: o *testimonio* nasceu na luta contra a ditadura, contra a exploração social, contra a discriminação das minorias étnicas, mulheres, homossexuais. Utilizou gêneros clássicos de representação, como a reportagem, biografia, hagiografia, confissão, testemunho bíblico (SELIGMANN-SILVA, 2003d). Sarlo (2007) chama a atenção para a importância dos relatos das vítimas da violência de estado em países da América Latina nos períodos de transição democrática, pois o testemunho foi instrumento para, além de contar o que acontecia nos porões da ditadura, punir os culpados. Na Rússia, os relatos sobre os campos e prisões stalinistas também deram fôlego à luta dissidente a partir da década de 1960.

O *testimonio* passou a ser estudado como um gênero, ao contrário do que aconteceu na Europa. Um marco importante para a institucionalização dessa literatura como gênero, no contexto da luta de classes e injustiça social, foi a criação, pela revista cubana *Casa de las Americas*, do *Premio Testimonio Casa de las Americas*, em 1970 (SELIGMANN-SILVA, 2005). O Centro Cultural *Casa de las Americas* havia sido criado já em 1959, no ano mesmo da revolução. A criação da revista tinha como objetivo estabelecer uma melhor comunicação entre os países do continente. No número 3 da revista, já em 1960, há a menção da palavra *testimonio*, com referência à obra de Carolina de Jesus, mas mais como testemunho histórico do que como literatura de testemunho. Como literatura, o *testimonio* se institucionaliza a partir dos anos 1970 (SELIGMANN-SILVA, 2003d).

Das duas concepções de testemunho que vigoram na América Latina, uma vem justamente dos debates acontecidos em 1959, para a criação desse prêmio, como aponta Valeria de Marco (2004). Essa concepção é mais aberta, toma como testemunho várias modalidades de discurso e inclui a qualidade literária entre suas prerrogativas. Um exemplo dessa linha na crítica literária seria o ensaio de Alfredo Bosi (2002) sobre *Memórias do Cárcere*, de Graciliano Ramos. Nesse texto, o autor localiza o testemunho na intersecção entre memória, história e a luta política: “A escolha do termo obedeceu à necessidade de acolher um alto número de originais que se situavam na intersecção de memórias e engajamento. Nem pura ficção, nem pura historiografia; testemunho” (BOSI, 2002, p. 221).

Vejamos mais de perto. *Memórias do Cárcere* narra a experiência de Graciliano Ramos como preso político no governo Vargas. O escritor foi preso em 1936, após a Intentona Comunista de 1935, acusado de ter ligações com o movimento. Não era comunista, nem sabia muito bem porque estava sendo preso, mas depois da experiência prisional, de fato se filiou ao Partido Comunista. *Memórias do Cárcere*, livro inacabado, iniciado dez anos após o confinamento, foi publicado postumamente e narra o período de um ano que o escritor passou em poder do Estado. A dura poética de Graciliano descreve a trajetória do escritor, desde sua prisão em Alagoas, passando pela terrível viagem na imundície do navio Manaus até o Rio de Janeiro; pelas prisões nas quais ficou, nessa cidade, junto com outros presos “políticos”; pela colônia correcional na Ilha Grande, onde permaneceu durante 18 dias e onde entrou em contato com o criminoso comum. Mas, além da trajetória geográfica, o livro descreve também um caminho de descoberta sobre o

homem e sobre si mesmo: na despersonalização vivida pelo detento, Graciliano se depara não só com a brutalidade e a crueldade humanas, já esperadas pelo seu pessimismo e experiência, mas também descobre atos de insuspeitada generosidade. Na privação imposta pela cadeia, o escritor descobre o humano no homem. Em um sentido inverso à experiência de Chalmers, Graciliano entra em contato com inesperadas características positivas do homem.

“Resolvo-me a contar, depois de muita hesitação, casos passados há dez anos – e, antes de começar, digo os motivos porque silencieiei e porque me dedico” (RAMOS, 1960, p.7). E assim inicia *Memórias do Cárcere*. O autor não conservou notas: este teria sido o motivo, segundo ele, para ter esperado que outros mais aptos se ocupassem da empreitada. Além disso: “Também me afligiu a ideia de jogar no papel criaturas vivas, sem disfarces, com os nomes que tem no registro civil.” O escritor revela certo pudor em ficcionalizar a experiência, em narrar sobre pessoas que existiram: “Repugnava-me deformá-las, dar-lhes pseudônimo, fazer do livro uma espécie de romance: mas teria eu o direito de utilizá-las em história presumivelmente verdadeira?”

O alagoano afirma que a censura não teria sido impedimento para não ter escrito durante dez anos: “Restar-me ia alegar que o DIP, a polícia, enfim os hábitos de um decênio de arrocho, me impediram o trabalho. Isto, porém, seria injustiça. Nunca tivemos censura prévia em obra de arte” (RAMOS, 1960, p.7). Mesmo que tenham queimado alguns livros, isso não serviria como desculpa. Afinal, “liberdade completa ninguém desfruta: começamos oprimidos pela sintaxe e acabamos às voltas com a delegacia de ordem política e social, mas, nos estreitos limites a que nos coagem a gramática e a lei, ainda nos podemos mexer”. (RAMOS, 1960, p.8) Mas, se o “nosso pequenino fascismo tupinambá” não impediu ninguém de escrever, tirou a vontade de fazê-lo. Outro empecilho teria sido a luta diária pela sobrevivência, o sustento da família, obrigando-o a aceitar trabalhos que rendessem alguma coisa.

E por que escrever no momento em que escreveu? Porque os empecilhos teriam se atenuado ou mesmo desaparecido. Era o início de um período de maior tranquilidade, onde ele poderia se dedicar a essa escritura. Quanto aos companheiros, muitos teriam se distanciado, outros teriam morrido. Quanto aos que sobraram, achavam que era um dever do escritor contar o que aconteceu. Além do mais, ele não tinha mais receio de ofender ninguém: “A limitação impediu embaraços

e atritos, levou-me a compreendê-los, senti-los, estimá-los, não arriscar julgamentos precipitados.” Um pouco depois: “Estou a descer para a cova, este novelo de casos em muitos pontos vai emaranhar-se, escrevo com lentidão – e provavelmente isto será publicação póstuma, como convém a um livro de memórias”. Nesse contexto, a liberdade de criação seria muito mais importante que a minúcia de um acontecimento:

Posso andar para a direita e para a esquerda como um vagabundo, deter-me em longas paradas, saltar passagens desprovidas de interesse, passear, correr, voltar a lugares conhecidos. Omitirei acontecimentos essenciais ou mencioná-los-ei de relance, como se enxergasse pelos vidros pequenos de um binóculo; ampliarei insignificâncias, repeti-las-ei até cansar, se isto me parecer conveniente (RAMOS, 1960, p.10).

Importa o que foi marcante. Nesse contexto, a perda das anotações que conseguira fazer, a muito custo – em alguns períodos de sua passagem por celas de prisão e pela difícil colônia penal da Ilha Grande – torna-se vantagem, pois libera o narrador para escrever sem a preocupação de se ater aos fatos.

Não resguardei os apontamentos obtidos em largos dias e meses de observação: num momento de aperto fui obrigado a atirá-los na água. Certamente me irão fazer falta, mas terá sido uma perda irreparável? Quase me inclino a supor que foi bom privar-me desse material. Se ele existisse, ver-me-ia propenso a consultá-lo a cada instante, mortificar-me-ia por dizer com rigor a hora exata de uma partida, quantas demoradas tristezas se aqueciam ao sol pálido, em manhã de bruma, a cor das folhas que tombavam das árvores num pátio branco, a forma dos montes verdes, tintos de luz, frases autênticas, gestos, gritos, gemidos (RAMOS, 1960, p.10).

A essência da escritura das memórias estaria em outro lugar: “Essas coisas verdadeiras podem não ser verossímeis. E se esmoreceram, deixá-las no esquecimento: valiam pouco, pelo menos imagino que valiam pouco. Outras, porém, conservaram-se, cresceram, associaram-se, e é inevitável mencioná-las. Afirmarei que são absolutamente exatas? Leviandade” (RAMOS, 1960, p.10). A memória aqui é liberdade, método de escrita, que serve melhor aos propósitos do autor do que anotações tomadas no calor da hora, pois, essas sim, limitariam sua imaginação. A liberdade da memória e do esquecimento é que constroem a riqueza da narrativa: importa o que afeta, o que é lembrado, o que emerge de alguma maneira. Além

disso, para Graciliano, o ato da criação é necessário para se falar a verdade, afinal, “essas coisas verdadeiras podem não ser verossímeis”. Como Chalámov, vê na liberdade da escrita o único caminho verdadeiro. Mas confiar-se à memória também não é fácil: “Com esforço desesperado, arrancamos de cenas confusas alguns fragmentos. Dúvidas terríveis nos assaltam. De que modo reagiram os caracteres em determinadas circunstâncias?” E continua: “nessas vacilações dolorosas, à vezes necessitamos confirmação, apelamos para reminiscências alheias, convencemo-nos de que a minúcia discrepante não é ilusão” (RAMOS, 1960, p.11).

Chalámov também não se restringe a uma pretensa necessidade de descrição de uma história factual dos campos, ou de uma memória exata do que aconteceu, já que, em sua concepção, a verdade dessa história está em seu corpo, sua alma e é essa a verdade que vai para o papel. Importa o que ficou, o que marcou: esse é o material passível de se transformar em arte. E só a arte pode expressar essas coisas “verdadeiras” que podem não ser “verossímeis”. Graciliano se coloca em dúvida, vê a memória e a percepção dos acontecimentos como subjetivas e acredita, como Chalámov, na história escrita a muitas mãos: “Nesta reconstituição de fatos velhos, neste esmiuçamento, exponho o que notei, o que julgo ter notado. Outros devem possuir lembranças diversas. Não as contesto, mas espero que não recusem as minhas: conjugam-se, completam-se e nos dão hoje impressão de realidade” (RAMOS, 1960, p.11).

Continuando com as considerações sobre o tema da literatura de testemunho, voltemos às duas concepções que vigoraram na América Latina. Se *Memórias do Cárcere* se encaixa como testemunho nas ideias debatidas em 1959, durante a criação do Prêmio *Testimonio Casa de las Americas*, foi a outra concepção que se tornou hegemônica, praticamente sinônimo de testemunho. É o modelo do testemunho de Rigoberta Menchú, onde há o encontro entre dois narradores: “o editor/organizador elabora o discurso de um outro; este outro é um excluído das esferas de poder e saber na sociedade; este outro é representativo de um amplo segmento social ou de uma comunidade e, portanto, por sua história ser comum a muitos, ela é exemplar” (MARCO, 2004, p.47). Dessa fricção entre esses dois narradores, dessa mediação, surge o texto literário, que pode ser um testemunho romanceado, onde o autor/editor elabora o texto do outro, inserindo nele notas e posfácio; ou o romance-testemunho, ou pseudo-testemunho, que reelabora um fato

violento com elementos da ficção, a partir de narrações de testemunhas e outras fontes.

Segundo Jaime Ginzburg (2011), o termo “literatura de testemunho” foi também apropriado no Brasil, mais recentemente, pelos estudos com referência a autores de expressão carcerária como Luiz Alberto Mendes e André Du Rap. Ainda segundo esse autor, também se fala em testemunho como referência à escrita de resistência à colonização na África, tendo Pepetela como exemplo. Mas é bem mais raro se encontrar o termo referido à literatura sobre o Gulag.

De todo modo, há algo que é comum a todas essas concepções. O testemunho visa representar o horror, sua matéria é a desestruturação do sujeito. Fala da “destruição de parâmetros de estruturação social, da perda de referenciais de identidade, da perda da confiança no mundo” (MARCO, 2004, p.54). Nesse contexto, a vinculação com as noções de verdade, memória, história, é muito forte, sendo que essas noções ocupam lugares mais ou menos significativos, dependendo do contexto de produção ou interpretação.

6.8. Trauma, narrativa e experiência

Como narrativa da memória, o testemunho pode ser uma espécie de luto, segundo conceito de Freud (2013). Em seu texto de 1915, “Luto e Melancolia”, o autor afirma que o luto é o trabalho de desvincular a libido do objeto perdido na realidade, o que é muito difícil porque o objeto existiria ainda psiquicamente. Durante o luto, o universo é visto como vazio, mas o desfecho desse trabalho é positivo, pois o ego consegue libertar a libido do objeto perdido. Poderíamos pensar, talvez, no testemunho como esse trabalho de recuperação da integridade do indivíduo, do que ficou depois da experiência do campo, que envolve a assimilação da experiência do horror. O pensamento de Ricoeur (2007, p.91) caminha justamente nessa linha:

Sim, o pesar é essa tristeza que não fez o trabalho de luto. Sim, a alegria é a recompensa da renúncia ao objeto perdido e a garantia da reconciliação com seu objeto interiorizado. E, assim, como o trabalho de luto é o caminho obrigatório do trabalho de lembrança, a alegria pode coroar com sua graça o trabalho de memória. No horizonte desse trabalho uma memória ‘feliz’, quando a imagem poética completa o trabalho de luto.

A assimilação da perda do objeto na realidade pela recuperação do objeto interiorizado, na matéria de que se trata aqui, a recuperação da integridade do indivíduo, se dá através de um processo que culmina em uma imagem poética, se dá pela arte. Além disso, testemunhar é ainda reencontrar o nome próprio, é o oposto do processo de aniquilação e coisificação perpetradas pelo sistema dos campos de concentração (FELMAN, 2000, p.65). Para Seligmann-Silva (2003d, p.386):

Na literatura de testemunho não se trata mais de imitação da realidade, mas sim de uma espécie de ‘manifestação’ do ‘real’. É evidente que não existe uma transposição imediata do ‘real’ para a literatura: mas a passagem para o literário, o trabalho do estilo e como a delicada trama de som e sentido das palavras que constitui a literatura é marcada pelo ‘real’ que resiste à simbolização. Daí a categoria do trauma ser central para compreender a modalidade do ‘real’ de que se trata aqui.

O real do testemunho, portanto, não é da ordem do realismo da literatura do século XIX, mas sim da ordem do trauma (SELIGMANN-SILVA, 2005). É manifestação e não imitação, real que resiste à simbolização e não realismo. A verdade do testemunho é a verdade do trauma, algo que ultrapassa, contém e rasga a memória. É a verdade como presentificação do passado pelo viés do trauma, por isso o testemunho trata de algo que não terminou, que não pode instalar-se confortavelmente no presente porque o passado não acabou. E esse material necessita de outras formas de representação:

Esse “real” [do testemunho] exige uma nova ética da representação, na medida em que não se satisfaz nem com o positivismo inocente que acredita na possibilidade de se “dar conta” do passado, nem com o relativismo inconsequente que quer “resolver” a questão da representação eliminando o “real” (SELIGMANN-SILVA, 2003a, p.9).

No verbete sobre trauma, do *Vocabulário da psicanálise* (LAPLANCHE, 1998, p.522), consta a seguinte definição:

Acontecimento da vida do sujeito que se define pela sua intensidade, pela incapacidade em que se encontra o sujeito de reagir a ele de forma adequada, pelo transtorno e pelos efeitos patogênicos duradouros que provoca na organização psíquica. Em termos econômicos, o traumatismo caracteriza-se por um afluxo de excitações que é excessivo em relação à tolerância do sujeito e á

sua capacidade de dominar e de elaborar psiquicamente estas excitações.

Em outras palavras, o trauma é um choque, desencontro com a realidade. A experiência traumática, para Freud, é aquela que não pode ser totalmente assimilada enquanto ocorre e por isso volta, volta e volta (SELIGMANN-SILVA, 2003a). Ou ainda, o trauma é uma “*ferida na memória*”, “é caracterizado pela incapacidade de recepção de um evento *transbordante* – ou seja, como no caso do sublime: trata-se, aqui também, da incapacidade de *recepção* de um evento que vai além dos ‘limites’ da nossa percepção e torna-se, para nós, algo *sem-forma*” (SELIGMANN-SILVA, 2000, p.84). E volta como flash-backs, pesadelos e outros fenômenos repetitivos (CARUTH, 2000, p.111). É o passado que não passa.

Nesse contexto, o testemunho torna-se uma busca pela elaboração dessa cena traumática que tende a se repetir infinitamente e, ao mesmo tempo, é uma fuga, uma libertação dessa cena. A repetição, para Freud, é a lembrança que retorna em forma de ação, de passagem ao ato. E o sublime, matéria dos relatos, “depois de Chalmers, de Primo Levi ou de Paul Celan, isto é, depois do Gulag e de Auschwitz, o sublime também designa cinzas, cabelos sem cabeça, dentes arrancados, sangue e excrementos” (GAGNEBIN, 2000, p.108). Ou seja, o sublime não está mais localizado apenas em um “*além* do homem, mas também num território indefinível e movediço que pertence ao humano, sim, pois homens sofreram o mal que outros homens lhes impuseram (...)” (GAGNEBIN, 2000, p.108). A literatura de testemunho é a tentativa de expressar, apresentar (mais do que representar) o mal indizível, o horror, o trauma, o que deixa marcas. Como o trauma, segundo Freud, gera tentativas do indivíduo de se preparar para o choque que já ocorreu, a memória presente na narrativa é a possibilidade de vivenciar plenamente a experiência que não foi vivenciada na sua ocorrência: a narrativa é a possibilidade de passar pela experiência, ou melhor, atravessá-la, a ação possível; no horizonte, a libertação dessa cena, o fim da repetição, a possibilidade de esquecimento.

Essa ideia do relato a partir do trauma contraria, de certa forma, o que pensava Benjamin. Para esse autor, a modernidade seria trágica justamente porque a intervenção do capitalismo moderno na subjetividade não deixaria espaço nem para a construção da experiência, nem para a possibilidade de relato: não haveria experiência sem relato. O choque da Primeira Guerra e o choque tecnológico da vida

moderna teriam impossibilitado, de uma vez por todas, a assimilação da experiência. Segundo Benjamin, os soldados voltavam mudos da guerra, pois a tecnologia aplicada à guerra, bem como a morte em escala industrial, teriam causado ali um rompimento total.

Benjamin trabalha com um tempo algo utópico, onde se narrava o que se vivia e se vivia o que se narrava. No tempo do trabalho artesanal, a experiência era transmitida entre as gerações, de pai para filho. No ritmo do trabalho artesanal, os narradores, depositários dessa experiência, eram ouvidos. O tempo da experiência era também o tempo da agricultura e das viagens. Nesse contexto, o narrador é tanto o que traz as histórias de fora, de suas viagens, como o que viaja pelas histórias do lugar. Quando o romance – expressão do rompimento causado pela modernidade – substitui as formas “artesaniais” de transmissão da experiência, baseadas no “imediatismo da voz, em um mundo em que o perigo cercava a experiência”, o relato dessa experiência “se torna tão problemático como a própria possibilidade de construir seu sentido”. Ou seja, “quando a narração se separa do corpo, a experiência se separa do seu sentido” (SARLO, 2007, p.27).

Na sociedade moderna, a experiência deixaria de ser compreensível e seria sentida como alheia. Essa sensação de alheamento, de alienação da experiência, aparece concretizada nos relatos sobre os campos: o prisioneiro, de uma hora para outra, é lançado a um mundo onde nada é conhecido, destituído de suas raízes e referências. A sensação predominante é de uma total irracionalidade. Isso é muito forte nos textos de Chalamov. Mas é justamente daí, talvez, que parte a construção do relato e da obra de arte: da tentativa de dar sentido, ainda que precário, a esse caos. Ou seja, se, na concepção de Benjamin, a possibilidade do relato viria da experiência sentida como experiência, do relato que, mais do que colado à vida, é parte da vida, que faz sentido e dá sentido à percepção de mundo, nas narrativas testemunhais o relato viria justamente desse descolamento, da degradação da relação entre experiência e relato, ou entre experiência e sentido. Nessa perspectiva, o testemunho é tanto um processo de busca de sentido, como expressão do sem sentido, do irracional.

Em um texto de 1933, “Experiência e pobreza”, Benjamin vê o declínio da experiência provocado pelo avanço da técnica como algo positivo, que traria uma nova miséria, uma “nova barbárie”: “pois o que resulta para o bárbaro dessa pobreza de experiência? Ela o impele a partir para a frente, a começar de novo, a contentar-

se com pouco, sem olhar nem para a direita nem para a esquerda” (BENJAMIN, 1996a, p.116). Nessa concepção, a barbárie seria, portanto, construtiva. Nesse contexto, de uma “nova barbárie”, nasce uma obra de arte como *Contos de Kolimá*: a partir do extremo sofrimento, a arte possível depois de Hiroshima, Auschwitz e Kolimá.

Em “O narrador”, texto de 1936, Benjamin não pensa mais a barbárie como algo positivo. Nota que a sociedade moderna provocaria a extinção da sabedoria, entendida poeticamente como a capacidade de dar conselhos, ou seja, a capacidade de continuar uma história que está sendo narrada, de continuar a experiência que passa entre gerações. Seria o fim da narrativa tradicional, do tempo em que “o narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes”. Em seu lugar, viria o tempo do romance, onde “o romancista segrega-se” (BENJAMIN, 1996b, p.201). Como se perdesse suas raízes, sua relação com a comunidade e, mais que isso, a capacidade de se comunicar com ela.

A informação, forma de comunicação predominante na sociedade moderna, ao invés de nos enriquecer de experiências ou histórias surpreendentes, já viria mastigada pela explicação, não deixando espaço à incompletude. Em contraposição, a narrativa tradicional é concisa: quanto menos análises psicológicas, mais a história será assimilada pelo ouvinte. A narrativa, desenvolvida em ambiente artesanal de sociedades mais primitivas, é ela própria uma forma de comunicação artesanal: “ela não está interessada em transmitir o ‘puro em-si’ da coisa narrada como uma informação ou relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele” (BENJAMIN, 1996b, p.205). A narrativa requer tempo, requer ser contada e recontada, pressupõe sobreposição de camadas, de narradores.

Com o declínio da narrativa tradicional, a morte teria sido gradativamente expulsa dos olhos dos vivos – sobretudo no século XIX – pelas instituições higiênicas e sociais. A narrativa estaria intimamente ligada à morte: seria na hora de morrer que a sabedoria do homem, adquirida durante toda uma vida (e que é o material das histórias) se tornaria transmissível. Nesse contexto, a figura do moribundo era cercada de respeito, pois ele era considerado o ápice da riqueza da palavra: já vivera uma vida inteira e tinha o que dizer, estava às portas da morte e tinha o que contar. Nesse sentido, a morte era natural e vista como parte da vida. Ainda segundo Benjamin, “comum a todos os grandes narradores é a facilidade com

que se movem para cima e para baixo nos degraus de sua experiência, como numa escada”. Diz ainda que a narrativa “é a imagem de uma experiência coletiva, para a qual mesmo o mais profundo choque da experiência individual, a morte, não representa um escândalo nem um impedimento” (BENJAMIN, 1996b, p.215). Mas, nas narrativas testemunhais, em particular na prosa de Chalamov, a morte deixa de ser um escândalo porque é cotidiana, é a regra. Mais que isso, a morte faz parte da vida em outro sentido: é indiferenciada da vida, é a morte em vida. É banal. É a morte que desumaniza, que transforma os homens em fantasmas.

Diante desse quadro, portanto, diante do fim das condições que possibilitariam a existência da narrativa tradicional, diante do choque da modernidade na subjetividade ou, até mesmo, da ruptura vivida no campo, a narrativa da experiência seria inviável. Não é. O grande número de obras ligadas à literatura de testemunho contraria o autor alemão:

O sujeito não só tem experiências como pode comunicá-las, construir seu sentido e, ao fazê-lo, afirmar-se como sujeito. A memória e os relatos de memória seriam uma ‘cura’ da alienação e da coisificação. Se já não é possível sustentar uma Verdade, florescem em contrapartida verdades subjetivas (...). Não já Verdade, mas os sujeitos, paradoxalmente, tornaram-se cognoscíveis (SARLO, 2007, p.39).

O leitor da obra testemunhal não passou pela experiência do campo, mas esta se comunica com ele através da arte. Se, para Benjamin, o romancista expressa a cisão entre relato e experiência, a narrativa de Chalamov propõe uma nova relação entre essas duas instâncias: o relato que torna-se, em si mesmo, uma experiência. De todo modo, o material das histórias de Chalamov não é a experiência acumulada de geração para geração. Não são as histórias contadas e recontadas que se deixam acumular de camadas e significados, sendo criadas e recriadas a cada vez que são transmitidas, como as narrativas populares. O que ele traduz em suas histórias é a experiência da morte. Ao contrário dos soldados descritos por Benjamin, que voltaram mudos da Primeira Guerra por não encontrarem palavras que exprimissem o aniquilamento gerado pela tecnologia, Chalamov encontrou sua forma de expressão na literatura. Refere-se a uma outra experiência, a experiência do horror, sentida na pele, gravada na alma. Sua obra não é semelhante à narrativa tradicional, embora compartilhe com ela alguns

aspectos: a concisão, por exemplo, a ausência de análises psicológicas ou julgamentos. A existência de camadas sobrepostas de significados, que deixam ao leitor a responsabilidade por tirar suas próprias conclusões. Chalamov não explica nada, assim como o narrador tradicional: no máximo contextualiza circunstâncias dos acontecimentos que quer narrar. Os significados de sua obra são construídos junto com o leitor. A morte está presente como limite, como conteúdo, construindo sua linguagem. Sua obra é um diálogo e um embate com a morte. Desse embate, tira a autoridade para narrar e, ao fazê-lo, sobrevive mais uma vez.

Há outro aspecto da narrativa tradicional que encontra eco na obra de Chalamov: ao trabalhar com sua experiência individual, o escritor está, na verdade, trabalhando com a experiência de milhares que, como ele, passaram pelos campos. A narrativa de testemunho torna-se uma obra coletiva, na medida em que uma voz fala pelas muitas vozes que foram caladas. Coletiva também por ser escrita a várias mãos: é preciso que cada testemunho contribua com aspectos diversos e diversas perspectivas. Nesse contexto, não é possível que um relato dê conta de “tudo”, que reproduza o acontecimento com todos os detalhes, abarcando todas as suas especificidades e complexidades. Para compor um quadro do horror, é preciso o esforço de muitas vozes, lembranças, cicatrizes. A narrativa de testemunho é coletiva ainda de outra maneira: o sentido de “cura” proposto pelo testemunho abarca também o âmbito coletivo - não apenas o individual - na reverberação dos relatos e na transcendência da palavra. Segundo Sarlo (2007, p.36),

não se pode representar tudo o que a experiência foi para o sujeito, pois se trata de uma “matéria-prima” em que o sujeito-testemunha é menos importante que os efeitos morais de seu discurso. Não é o sujeito que se restaura a si mesmo no testemunho do campo, mas é uma dimensão coletiva que, por oposição e imperativo moral, se desprende do que o testemunho transmite.

Onde a narrativa de testemunho encontra os limites provenientes da especificidade do material de que trata, a imaginação abre caminho à expressão das diversas experiências e discursos contraditórios. Nesse contexto, a imaginação é elemento fundamental no trabalho da memória, ainda que precise de certo distanciamento do objeto, do “trajeto que a leva para fora de si mesma e a torna reflexiva: nessa viagem, ela aprende que a história jamais poderá ser totalmente contada e jamais terá um desfecho, porque nem todas as posições podem ser

percorridas e sua acumulação tampouco resulta numa totalidade (SARLO, 2007, p.42)”.

Há que se lidar, humildemente, com a incompletude do relato. E, para ficarmos nas metáforas benjaminianas a respeito do narrador tradicional, a testemunha da experiência do horror é o viajante que vem do inferno contar à sua comunidade o que conheceu. Mas, se o campo é uma metáfora do mundo moderno, onde a estrutura social calcada na exceção se agudiza, ou melhor, onde a exceção se torna a regra, então a testemunha é o viajante que viajou para dentro das entranhas da comunidade, conheceu seus recantos mais recônditos e proibidos. Conheceu no máximo grau o que já se vive fora do arame farpado: nesse sentido, não é mais o viajante, mas o narrador que nunca deixou sua comunidade.

6.9. Literatura, história, memória

Pensando a obra de Chalamov como literatura de testemunho, é preciso destacar a importância do papel da memória em sua criação artística, bem como a relação de sua literatura com a história, temas que já foram abordados no presente trabalho. Arte, memória, história são os componentes básicos de uma prosa que busca criar para si um novo lugar: “Em *Contos de Kolimá* não há nada de realismo, romantismo, modernismo. Os *Contos de Kolimá* estão fora da arte, mas, ao mesmo tempo, eles possuem a força artística e documental” (CHALÁMOV, 1971).³³⁷ Enfatizando a relação com a verdade, o autor aproxima sua obra da escrita da história: “inclusive a parte cognitiva de *Contos de Kolimá* é um novo registro da história russa, as suas páginas mais ocultas e terríveis (...)” (CHALÁMOV, 1971).³³⁸

Nesse sentido, Seligmann-Silva (2005, p. 82) descreve o testemunho como o “vértice entre a história e a memória, entre os fatos e as narrativas, entre, em suma, o simbólico e o indivíduo”. Seu discurso incorpora os diálogos entre essas instâncias, suas diferenças e contradições: “A historiografia corrige o elemento unilateral da memória – que é, a um só tempo, individual e irreduzível aos conceitos e generalizações e faz parte da construção da memória individual e coletiva –, assim

³³⁷ В «Колымских рассказах» нет ничего от реализма, романтизма, модернизма. «Колымские рассказы» – вне искусства, и все же они обладают художественной и документальной силой одновременно.

³³⁸ Даже в познавательной части «Колымских рассказов» – новая запись русской истории, самых скрытых и страшных (страниц)...

como a memória refreia a arrogância do discurso historiográfico, com a sua pretensão de ‘dar conta’ de todo o ‘passado’ (SELIGMANN-SILVA, 2003c, p.16)”. Incorpora, inclusive, diferentes relações entre passado e presente propostas pela historiografia e pela memória: “Apenas para a historiografia vale o partícipio ‘passado’; para a memória, o ‘passado’ é ativo e justamente ‘não passa’ (SELIGMANN, 2003c, p.16)”.

Na esteira da guinada subjetiva da segunda metade do século XX, “observou-se mais e mais a ascensão do registro da memória – que é fragmentário, calcado na experiência individual e da comunidade, no apego a locais simbólicos e não tem como meta a tradução integral do passado” (SELIGMANN, 2003, p.77). Seguindo esse fluxo, segundo Ricoeur (2007, p.220), a mudança de escala no olhar do historiador, que se ampliou da macro para a micro história, permitiu a percepção de novas conexões entre os fatos, estratégias, relações sociais. A história adquire os traços fragmentários, característicos da memória, e a capacidade de reorganizá-los em novas conjunções:

Como na figura do catador de trapos que Benjamin identificava com a do historiador: devemos salvar os cacos do passado sem distinguir os mais valiosos dos aparentemente sem valor; a felicidade do catador colecionador advém de sua capacidade de reordenação salvadora desses materiais abandonados pela humanidade carregada pelo ‘progresso’ no seu caminhar cego (SELIGMANN-SILVA, 2003d, p.77).

Chalámov, nesse contexto, representa o discurso do que ficou para trás no ‘progresso’ da história: a vida de cada prisioneiro do Gulag, massacrada e calada pela máquina oficial, dona da voz e do discurso. Benjamin afirma “em sua teoria da narração e em sua filosofia da história em particular, [que] o indício de verdade da narração não deve ser procurado no seu desenrolar, mas, pelo contrário, naquilo que ao mesmo tempo lhe escapa e a escande, nos seus tropeços e nos seus silêncios, ali onde a voz se cala e retoma o fôlego” (GAGNEBIN, 1999, p.100). É a história dos oprimidos que vem interromper o fluxo historicista. É o segredo de Kolimá guardado/revelado pela pedra, inscrito/pisado na neve, marcado na carne, em cada ferida de escorbuto ou de congelamento, no grito doído em um quartinho perdido em Moscou, em meio às palavras, lembranças, fumaça de cigarro, é o que a

história oficial não vai contar. É a voz de Chalamov que, em sua contenção, ecoa, grita e reverbera a dor, entre pausas e silêncios.

Mas a obra de Chalamov contempla ainda outro aspecto na relação com a escrita da história: o autor fez um trabalho de historiador para escrever alguns de seus contos, pesquisando arquivos, recolhendo material. Para escrever o conto “Medalha de Ouro”, por exemplo, Chalamov buscou informações a respeito da vida de sua protagonista, Natália Klíмова.

As considerações que relacionam a memória e a história vêm de longa data. Em Fedro, Platão vê a escrita como antagonista da memória: quem aprendesse a escrita passaria a confiar nos caracteres impressos, deixando assim, de exercitar a memória. Mas, essa crítica é relativizada no final do mito: a escrita poderia se tornar também luta contra o esquecimento. Ricoeur (2007, p.152) vê uma analogia entre o papel da escrita proposto por Platão e o da história: nesse sentido, a história poderia ter o papel de obscurecer a memória ou, pelo contrário, se tornar também um instrumento na luta contra o esquecimento.

A operação historiográfica, segundo Ricoeur (2007, p.170), consistiria na experiência viva da memória, mais a especulação sobre a ordem do tempo. Uma de suas fases seria o arquivamento, seja de documentos, seja de testemunhos. Mesmo antes da Segunda Guerra, teria havido, segundo ao autor, uma estreita relação entre testemunho e história: testemunho como rastro do passado no presente. O testemunho autenticado pela experiência do autor, o que produziria uma confiabilidade presumida. A realidade do fato seria ainda um elemento do testemunho que incluiria a presença do narrador nesse fato: “eu estava lá”. Nesse contexto, o narrador do testemunho sempre se dirigiria para alguém: além do “eu estava lá”, haveria também o “acreditem em mim” (é possível haver a dúvida ou a suspeição na recepção do discurso do testemunho, pois pode sempre ocorrer a má percepção do narrador dos fatos ocorridos, má retenção ou mesmo má reconstituição).

Mas o testemunho teria que lidar ainda com outro elemento: “se não acreditam em mim, perguntem a outra pessoa”. Ricoeur também chama a atenção para o testemunho como instituição: a confiança na palavra do outro (exigida pelo testemunho) reforçaria o vínculo social, de modo que a segurança da linguagem da sociedade dependeria dessa confiabilidade. Mas, em relação às “testemunhas históricas”, que é como Ricoeur chama as testemunhas de catástrofes, que

passaram por experiências além dos limites da compreensão humana, o autor ressalta a perspectiva da solidão (RICOEUR, 2007, p.172-176). Segundo ele, a recepção desses testemunhos não seria tão simples, pois entrariam nesse contexto a recusa, a rejeição, a descrença, a compaixão e outros sentimentos misturados, como vimos acima com Levi e o próprio Chálamov.

Segundo Ricoeur (2007), quando o testemunho se transforma em arquivo, ou seja, quando se torna documento, perderia a relação com um destinatário: ele se tornaria mudo, órfão e aí é que o texto ganharia certa autonomia em relação ao autor. Nesse sentido, haveria uma ruptura com o testemunho que pressupunha um ouvinte, um interlocutor. Na literatura, o testemunho não seria mudo nem órfão, mas haveria a pressuposição do diálogo, de uma busca por compreensão. Nesse contexto, haveria testemunhos voluntários, testemunhos involuntários, escritos e não escritos. A incerteza existente em relação ao testemunho deve ser sempre um instrumento do historiador, que deve interrogá-lo como a qualquer outro documento. É assim que ele será construído como objeto, como documento. Além da fase de arquivamento, a operação historiográfica passaria ainda pela fase de explicação, compreensão: é onde a história teria mais autonomia em relação à memória. A última das fases seria a da representação, onde a história se transformaria em escrita literária, em narrativa. Nessa fase é que utiliza recursos literários: é onde a história mais se aproximaria da ficção, mas também onde se reivindicaria como verdade sobre o passado.

A interpretação estaria presente em todas essas fases, em correlação com a busca pela verdade histórica. Assim como ocorre com a memória, a representação seria tanto a evocação de algo ausente, substituído por seu representante, como a exibição de uma presença, que oculta a operação de substituição (RICOEUR, 2007, p.242). Assim, ao se transformar em prova documental, o testemunho se tornaria também fonte de confiabilidade e autonomia. Encarnaria também a ambiguidade da operação historiográfica entre subjetividade e objetividade. No trânsito entre memória, história, testemunho, a operação historiográfica também seria uma forma de elaboração do luto, uma forma de transformar o passado, ou melhor, a sepultura, a morte, em escrita. Exorcizar o morto, inscrevendo-o no discurso. Uma outra forma de memória. Nesse contexto, o testemunho seria parte integrante e imprescindível do fazer historiográfico.

Segundo Koselleck (2012), separadas historicamente, quase como duas instâncias opostas, a história e a poesia teriam sido valorizadas, ao longo do tempo, sempre uma em detrimento da outra. Aristóteles, para ficar em apenas um exemplo, valorizava a poesia, considerando-a mais próxima dos acontecimentos do que a história. Por outro lado, os defensores da história a tomariam como a transmissora da verdade, da realidade nua e crua, enquanto que a poesia levaria à mentira. Mas, no século XVIII, teria havido uma mudança no conceito de história, modificando-se também sua relação com a ficção. A história teria se tornado universal: antes não existia “a história”, mas sim, várias histórias. Nessa transformação, “história” teria se tornado singular, passando a abranger a ideia de realidade e, ao mesmo tempo, a reflexão sobre essa realidade. Nesse momento, tudo se torna história e história passa a ser a condição da vida sobre a terra. Nesse contexto, a maneira de se escrever a história teria se transformado, havendo então uma aproximação entre ficção e história:

do poeta, sobretudo do romancista, passou-se a exigir que, se quisesse convencer e impressionar, ele deveria dar a palavra à realidade histórica. E vice-versa, exigiu-se do historiador que, por meio de teorias, hipóteses e fundamentações, ele tornasse sua história aceitável e plausível. Da mesma forma que o poeta, de sua história o historiador deveria extrair unidade e sentido (KOSELLECK, 2012, p.248).

Ainda segundo o autor: “Logo que se viu forçado a construir com arte sua história, a dar-lhe fundamentos morais e racionais, o historiador passou a depender dos recursos da ficção” (KOSELLECK, 2012, p.248). Essa colocação nos remete à escrita do testemunho onde, a verdade, muitas vezes, necessita da ficção para ser elaborada, expressa, comunicada, como vimos acima.

De todo modo, essa extensa descrição das fases da operação historiográfica e de sua ligação com a ficção, nos conduzem ao testemunho como fonte de importância fundamental para a escrita da história: a história não pode prescindir da memória. E nem da ficção, pois esta é uma maneira de dar forma a esse material e torná-lo transmissível. No final do século XX, o intenso debate sobre os limites da representação – sobre o esgotamento das formas tradicionais de representação para que se pudesse dar conta de algo inominável – abriu ao testemunho um espaço incontestável: este foi recebido como protesto moral, pelo menos quanto à

história da *Shoah*. Nesse contexto, o cidadão seria tão solicitado quanto o historiador e a tarefa deste seria discriminar os testemunhos, mais do que identificar a falsidade. Na história da *Shoah*, caberia a dimensão do inadmissível (RICOEUR, 2007, p.271). Ou seja, depois da Segunda Guerra, os parâmetros de verdade, ficção, admissível, inadmissível se embaralharam, o que não era aceito antes passou a ser aceito depois: pois fatos nunca antes vistos ou sonhados tinham acontecido.

Nesse sentido, para Ricoeur, Auschwitz teria obrigado à reflexão sobre historiografia, pois teria problematizado os limites: teria trazido em seu bojo a “impossibilidade de neutralizar as diferenças de posição das testemunhas nos jogos de escalas, impossibilidade de somar, numa história abrangente as reconstruções avalizadas por investimentos afetivos heterogêneos, dialética intransponível entre unicidade e incomparabilidade no próprio cerne da ideia de singularidade” (RICOEUR, 2007, p.274). Outro limite seria o esquecimento: como horizonte, como ameaça de toda a pesquisa histórica. Nesse contexto o esquecimento seria destrutivo, teria o significado de apagamento. Em Chalmers, o esquecimento aparece como possibilidade de sobrevivência: o autor deve se entregar às lembranças, reviver em sua escrita o passado para, então, poder esquecer. Ao menos, idealmente.

Retomando Benjamin, a aproximação entre história e memória ganha, em sua teoria sobre história, papel fundamental. Sua historiografia é praticamente uma teoria sobre a memória. Nesse sentido, contra “o Historicismo – que apenas reproduz a alienação entre a experiência e o indivíduo moderno –, Benjamin reafirmou a força do trabalho da memória: que a um só tempo destrói os nexos (na medida em que trabalha a partir de um conceito forte de presente) e (re) inscreve o passado no presente (SELIGMANN-SILVA, 2003b, p.393). Benjamin teria criado, portanto, uma nova historiografia, cuja base seria a memória. Essa historiografia pode testemunhar “tanto os sonhos não realizados e as promessas não cumpridas como também as insatisfações do presente. Essa reescritura dá-se em camadas: ao invés da linearidade limpa do percurso ascendente da história (...) tal como era descrita na historiografia tradicional, encontramos um palimpsesto aberto a infinitas releituras e reescrituras” (SELIGMANN-SILVA, 2003b, p.393).

Na concepção de história benjaminiana, essa nova historiografia tem como fundamento não apenas a memória e seus ritmos, mas também uma concepção

diferenciada de tempo. Para o teórico alemão, o tempo não é vazio, ou seja, não se trata do tempo vigente na historiografia tradicional, onde os acontecimentos se acumulam em linha cronológica, que progride indefinidamente. Não é linear. O tempo é pleno de sentido, conserva outra relação entre passado e presente: o tempo pode ir e voltar, o passado pode irromper no presente. Por isso a escrita da história pode não ser simplesmente linear, mas é fragmentária e construída sobre estilhaços e ruínas: “Benjamin opõe a concepção qualitativa do tempo infinito (...) ‘que decorre do messianismo romântico’ e de acordo com a qual a vida da humanidade é um processo de *realização* e não simplesmente de devir, ao tempo infinitamente *vazio* (...), característico da ideologia moderna do progresso” (LÖWY, 2005, p.21).

Contra a historiografia de tempo cronológico e linear, Benjamin traz a metáfora da constelação: os fatos históricos se relacionam de maneiras diferentes da linha da causalidade, como uma criança que liga os pontos em um jogo de desenhar, formando desenhos inusitados. Os fatos históricos, através dessas ligações outras que não a linear, também formam outros objetos, um ilumina o outro, criando novos sentidos (GAGNEBIN, 1999, p.15). Se o pensador alemão propõe uma outra concepção de tempo para a reflexão e a pesquisa histórica, Chalamov concretiza em sua obra uma espécie de tempo circular, onde o horror se repete monotonamente, não avança. As personagens de seus contos estão presas no espaço e no tempo, sensação exacerbada por repetições de personagens e acontecimentos. A impressão é a de que não há saída, há sufocamento. O tempo não anda em linha reta, não anda. É o tempo da opressão.

No pensamento de Benjamin, através da rememoração, uma rede é tecida entre o passado e o presente, o primeiro transformando o segundo e vice-versa, pois, para ele, “(...) a exigência da rememoração do passado não implica simplesmente a restauração do passado, mas também uma restauração do presente tal que, se o passado perdido aí for reencontrado, ele não fique o mesmo, mas seja, ele também, retomado e transformado.” (GAGNEBIN, 1999, p.16). A restauração do passado não é um retorno simplesmente, mas o estabelecimento de uma nova ligação com o presente. Nessa perspectiva Chalamov cria, ao longo dos vinte anos de escrita de *Contos de Kolimá*, novas relações com o passado, transformando-o, dando-lhe novos sentidos, superando o mal com o bem.

Para Benjamin, “articular historicamente o passado não significa conhecê-lo como ele ‘de fato foi’”. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela

relampeja no momento de um perigo” (BENJAMIN, 1996c, p.224). Para o autor, o perigo é o de entregar-se às classes dominantes, ou então, poderíamos dizer, é o de deixar que as injustiças do passado caiam no esquecimento. Segundo Benjamin (1996c, p.224-225), “o dom de despertar no passado as centelhas da esperança é privilégio exclusivo do historiador convencido de que também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer.” Dom do historiador, dom do narrador-artista-sobrevivente. No recontar a história à sua maneira, Chalámov traz do passado a possibilidade de luta, para que o inimigo cesse de vencer:

(...) o verdadeiro objeto da lembrança e da rememoração não é, simplesmente, a particularidade de um acontecimento, mas aquilo que nele, é criação específica, promessa do inaudito, emergência do novo. Se a lembrança se contenta em conservar fielmente o passado numa fidelidade inquieta e crispada, ela se torna, sub repticiamente, infiel a ele porque negligencia o essencial: o que havia nele de renovação e que só pode repetir-se sendo outro, criação e diferença (GAGNEBIN, 1999, p.105).

Na segunda tese de “Sobre o Conceito de História”, Benjamin trata do conceito de redenção, salvação: “a imagem da felicidade está indissoluvelmente ligada à da salvação. O mesmo ocorre com a imagem do passado, que a história transforma em coisa sua” (BENJAMIN, 1996c, p.223). Segundo Löwy (2005, p.49) a redenção estaria ligada à ideia de rememoração. A felicidade individual estaria ligada à redenção do próprio passado, ou seja, à realização do que não foi realizado. Em relação à história e à rememoração do sofrimento das vítimas do passado, a injustiça começaria a ser reparada se essas vítimas encontrarem expressão no presente. Mas, reparação mesmo, se daria pela ação, pela realização das tarefas que ficaram no caminho, derrotadas na luta. Então, redenção em Benjamin é rememoração e realização. Quando Chalámov rememora e escreve, não está contando apenas sua história, mas a de milhares de vítimas do sistema soviético de campos de trabalho, buscando, talvez, a reparação impossível de alcançar. Através de sua escrita, realiza a ação possível.

“Sobre a minha prosa” traz algumas metáforas sobre a memória, muito concretas e físicas: “A memória é formada por fitas onde se guardam não apenas os quadros do passado, tudo o que os sentimentos humanos acumularam por toda a

vida, mas também os métodos, os meios de filmagem” (CHALÁMOV, 1971).³³⁹ Além de fitas e o meio de armazenamento, ou filmagem, a memória surge também como um arsenal, um depósito. E é possível, segundo o escritor, trazer à tona tudo o que foi vivido. Para a memória prodigiosa de Chalámov, talvez fosse mesmo inevitável:

Certamente é possível retornar a qualquer rosto humano que tenha sido visto por seus olhos durante o dia, até mesmo à cor do jaleco de alguma vendedora. O dia pode ser ressuscitado em todos os seus detalhes. Eu costumo tentar memorizar o menos possível, mas o olho capta tudo sozinho. E lembrar à noite é horrível. Se isso é possível por um dia, é possível também por um ano, por dez anos e por cinquenta anos (CHALÁMOV, 1971).³⁴⁰

Há um elemento inevitável na memória, ainda que lembrar seja sempre um esforço dolorido. Mas há também algo que é necessário guardar:

Eu procurava guardar na memória, não a infância, que eu posso despertar com suficiente solidão e condições meteorológicas adequadas (pressão, sol, calor, frio devem estar em perfeitas condições). O frio mesmo é tão terrível que se pode lembrar em qualquer temperatura. Pelo contrário, quando faz frio, o frio não é lembrado (o tremor das mãos geladas, o mergulho na água fria). Circunstâncias da vida nesse caso não são lembradas, simplesmente existe a dor, que é preciso extirpar (CHALÁMOV, 1971).³⁴¹

O que se guarda aqui é a dor. A memória encontra sentido e expressão na dor inscrita no corpo, no frio que pode ser lembrado em qualquer temperatura, nas feridas deixadas pelos anos de campos. A memória aqui se inscreve, mais do que no corpo, na alma. E não leva o ex-prisioneiro de volta a Kolimá. Apenas dói. E, para retomar o que está guardado, é preciso dar condições para as lembranças surgirem. Sem a solidão, é impossível:

³³⁹ Память — это ленты, где хранятся не только кадры прошлого, все, что копили все человеческие чувства всю жизнь, но и методы, способы съемки.

³⁴⁰ Безусловно, возможно вернуть любое человеческое лицо, попавшее тебе на глаза в течение дня, вплоть до цвета халата какой-нибудь продавщицы. День может быть воскрешен во всех его подробностях. Я обычно (стремлюсь) как можно меньше запоминать, но глаз все ловит сам. И вспоминать вечером — страшно. Если это возможно за день, то возможно и за год, и за десять лет, за пятьдесят лет.

³⁴¹ Я стремился сохранить в памяти, не детство я могу вызвать — при достаточном одиночестве и надлежащих метеорологических условиях (давление, солнце, жара, холод — должны быть в какой-то оптимальной форме). Холод же так страшен, что может вспоминаться при любой температуре. Напротив, при холоде (дрожь озябших рук, окувание в холодную воду) — холод и не вспоминается. Обстоятельства жизни тут не вспоминаются, просто существует боль, которую надо снять.

Mesmo que você mergulhe os dedos na água fria, examine a neve, você não voltará para Kolimá. Kolimá está na minha alma em qualquer calor. Para fixá-la, é preciso solidão de tipo urbana, do tipo da cela da prisão de Butirskaia, quando o barulho da cidade, semelhante ao som do mar, apenas destaca o seu silêncio, a sua solidão. A solidão eu nunca temi. Considero a solidão o melhor estado humano (CHALÁMOV, 1971).³⁴²

O tema da memória nos contos de Chalamov pode aparecer também como constatação da depauperação da vida no *lager*, onde os prisioneiros se tornam fantasmas, despersonalizados pela miséria e pela morte: “Será que para qualquer personagem de *Contos de Kolimá* – se é que lá eles existem – há cor dos olhos? Em Kolimá não havia pessoas que tivessem cor dos olhos, e isto não é aberração da minha memória, mas a substância da vida de então” (CHALÁMOV, 1971).³⁴³

As metáforas de Chalamov para a memória lembram as de Santo Agostinho, com seus palácios da memória, armazéns, depósitos onde as lembranças são guardadas. O religioso enfatiza o caráter privado da memória, base da construção da interioridade do homem. A memória é invocada aí como singularidade, vínculo entre a consciência e o passado, onde Deus é buscado primeiro (RICOEUR, 2007, p.108). E seu conceito de memória é bem amplo, incluindo imagens de impressões sensíveis, noções intelectuais. A presença do esquecimento é ressaltada em suas reflexões, surgindo sempre como ameaça. Assim como Chalamov, sua concepção de memória inclui imaginação, criação, numa mistura que é tão antiga quanto a filosofia ocidental. Esse conceito de memória permite ao autor russo dizer que suas histórias saem prontas de sua cabeça, o que não significa que ele esteja se referindo a uma genialidade, mas simplesmente a uma concepção de memória (DAVOLIUTE, 2005).

Na relação entre o papel da memória na obra de Chalamov e a concepção dos sábios medievais sobre o tema, Davoliute (2005) ressaltava a centralidade desse lugar, correspondente ao que ocupa hoje, para nós, a imaginação. Com os escolásticos medievais, teria havido uma moralização da arte da memória, que é

³⁴² Окуная пальцы в холодную воду, разглядывая снег, на Колыму не вернешься. Колыма в моей душе в любой жар. Вот чтобы ее фиксировать, нужно одиночество — городского типа, типа камеры Бутырской тюрьмы, когда городской шум, прибой лишь подчеркивают твою тишину, твое одиночество. Одиночества я никогда не боялся. Считаю одиночество оптимальным состоянием человека.

³⁴³ Разве для любого героя «Колымских рассказов» — если они там есть — существует цвет глаз? На Колыме не было людей, у которых был бы цвет глаз, и это не aberrация моей памяти, а существование жизни тогдашней.

uma das cinco partes da retórica. Na verdade, está incluída na prudência, que é uma das virtudes mais importantes: é pela memória que se aprende tudo o que se deve saber para chegar à beatitude, por isso sua posição central. Depois, no Renascimento, com Giordano Bruno, a arte da memória passaria a ser vista como arte mágica, oculta, a partir de uma correspondência entre os astros e o mundo inferior. Nesse contexto, quem domina essa relação, pela mnemotécnica, tem um poder infinito. O percurso da *ars memoriae* terminaria justamente aí, com os excessos de Giordano Bruno, onde a memória se desvincula do passado, ignora o perigo do esquecimento e passa a ser exercício de imaginação. Depois disso, a memorização passaria a ser utilizada para a transmissão dos textos dos antigos e terminaria por ser conduzida à esfera da educação (RICOEUR, 2007, p.79).

Na Idade Média, sem livros, muito da transmissão de conhecimento era feita pela memória. No *lager*, pelo menos nos campos em que Chalámov cumpriu a maior parte de sua pena, também não havia livros. Nesse contexto, a memória foi o único acesso do autor à literatura, durante muitos anos. Podemos lembrar aqui, inclusive, a figura do “encantador de serpentes”, que encarnava, diante do criminoso, a necessidade/possibilidade da presença da arte e da literatura, através da transmissão oral de histórias. A partir disso, poderíamos pensar que a própria experiência no campo, em geral, e especificamente no caso de Chalámov, já traria outra relação com a memória. Segundo Davoliute (2005), a memória de Chalámov era excepcional: depois de 10 anos de campo, ele ainda era capaz de reproduzir trechos inteiros de Pasternak, Akhmátova, Mandelstam. No conto “Galina Pávlovna Zibálova”, do quinto ciclo de *Contos de Kolimá* – que traz os contos mais autobiográficos – o autor se esforça para lembrar de onde conhece o nome Zibálov. Era a época da guerra e encontrava-se em Arkagala, uma mina de carvão, depois de quatro anos de idas e vindas entre minas de ouro e hospital, sem exercitar a memória, pois “a memória [é] algo inútil para o habitante de Kolimá – porque, para que o prisioneiro de um campo necessita de uma memória tão insegura e tão frágil, tão tenaz e tão onipotente?” (CHALÁMOV, 1970-1971a).³⁴⁴

Curioso notar os qualificativos para a memória: fragilidade e força. O campo destitui o prisioneiro de tudo, inclusive e, principalmente, dessa força, dessa capacidade, dessa ligação com sua vida e seu passado, que é a própria memória.

³⁴⁴ Ненужная колымчанину память -в самом деле, зачем лагернику такая ненадежная, и такая хрупкая, и такая цепкая, и такая всеильная память?

Por outro lado, nas escalas transformadas do campo, essa força pode se voltar contra o prisioneiro mesmo, pode tornar-se tenaz e onipotente, fonte de mais sofrimentos. No conto “Rações Secas”, por exemplo, uma das personagens se suicida ao perceber, ao se lembrar da possibilidade de existência de outra vida menos opressiva. Mas, voltando ao esforço do autor para se lembrar do nome Zibálova, mesmo dotado de uma memória “excepcional”, demorou para encontrar a resposta que queria:

E que memória era a minha em outro tempo, quatro anos atrás! Minha memória era como um disparo: se não me lembrava de algo na hora, ficava doente, não podia me dedicar a nada mais até que recordasse o que queria. Os casos em que havia demorado em chegar a uma resposta eram muito poucos em minha vida, casos contados (CHALÁMOV, 1970-1971a).³⁴⁵

No conto seguinte, “Liócha Tchekánov ou os companheiros de causa em Kolimá”³⁴⁶, Chalámov novamente precisa da ajuda de sua memória para entender os traços familiares que vislumbra no novo inspetor da mina, na pessoa que terá, daquele momento em diante, a vida dos prisioneiros nas mãos. E lembrar é físico: “com um cérebro ressecado e faminto é muito difícil dar voltas à memória, o esforço de lembrar é acompanhado de uma dor penetrante, de uma dor puramente física” (CHALÁMOV, 1970-1971b)³⁴⁷. Na continuação, conta como tudo o que era inútil no campo havia sido varrido do cérebro naqueles anos, como os versos, por exemplo. Naquele momento, havia coisas mais importantes e urgentes do que a arte. Manter alguma dignidade, alguma humanidade, por exemplo, não era tarefa fácil: “uns dedos de ferro me comprimiam a memória, como um tubo de cola estragado, amassando, jogando fora, gota a gota, tudo o que conservava alguma qualidade humana” (CHALÁMOV, 1970-1971b).³⁴⁸

Ainda assim, o escritor não abre mão dos versos. Em um período em que já não estava trabalhando nas minas, mas no hospital, ele exercitava a memória de

³⁴⁵ Ах, какая у меня была память когда-то — четыре года тому назад! Память у меня была как выстрел, если я не вспоминал чего-либо сразу — я заболел, ничем не мог заниматься, пока не вспоминал того, чего хотел. Таких случаев выдачи с задержкой в моей жизни было очень мало, считанное количество раз.

³⁴⁶ Леша Чеканов, или однопольцы на Колыме / Liócha Tchekánov ili odnodiéltsi na Kolimie. 1970-1971b. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/7/3.html>>).

³⁴⁷ Ворочать память очень трудно в иссохшем голодном мозгу — усилие вспомнить сопровождалось резкой болью, какой-то чисто физической болью.

³⁴⁸ Чьи-то железные пальцы давили память, как тубик с испорченным клеем, выдавливая, выгоняя наверх каплю, капельку, которая еще сохранила человеческие свойства.

obras poéticas junto com outros prisioneiros. Em “Noites Atenienses”, Chalámov narra sobre as noites em que ele, como enfermeiro do hospital, responsável pela seção de curas dos doentes infecciosos, junto com mais dois companheiros, passavam algumas horas recitando versos uns para os outros. Cada um recitava o que recordava ou o que conseguira escrever ao longo dessas noites. A poesia aparece aí, mais uma vez, como necessidade física. Tanto que, depois de anos de fome e privações incontáveis, ele ainda consegue se lembrar:

Eu tensiono meu cérebro, que no passado tanto tempo dedicou aos versos e, para meu próprio assombro, vejo como, à margem de minha vontade, em minha garganta aparecem palavras há muito tempo esquecidas. De minha garganta não surgem versos meus, mas de meus poetas preferidos: Tiútchev, Baratinski, Púchkin, Ánnenski (CHALÁMOV, 1973a).³⁴⁹

Para Chalámov, como vimos, há sempre uma última fronteira antes do prisioneiro perder sua humanidade, fronteira essa encarnada em algo que o conecte à sua vida anterior, à sua história. E não importa se o que o mantém vivo é cantar salmos, se é o ritual da eucaristia ou se é, como no caso do autor, a poesia. Nesse contexto, a memória no campo é vital, é alento, garantia de humanidade através da manutenção da personalidade. É a continuidade de uma narrativa, da história do sujeito, superação da ruptura causada pelo sofrimento, tanto na sobrevivência diária no *lager*, como na escrita posterior sobre a experiência. Em Chalámov, portanto, a relação com a memória é ambígua: sobrevivência e opressão, força e fragilidade.

Chalámov vê a memória como uma série de fitas onde estariam gravados todos os acontecimentos, sentimentos, emoções e sensações. Essa metáfora lembra uma ideia proposta por Sócrates, na qual a memória é vista como um bloco de cera em nossa alma. Esse bloco pode ser maior ou menor, mais duro ou mais mole. O que queremos recordar – sensações, sentimentos, coisas que vimos, ouvimos ou sentimos – são impressos nesse bloco. Enquanto a imagem do que aconteceu permanece impressa no bloco, podemos recordar; o que não foi impresso ou o que teve suas marcas apagadas, esquecemos (RICOEUR, 2007, p.28). Essa metáfora se desdobra nas imagens da alma vislumbrada como um livro, onde são

³⁴⁹ Я напрягаю свой мозг, отдавший когда-то столько времени стихам, и, к собственному удивлению, вижу, как помимо моей воли в гортани появляются давно забытые мной слова. Я вспоминаю не свои стихи, а стихи любимых мной поэтов – Тютчева, Баратынского, Пушкина, Анненского – в моей гортани.

escritas as sensações a partir do encontro destas com a alma. Nesse contexto, a memória seria uma espécie de pintor que desenha as imagens das palavras. De todo modo, a impressão é sempre um choque provindo de um acontecimento.

Outra metáfora dos antigos para falar do conhecimento e da memória, desta vez de maneira ativa, é a do viveiro de pássaros. O conhecimento é como um pássaro preso em uma gaiola. Está lá, mas há que se pegar o pássaro para acessar esse conhecimento ou memória. A confusão da memória se dá quando há uma impressão errada no bloco de cera, ou quando não se dá a captura do pássaro que se quer (RICOEUR, 2007, p.29-30). E, quando se fala de memória, fala-se também do esquecimento: “A memória só existe ao lado do esquecimento: um complementa e alimenta o outro, um é o fundo sobre o qual o outro se inscreve” (SELLIGMANN, 2003, p.53).

Retomando os antigos, Ricoeur distingue dois aspectos da memória: o primeiro seria mnême, ou a lembrança como afecção. Esta seria acessada pela evocação, constituindo-se como presença do ausente, de algo que foi percebido antes. O segundo seria anamnêse, onde a recordação é busca, luta contra o esquecimento. No ato de lembrar estaria o tempo. Entre a impressão original e seu retorno, haveria o caminho da recordação. Aliás, seria a noção de tempo, inerente à memória, que permitiria a distinção entre esta e a imaginação (ainda que em Chalmov seja difícil distinguir uma da outra). Para os antigos, a lembrança seria o objeto; a memória, o ato.

No bloco de cera de Chalmov, ficaram impressos os acontecimentos do campo. No pensamento do autor sobre a prosa há essa passividade da lembrança: os fatos, uma vez acontecidos, lá estão guardados, como os passos na neve no conto “Pela Neve”, como os corpos na pedra, do conto “*Lend-lease*”. Mas há também a atividade da recordação, a busca, visível na forma como o autor descreve o ato da criação. Para acessar a memória, seu depósito, tesouro, é preciso um estado em que as lembranças possam fluir livres, transformando-se em imagens, metáforas, ritmos. É preciso saber estar pronto para capturar as palavras-pássaro que estão, no entanto, enjauladas, pertencem ao norte e dali tiram suas límpidas e terríveis cores. A obra de Chalmov traz em seu bojo a distância concedida pelo tempo e, por outro lado, a impossibilidade dessa distância. Conta a ausência de um mundo que ficou para trás, mas, ao mesmo tempo, continua presente como ferida, dor, cicatriz. O tempo cura e transforma, mas também intensifica o passado. Tempo

feito de palavras etéreas, pesadas como chumbo, como ouro, como carvão, como a morte.

Continuando nessa investigação sobre a memória, retomamos aqui alguns apontamentos de Bergson, que descreve dois tipos de memória, a memória hábito e a memória espontânea. A primeira seria fixada no organismo, e não

é senão o conjunto dos mecanismos inteligentemente montados que asseguram uma réplica conveniente às diversas interpelações possíveis. Ela faz com que nos adaptemos à situação presente, e que as ações sofridas por nós se prolonguem por si mesmas em reações ora efetuadas, ora simplesmente nascentes, mas sempre mais ou menos apropriadas. Antes hábito do que memória, ela desempenha nossa experiência passada, mas não evoca sua imagem (BERGSON, 1990, p.124).

É a memória evocada pela necessidade de se responder a uma situação e perde-se se não for exercitada. É também a memória para datas, nomes, sequências de eventos, arranjos visuais e espaciais. O segundo tipo é a memória propriamente dita, que inclui o aspecto da abstração e da imaginação, é

coextensiva à consciência, ela retém e alinha uns após outros todos os nossos estados à medida que eles se produzem, dando a cada fato seu lugar e conseqüentemente marcando-lhe a data, movendo-se efetivamente no passado definitivo, e não, como a primeira, num presente que recomeça a todo instante (BERGSON, 1990, p.124).

Memória que inclui um processo de busca, fatos únicos que aconteceram no passado. A relação entre essas duas memórias é conflitiva: a ação inibe a evocação, a evocação precisa de um estado relaxado para acontecer (BOSI, 1999, p.48). Mas, por outro lado, “é do presente que parte o apelo ao qual a lembrança responde, e é dos elementos sensório-motores da ação presente que a lembrança retira o calor que lhe confere a vida” (BERGSON, 1990, p.125).

Nesse contexto, o que nos chama a atenção é a convivência de múltiplos aspectos nesse processo misterioso do lembrar-se e na escrita que se dá a partir desse processo. A memória é o objeto que está à espera de seu pesquisador, mas também o explorador em busca de seu tesouro. É o colecionar de fatos concretos, acontecidos, datados e verificáveis, mas também é a evocação livre e poética. Historiador e arquivo, poeta, poesia e imaginação.

Pode ser interessante trazer para este contexto um escritor que teve, como base de seu trabalho criativo, a elaboração da memória. Para Proust, lembrar depende do acaso: “Trabalho perdido procurar evocá-lo [o passado], todos os esforços de nossa inteligência permanecem inúteis. Está ele oculto, fora do seu domínio e do seu alcance, nalgum objeto material (na sensação que nos daria esse objeto material) que nós nem suspeitamos”. Diante desse quadro, tudo pode acontecer: “Esse objeto, só do acaso depende que o encontremos antes de morrer, ou que não o encontremos nunca” (PROUST, 1981, p.45).

O acaso como possibilidade do encontro com o tesouro da memória ecoa, neste trabalho, o acaso como possibilidade de sobrevivência no campo. Ao lado do acaso, a força da inventividade, a resistência e a autonomia conservam seu lugar, no campo e na memória: o doloroso processo, o esforço da busca pode não ser em vão. Em um sentido próximo à reflexão de Proust, a memória, para Bergson, é “um processo que parte de uma imagem qualquer e por meio de associações de similaridade ou de contiguidade, vai tocando outras imagens que formam com a primeira um sistema” (BOSI, 1999, p.50-51). Para Bergson (1990), a memória é espírito e está ligada ao corpo, tendo-o como limite, ponto de partida, contato com o presente. O corpo concebido aqui como uma imagem entre todas as outras. A memória faria a ponte com o passado e, nesse contexto, o processo de lembrar aconteceria pela necessidade do presente, ou pela evocação, a partir mesmo de um elemento do presente.

Em Chalamov, um

conto é como um palimpsesto, que conserva todos os seus segredos. É uma ocasião para a magia, um objeto de feitiçaria, uma coisa viva, ainda não extinta, que reflete o herói. Talvez essa coisa viva se encontre num museu: uma relíquia; numa rua: uma casa, uma praça; num apartamento: um quadro, uma fotografia, uma carta...

A escritura de um conto é uma busca, e é preciso que a consciência confusa do cérebro seja invadida pelo cheiro de um lenço, de um cachecol, de um xale perdido pelo herói ou heroína (CHALÁMOV. 2016d).³⁵⁰

³⁵⁰ Рассказ – это палимпсест, хранящий все его тайны. Рассказ – это повод для волшебства, это предмет колдовства, живая, еще не умершая вещь, видевшая героя. Может быть, эта вещь – в музее: реликвия; на улице: дом, площадь; в квартире: картина, фотография, письмо... Писание рассказа – это поиск, и в смутное сознание мозга должен войти запах косынки, шарфа, платка, потерянного героем или героиней. (Золотая медаль / Zolotáia miedál / Medalha de ouro. Tradução de Daniela Mountian e Moissei Mountian. 1966e. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/5/22.html>>).

Esta vida, este algo precioso, o início do caminho para a memória pode estar em um objeto, mas também pode partir de uma frase, ou melhor, da sensação do momento para buscar esta ou aquela frase. E Chalamov começa a escrever tendo já a frase inicial e a final. Acaso? Sim, o acaso o salvou muitas vezes no campo e vem lhe dar a mão em sua escrita. Mas talvez, bem mais significativo nesse processo, seja o intenso trabalho de busca por um estado de inspiração. Para o escritor, o acaso e o processo mnemônico de busca são fundamentais no caminho da criação artística.

E por falar em acaso, talvez não seja à toa a admiração que Chalamov tinha por Proust. Em um dos *Contos de Kolimá*, que tem o título justamente de “Marcel Proust”³⁵¹, Chalamov faz referência à leitura de *O caminho de Guermantes*, quarto volume de *Em busca do tempo perdido*, que lhe chega ao alcance pelas mãos de um colega do hospital do campo, com quem gostava de conversar sobre seu mundo, sobre seu próprio tempo perdido.

Mas o livro se perde, inexplicavelmente. Ele é roubado por alguém. Assim como no campo seu tempo é desperdiçado, sua vida é perdida, o livro se vai. No final, explica-se o mistério de quem o roubou, que não poderia tê-lo roubado por um motivo mais frívolo, desnecessário. Assim como se perdem as vidas em Kolimá: de maneira banal, triste e inutilmente. Nessa perspectiva, a única forma de redenção dessas milhares de vidas, é o trabalho da memória como busca pelo tempo perdido, pela palavra perdida, pelas vidas perdidas.

O livro havia desaparecido. Quem iria ler aquela prosa estranha, quase etérea, se diria que disposta a voar ao cosmos, um texto onde se acham alteradas, deslocadas todas as escalas, onde não há nada nem grande nem pequeno? Diante da recordação, como diante da morte, todos são iguais, e é direito do autor recordar o vestido da criada e esquecer-se das jóias da senhora. Os horizontes da arte da palavra se abrem nesta novela de maneira inusitada. Eu, um habitante de Kolimá, um zeka (...) ³⁵², me vi transportado a um mundo perdido desde muito, a outros hábitos, esquecidos, inúteis. Tinha tempo de ler. Era o enfermeiro do turno da noite. Fiquei impressionado com Guermantes. Com Guermantes, o quarto tomo, começou meu contato com Proust (CHALÁMOV, 1966f). ³⁵³

³⁵¹ Марсель Пруст / Marcel Proust. 1966f. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/5/10.html>>.

³⁵² Abreviatura de *zakliutcheni*.

³⁵³ Книга исчезла. Кто будет читать эту странную прозу, почти невесомую, как бы готовую к полету в космос, где сдвинуты, смещены все масштабы, где нет большого и малого? Перед памятью, как перед смертью, — все равны, и право автора запомнить платье прислуги и забыть

A morte e a memória estão próximas, instâncias que o homem não pode controlar, diante das quais todos são iguais: o mistério. O tempo, a recordação e a morte alteram as escalas, assim como o *lager*.

Um elemento presente no pensamento de Benjamin sobre a teoria estética proustiana é a ênfase na importância da construção de possibilidades para a ocorrência do acaso (GAGNEBIN, 2006, p.153). Algo próximo, talvez, da necessidade de Chalamov de criar um ambiente para deixar que o fluxo da memória aconteça. Ele não se esforça por lembrar, mas se esforça para criar o estado de inspiração. Às vezes dá certo, às vezes não. O acaso, para Proust, não é trivial, é algo que irrompe e nos obriga a parar para pensar. Podemos retomar, como exemplo, a famosa cena da “madeleine”, em que o narrador, ao comer um pedacinho do bolo, se vê inundado por lembranças suscitadas por essa sensação, como se uma porta para o passado tivesse sido aberta. Mas é preciso que estejamos aptos a perceber esse acaso e recebê-lo: temos que estar preparados (GAGNEBIN, 2006, p.153). *Em busca do tempo perdido* não é um acumular de sensações, mas é uma maneira de “enfrentar, por meio da atividade intelectual e espiritual que o exercício da escrita configura, a ameaça de esquecimento, do silêncio e da morte”. Nesse sentido, “não é a sensação em si (...) que determina o processo da escrita verdadeira, mas sim a elaboração dessa sensação, a busca espiritual do seu nome originário, portanto, a transformação pelo trabalho da criação artística, da sensação em linguagem, da sensação em sentido” (GAGNEBIN, 2006, p.154).

Em Chalamov, o processo de criação/ rememoração é extremamente doloroso: “cada conto, cada frase sua [de um conto] é previamente gritada no quarto vazio: eu sempre falo sozinho quando escrevo. Grito, ameaço, choro. E minhas lágrimas não param. Apenas depois, terminado o conto ou uma parte do conto, eu enxugo as lágrimas” (CHALÁMOV, 1971).³⁵⁴ Para Bergson, “quanto mais me esforço para recordar uma dor passada, tanto mais tendo a experimentá-la realmente”

драгоценности госпожи. Горизонты словесного искусства раздвинуты этим романом необычайно. Я, колымчанин, зэка, был перенесен в давно утраченный мир, в иные привычки, забытые, ненужные. Время читать у меня было. Я – ночной дежурный фельдшер. Я был подавлен «Германтом». С «Германта», с четвертого тома, началось мое знакомство с Прустом.
³⁵⁴ Каждый рассказ, каждая фраза его предварительно прокричана в пустой комнате – я всегда говорю сам с собой, когда пишу. Кричу, угрожаю, плачу. И слез мне не остановить. Только после, кончая рассказ или часть рассказа, я утираю слезы.

(BERGSON, 1990, p.111-112). Lembrar dói, pois traz o passado de volta, atualiza a experiência do passado no presente: torna o passado tão real quanto o presente.

Nesse contexto, o conto “Desenhos infantis”³⁵⁵ traz uma espécie de releitura de Proust. O narrador, depois de um dia de trabalho, encontra, em um monte de lixo, um caderno com desenhos feitos por uma criança: “Era um caderninho escolar comum, um caderno de desenhos para crianças. Todas as páginas desenhadas em cores, com cuidado e zelo” (CHALÁMOV, 2015, p.117).³⁵⁶ Um monte de lixo, local de descarte, local onde se joga o que não serve mais. É ali que o narrador vai encontrar um elo com sua vida anterior, com sua infância: “Certa época, muito tempo atrás, eu também costumava desenhar, ajeitando-me à mesa de jantar, junto à lamparina de querosene com pavio de sete linhas” (CHALÁMOV, 2015, p.117).³⁵⁷ Nos desenhos que o menino pintava com aquarela, Ivan Tsárievitch cavalgava um lobo cinza por uma floresta de abetos.

Mas, quanto “mais intensas eram minhas lembranças da infância, mais claramente eu compreendia que não haveria repetição, eu não ia encontrar nem sombra dela no caderno de outra criança” (CHALÁMOV, 2015, p.118).³⁵⁸ Como se no campo o caminho redentor da memória estivesse cortado: não há saída. O narrador passa a descrever o caderninho “assustador”, onde o menino pintara as casas amarelas do lugar, as cercas com arames farpados, os mastins, os guardas de escolta com suas metralhadoras, as guaritas. E as puras cores do norte. Era o mundo que o menino conhecia.

E de repente tudo se mistura, as lembranças perdem seus contornos nítidos em contato com as folhas congeladas do caderninho encontrado no lixo:

Havia uma caçada no Norte; um pastor alemão de caninos afiados puxava a guia que Ivan Tsariévich segurava na mão. Ivan Tsariévich usava um gorro de pele, com aba para as orelhas, do tipo militar,

³⁵⁵ Детские картинки / Diétskie kartinki. 1959c. Disponível em: <<https://www.shalamov.ru/library/2/15.html>>.

³⁵⁶ Это была обыкновенная школьная тетрадка, детская тетрадка для рисования. Все ее страницы были разрисованы красками, тщательно и трудолюбиво. (Детские картинки / Diétskie kartinki. Tradução de Denise Sales e Elena Vasilevich. 1959c. Disponível em: <<https://www.shalamov.ru/library/2/15.html>>).

³⁵⁷ И я рисовал когда-то – давно это было, – примостясь у семилинейной керосиновой лампы на обеденном столе. (Детские картинки / Diétskie kartinki. Tradução de Denise Sales e Elena Vasilevich. 1959c. Disponível em: <<https://www.shalamov.ru/library/2/15.html>>).

³⁵⁸ И чем сильнее я вспоминал свое детство, тем яснее понимал, что детство мое не повторится, что я не встречу и тени его в чужой ребяческой тетради. (Детские картинки / Diétskie kartinki. Tradução de Denise Sales e Elena Vasilevich. 1959c. Disponível em: <<https://www.shalamov.ru/library/2/15.html>>).

uma peliça curta branca, de pele de ovelha, botas de feltro e grandes luvas inteiriças, as krágui, como são chamadas no Extremo Norte. Do ombro de Ivan Tsariévitch pendia uma metralhadora. Árvores triangulares nuas espetavam-se na neve (CHALÁMOV, 2015, p.119).³⁵⁹

Bem proustianamente, um objeto do presente evoca lembranças do passado, lembranças de infância, de tempos melhores. A força da memória é forte e não se deixa vencer. Mas o presente é o campo de concentração: ao mesmo tempo que a memória é evocada, o *lager* a invade, a transforma, a deturpa. Como disse Benjamin, diante da vitória do inimigo, nem os mortos estão em segurança. No domínio do horror, nem a memória é um porto de salvação. Não há saída.

Bergson situa a memória em um lugar que, se não chama de depósito, arsenal ou fitas, chama de inconsciente e está ligado ao corpo. A memória é espírito, como vimos acima. A tarefa da consciência, para esse filósofo, consistiria em escolher o que é interessante para vir à tona ou não. Poderíamos fazer aqui um paralelo com o selecionador da serraria de Chalamov, que recolhe os troncos bons para serem transformados em frases; ou então com a grade que filtra as palavras e memórias que vão sair para o papel. Segundo Bosi (1999, p.53), Bergson defende a “memória como conservação do passado”. Nesse sentido, “este sobrevive, quer chamado ao presente sob a forma da lembrança, quer em si mesma, como estado inconsciente”. A permanência do passado é também a crença do autor de *Contos de Kolimá*.

A obra de Chalamov e suas reflexões sobre ela são contraditórias, muitas vezes. Talvez por isso, e por serem tão ricas, conversam com as reflexões de vários autores diferentes, no que concerne às questões da história, memória, experiência. Nesse contexto, Maurice Halbwachs acredita que o passado é construído pelo presente: “O caráter livre, espontâneo, quase onírico da memória é, segundo Halbwachs, excepcional. Na maior parte das vezes, lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar com imagens e ideias de hoje, as experiências do passado. A memória não é sonho, é trabalho” (BOSI, 1999, p.55). A concepção da memória como recriação do passado, elemento importante no pensamento de

³⁵⁹ Шла северная охота; зубастая немецкая овчарка натягивала поводок, который держал в руке Иван Царевич. Иван Царевич был в шапке-ушанке военного образца, в белом овчинном полушубке, в валенках и в глубоких рукавицах, крагах, как их называют на Дальнем Севере. За плечами Ивана Царевича висел автомат. Голые треугольные деревья были натыканы в снег. (Детские картинки / Diétskie kartinki. Tradução de Denise Sales e Elena Vasilevich. 1959c. Disponível em: <<https://www.shalamov.ru/library/2/15.html>>).

Halbwachs, é significativa para pensarmos a obra de Chalamov. Por um lado, difere da formulação do autor russo, que dispõe as lembranças em fitas, como se cada acontecimento estivesse gravado ali, como aconteceu, e estivesse à disposição para qualquer necessidade. Mas, por outro lado, se aproxima de outra característica do pensamento de Chalamov, que é a ideia de memória como criação: nesse sentido, a memória que vem para o papel já como metáforas, comparações, imagens. A memória que é também recriação de um passado, um fluxo livre que vem do cérebro, formatado pelas leis da gramática. Uma memória capaz de lembrar/criar/escrever sobre as últimas sensações de um poeta à beira da morte, sobre outra pessoa que não o autor. Podemos dizer que o exercício da memória, para o escritor russo, era também, e principalmente, uma experiência. Uma outra experiência, que já não é mais a vivida no passado, mas outra, construída no esforço de lembrar, escrever, esquecer.

Um aspecto fundamental no pensamento de Halbwachs (2006) é a memória como construção social. Nesse sentido, ela é coletiva, depende da inserção do sujeito em um grupo ou grupos sociais. A memória, nesse contexto, é mediada, não é uma capacidade mental preexistente. Na construção coletiva da memória, o grupo valoriza alguns aspectos da lembrança e constrói uma versão que passa a ser a versão aceita por seus membros, por exemplo. É o que acontece na ideologia, segundo o autor. “É a partir de uma análise sutil da experiência individual de pertencer a um grupo, e na base do ensino recebido dos outros, que a memória individual toma posse de si mesma” (RICOEUR, 2007, p.130). Nesse sentido, para lembrar, o indivíduo necessita do outro, a memória individual não seria autossuficiente, segundo Halbwachs.

Essa dimensão coletiva aparece na constituição do corpus da literatura sobre o Gulag, que foi construído ao longo de toda a era soviética, coletivamente, por cada um que passou pela experiência dos campos e escreveu sobre ela. Nesse quadro, as lembranças de um interferem nas lembranças de outro, segundo Toker (2000): muitas vezes as pessoas “se lembram” de coisas que não viveram, mas que leram de outra pessoa, talvez coisas próximas à própria experiência. Reconhecendo, por um lado, a dimensão coletiva da escrita sobre o campo, por outro, Chalamov enfatiza a riqueza e a novidade de seu material, que o teria ajudado a escapar da influência de outros escritores. E a novidade de seu material se deve, não só à

experiência vivida em Kolimá, mas também à transformação artística dessa experiência.

Se Bergson, portanto, pensa numa memória capaz de conservar o passado no espírito na sua inteireza, onde o passado é evocado pelo presente, Halbwachs concebe uma memória onde o passado é construído, recriado pelo presente. Para Bergson, a memória é individual, pertence ao âmbito do espírito, ou do inconsciente. Para Halbwachs, é social, depende da participação do sujeito em um grupo social. Esses aspectos estão, de certa forma, presentes na concepção de memória de Chalámov. Concepção esta que é matizada por ideias divergentes e se constitui aspecto fundamental no pensamento do escritor sobre sua prosa.

Nesse contexto, a memória emerge como tesouro, depósito, imaginação, passividade, atividade, elaboração, evocação. A memória como processo de criação. Memória que busca o que ficou para trás, mas que se cria e recria no ato da narrativa. Memória que se constroi na linguagem. Memória-criação, memória-redenção, memória-ação. Escritura da memória. Memória como processo de criação. Processo que não termina, inacabamento infinito, como nos lembra Benjamin, para quem recordar é a “capacidade de fazer interpolações infinitas naquilo que foi” (GAGNEBIN, 1999, p.78). Criar e recriar, sempre tendo no horizonte a impossibilidade da representação total do passado.

Quando escreve, Chalámov se deixa levar pelas lembranças, referindo-se a um fluxo que, se não deve ser contido, deve ser filtrado para se transformar em arte quando chega ao papel. O fluxo se interrompe naquela imagem cristalizada de um conto. Imagem individual, mas, ao mesmo tempo, participante de uma construção coletiva. Plena de tensão, uma bofetada, é assim que o conto atinge o leitor. Chalámov coloca essas imagens prenhes de tempo, lapsos de tempo, fora do tempo. Transformadas em arte, tornam-se eternas. Nesse contexto, o passado deve iluminar o presente para que se continue a narração da história. Transformar o passado em uma nova narrativa, onde o horror não encontre lugar.

6.10. Uma nova prosa

Nas diversas perspectivas sobre a memória e o lembrar mencionadas acima, encontramos alguns pontos em comum com o pensamento de Chalámov. O intuito dessa investigação foi reconhecer os caminhos da memória e colocá-los em diálogo

com os processos de criação. Mais que isso, consideramos os processos mnemônicos como parte integrante dos processos de criação, já que Chalamov não estabelece barreiras rígidas entre lembrar e criar. Para o autor, lembrar é criar, ou recriar. A memória como base da escrita, se por um lado fortalece o aspecto do documento, por outro, atua no aspecto estético. E a memória aqui tem amplo significado: refere-se à experiência vivida pelo prisioneiro do Gulag; à memória de experiências alheias, sobre as quais o autor ouviu falar, pesquisou, viu acontecer; à memória como criação, imaginação; à memória como processo.

Nesse contexto, os processos mnemônicos constituem imagem, espelho, horizonte e meio do processo criativo. Se este inclui, por um lado, o âmbito individual, misterioso e inefável da criação; inclui, por outro, o aspecto social da construção coletiva. A experiência descrita na obra chalamoviana é a experiência vivenciada no presente do sofrimento, durante os anos passados nos campos, mas é também a experiência construída a partir da própria narrativa dos fatos. É a experiência adquirida no percurso da memória e do lembrar. É ainda a experiência do outro, alheia, que se torna própria na criação artística.

Quando toca no tema do processo de criação, o escritor nos dá uma ideia de que tudo se passa quase que apenas no inconsciente, ainda que não use essa expressão. À memória caberia a responsabilidade de recuperar os fatos-imagens-metáforas que já viriam prontos do cérebro, bastando escolher o que fosse mais adequado para ir para o papel, sem se deixar cair na tentação de estragar tudo com correções. A memória realiza o trabalho do selecionador da serraria, que se daria antes mesmo da escrita.

Nas metáforas dos processos mnemônicos vistos acima, encontramos a perspectiva da memória como passividade, memória como depósito, tesouro, arsenal. Há um lugar onde o passado está guardado, não passível, portanto, de transformação. Mas, nas considerações sobre a memória vistas acima, faz-se presente também o aspecto ativo do processo mnemônico, que em Chalamov se expressa pela construção do caminho que leva ao tesouro da memória, ou seja, o intenso trabalho de busca pelo estado de inspiração, sem o qual nada acontece. Quando se alcança esse estado, no entanto, inicia-se um fluxo que só cessa quando o conto está pronto, só se esgota quando se esgota. São as rédeas soltas do cavalo da memória e da imaginação, que passa por cima do tempo e da dor, só

encontrando limite mesmo na gramática e no cansaço muscular dos dedos que escrevem.

Ainda que Chalamov enfatize o aspecto interno de seu processo criativo, ele não abre mão da forma em sua escrita. Podemos observar, em sua prosa, inclusive, uma construção literária muitas vezes aparente, sempre consciente e elaborada. A pureza da linguagem, os ritmos, as imagens, as repetições, os inícios e finais de contos e de ciclos, as personagens, os fatos, as versões, a composição. Em paralelo ao aspecto quase que inconsciente de algo maior que precisa ter vazão, há o artista elaborando seu material, há o olhar do artista e sua preocupação com a forma. O artista que quer se comunicar, que quer tocar o leitor. Chalamov é, ao mesmo tempo, o homem que sofreu, a testemunha que relata, o artista que dá forma, o portador da experiência do horror, o que viu o que homem nenhum deveria ver. É o artista que, na juventude, treinava a escrita a partir de textos de autores admirados. A testemunha que precisa fazer com que sua prosa chegue ao leitor para que o horror de sua experiência não mais se repita. Nesse contexto, a ênfase de Chalamov na liberdade de sua escrita, na prosa criada como poesia, no respeito à sua verdade interna que quer se expressar em forma de literatura, faz um contraponto aos anos de privação de liberdade e de privação de respeito pelo ser humano. Sua escrita é sua libertação, a afirmação de sua identidade e de sua humanidade. Bem como de seu talento. É sua cura, a superação do mal pelo bem. Transformação.

Sua prosa oscila, como vimos, entre a literatura, a memória e a história. Esse tripé sustenta a prosa chalamoviana como literatura de testemunho. Entre tudo o que pode ser chamado de literatura de testemunho, há uma enorme variação quanto à relação entre esses aspectos de uma obra para outra. Há os textos que privilegiam o testemunho e a memória, há as vertentes que priorizam o “contar tudo” sobre o evento narrado. Há os textos que utilizam esse material forjado na violência como substrato para ser transformado em arte. A partir do que foi discutido nesse trabalho, podemos situar a obra de Chalamov nessa última vertente.

As formulações sobre a literatura de testemunho iluminam importantes elementos da prosa do autor russo, permitindo, por exemplo, uma maior aproximação de sua concepção de prosa como documento. Esse aspecto é fundamental em sua obra e em suas observações sobre ela. Prosa como documento, verdade. Ao mesmo tempo, liberdade de criação, imaginação, escrita.

Prosa que se pretende não ser nem memória, nem literatura, sendo, ainda sim, obra de arte. Prosa onde tudo é verdadeiro, sobretudo a ficção. Prosa que recusa a tradição literária, mas que, ao mesmo tempo, a integra, ressignifica. Prosa que é obra de arte, tanto quanto documento.

Além da memória e da literatura, o terceiro vetor da literatura de testemunho é a história. A aproximação desta com a obra do escritor se daria, não apenas pela narração de fatos vividos pelo autor, mas também pelos fatos que fazem parte de um contexto que pode ser testemunhado por outras pessoas. O relato de Chalamov atesta fatos, contextos e a cultura de toda uma época. Além disso, o escritor desempenhou também o papel de historiador ao realizar pesquisas em arquivos e outras fontes, buscando informações para escrever alguns contos.

Essa ambiguidade da prosa de Chalamov, documento e obra de arte – literatura de testemunho – se expressa também na recepção crítica de seus contos. A década de 1960 leu sua prosa, sobretudo, como documento, sem notar a elaboração artística. A escrita do primeiro ensaio-manifesto tem relação com esse fato: o autor precisava dizer que não se tratava apenas de um relato da violência. A particularidade de seu material, e seu trabalho sobre este, configuraram uma obra não palatável, não acessível, nesse primeiro momento. Talvez por isso a oscilação sobre qual o lugar dessa obra: nem memória, nem literatura. Seria preciso criar um novo lugar: uma “nova prosa”. No segundo ensaio, a novidade do material não é mais obstáculo para que o autor reivindique seu espaço no contexto literário.

É provável que a ênfase na perspectiva da novidade tenha vindo justamente dessa angústia de não conseguir publicar sua obra. Ou talvez tenha relação com as publicações que desrespeitavam princípios básicos de sua concepção, justamente por sua obra ser vista como uma coletânea de relatos do horror. Seria preciso um caminho de elaboração dessa leitura, que foi feito no decorrer dos anos, e que acompanhou, de alguma forma, o desenvolvimento histórico das literaturas nascidas das catástrofes. Portanto, se há uma transformação na produção dessas literaturas, há também uma modificação na leitura crítica dessas obras. Há um percurso coletivo, onde o primeiro movimento é a necessidade de contar tudo o que aconteceu, de mostrar ao mundo aqueles fatos inenarráveis, de não deixar escapar nenhum detalhe. Nesse momento, parece estar em segundo plano uma preocupação formal. Depois disso, esses escritos podem caminhar para uma elaboração maior; pode haver uma abertura para a imaginação, maior uso de

procedimentos ficcionais. Elaboração que vem da confiança na escrita em si, da percepção de que muito já foi contado, dito, revelado, da percepção de que um relato não existe sozinho, mas que compõe com muitos outros um quadro dos eventos em questão. Mais do que isso, as literaturas sobre as catástrofes conquistam, com o tempo, a confiança na arte para expressar a morte.

Talvez por começar a escrever sobre sua experiência do *lager* na década de 1950, quando muito já tinha sido dito, Chalamov não tenha sentido a necessidade de dar conta de tudo e tenha se sentido livre para os procedimentos ficcionais. Ao mesmo tempo, ele tinha uma memória prodigiosa e acreditava poder guardar tudo o que lhe acontecia: memória-fita, memória-arsenal, memória-depósito. Memória-ferida, memória-pedra. Sua prosa expressa tanto sua memória prodigiosa quanto sua liberdade artística, individualidade, reflexões, escolhas e desejos.

E expressa também sua visão sobre o campo, calcada, sobretudo, na presença deletéria do criminoso. Vimos como o autor ressalta o poder de destruição e de corrupção desta figura, que tomou conta dos campos no período stalinista. Foi sua presença, principalmente, que transformou o *lager* na escola negativa, em algo que o homem não deveria ver, nem conhecer e, se conhecesse, seria melhor morrer. Foi sua presença “não humana” que transformou o campo em lugar de total desumanização, segundo o autor. Essa figura está na base da visão do escritor sobre o homem, sobre quem perdeu qualquer resquício de ilusão. Está na base também da estruturação de sua obra, que busca formas novas de composição para expressar o que não se pode expressar.

Podemos, portanto, olhar a nova prosa de Chalamov a partir de diversos eixos. É a tradução artística de uma experiência terrível. Experiência única e compartilhada por milhões, que foram as vítimas dos campos stalinistas. Seus métodos artísticos viriam da crueza de seu material que, junto com a sua concepção sobre os campos - concepção essa vivida na carne nos anos de confinamento e sofrida depois como memória - estruturariam a forma da nova prosa.

Nesse sentido, a concepção de mundo chalamoviana, se deve, em grande parte, ao elemento criminal e daria forma à sua escrita. Escrita poética, portadora de metáforas, símbolos, diversos eixos e níveis de significados, ritmo, musicalidade, imagens contundentes, golpes certos que chocam o leitor. Escrita onde a memória e a ficção se coadunam em uma relação única, como se um aspecto

reforçasse o outro: os recursos ficcionais transmitem com mais força uma experiência de vida captada pela memória.

Dispondo de um material terrível, forjado no sofrimento e na luta pela sobrevivência, transmutado em narrativa concisa e poética, Chalamov cria o que chama de “nova prosa”. O pressuposto da verdade como base da obra de arte exerce função fundamental, sua obra é arte, documento, memória. Da combinação chalamoviana desses elementos, emerge algo novo e contundente. Narrativa de experiência, narrativa que engendra experiência. Diálogo do escritor com seu tempo, acerto de contas. Sobrevivência.

Essa experiência recriada em arte refletiria fortemente a ideia do campo como escola negativa, o campo como oposto a tudo o que é humano, construtivo ou belo. O campo como destruição. Não é humano, mas, paradoxalmente, é o humano em toda a sua potência, em toda a sua extensão. É o humano sem limites, sem freios. E sua obra, a resposta que a arte pode dar, em toda sua potência, para o mal.

7. Considerações finais

*Mas
ainda há templos. Uma
estrela
ainda tem luz.
Nada,
nada está perdido.*

(Paul Celan)

*Como é que posso com este mundo? A vida
é ingrata no macio de si; mas transtraz a
esperança mesmo do meio do fel do
desespero. Ao que, este mundo é muito
misturado.*

(Guimarães Rosa)

Realizamos, nesse trabalho, um percurso muito próprio pela obra de Chalamov. Por caminhos nem sempre muito claros, percorremos encontros, descobertas, reflexões. Nos deparamos com obstáculos, dúvidas, lacunas e falhas. Aproximação tateante. A partir de um questionamento inicial a respeito do papel da memória em seu processo de criação, fomos descobrindo/ levantando algumas características significativas da obra do escritor.

O presente trabalho se orientou pela leitura dos dois ensaios traduzidos aqui, postos em diálogo com os contos e outros escritos do autor, à luz de reflexões teóricas e testemunhos de outros autores. Colocado em uma situação de extrema opressão e violência, onde a própria condição de homem foi questionada, Chalamov foi levado, pela experiência do *lager*, a realizar em sua obra uma investigação artística sobre o que é o homem. Talvez numa tentativa de defender sua própria humanidade.

Para realizar essa investigação, o caminho escolhido pelo autor, único possível, segundo ele, foi percorrer as trilhas de sua própria verdade. A verdade seria uma exigência do leitor de sua época, bem como demanda do próprio artista. Nessa tarefa, a relação com a literatura deveria se modificar. Se já não era mais possível ao leitor se satisfazer com enredos inventados – na época pós-catástrofes – também ao autor era impossível escrever sobre outra coisa que não o horror pelo qual passara. Marcado pelo campo de concentração – cicatriz eterna –, assim que se viu fora de Kolimá, o autor se debruçou sobre sua experiência pelo resto de sua vida. Essa nova relação com a literatura demandava uma prosa que tivesse como base, justamente, a ideia de “verdade”. Só assim seria possível à literatura manter-se viva e atuante na vida de indivíduos em uma sociedade destruída. Não como guia ou conselheira, mas de outras maneiras. Talvez como reflexão, monumento aos mortos, apelo aos vivos, luta contra a opressão, fruição estética, transcendência apenas possível pela arte. Esse espaço poderia ser conquistado somente pela verdade do sentimento e da emoção genuínas, pela verdade da arte, pela verdade da experiência. Em última instância, o que Chalamov busca é a verdade do ser humano, um retorno às suas bases, para que a vida pudesse continuar. É nesse contexto que se colocam as questões fundamentais do autor: o que resta de humano no homem, na situação de desumanização total engendrada pelo campo? O que permanece depois de Kolimá? Em outras palavras, o que é o homem?

Para criar essa prosa, ou essa “nova prosa”, o autor encontra como centro de seu processo criativo, o trabalho da memória, a quem cabe recuperar a experiência vivida, transformando-a em arte. Na reflexão do artista, a memória teria múltiplas funções: além do depósito onde se decantou a experiência, permanecendo à espera do momento de vir a lume, a memória seria também o trabalho de resgate dos enredos, imagens e fatos guardados. Nesse percurso, à memória caberia a função de transformar esse material preservado, em frases concisas, metáforas, imagens poéticas. Segundo o autor, o trabalho de criação seria realizado ainda antes da pena atingir o papel. Desse modo, o processo da memória se confundiria com o trabalho da criação artística.

No movimento descrito por Chalámov, o passado é algo que se conserva, algo que se guarda e fica esperando que o venham buscar. Lembra a conceituação de Bergson sobre o processo mnemônico, como vimos no capítulo anterior. Exemplos dessa proximidade seriam algumas imagens descritas por Chalámov, tais como as fitas onde a memória é gravada ou o depósito/ arsenal onde se conserva a experiência. Nesse contexto, o autor russo afirma que é possível guardar tudo o que nos acontece na vida, todas as horas, todos os minutos. Sua conceituação sobre a memória lembra também as metáforas dos antigos: o bloco de cera ou o viveiro de pássaros.

Em Chalámov, as metáforas para os processos de criação são em geral físicas, apoiam-se no corpo. Prosa que vem do corpo, prosa que vem da memória. Memória gravada no corpo. Talvez não seja à toa: seu corpo sofreu o horror do campo, assim como sua alma. Seu corpo sofreu a fome, as surras, o frio congelante, as doenças, a quase morte. Seu corpo foi esmagado, destruído, destroçado. Assim como sua alma. Sua experiência se inscreve no corpo, assim como em sua alma. *Contos de Kolimá* é mistura de lágrimas e pus, sangue e olhos brilhantes de fome, pele castigada, piolhos e mosquitos. Onde o corpo grita, a memória acolhe. Talvez por isso ele não use as expressões espírito ou inconsciente, como Bergson, para se referir à memória: é do cérebro que são resgatadas suas lembranças e criações.

Tanto para um autor como para o outro, o processo da memória tem início a partir de uma necessidade do presente. Em Bergson, para quem o conceito de imagem é fundamental, o movimento mnemônico parte sempre do presente do corpo, que é, em última instância, uma imagem entre outras, uma imagem como as que serão resgatadas nesse deslocamento de conteúdos, guardados no espírito,

ligados ao corpo. Também para Chalámov, o trabalho de recuperação do passado tem início a partir de uma demanda do presente: pode ser uma sensação do dia, uma conclusão a que se chega e que traz com ela a urgência de ser transmitida. É então que se inicia o trabalho do “selecionador da serraria”, que consegue captar os troncos aptos a se transformarem em frases, deixando de lado o que não serve para o momento e que talvez não sirva nunca.

Por outro lado, nesse deslocamento de conteúdos, o que emerge não é o passado como se deu. Os conteúdos são transformados nesse trajeto, forjados pelo presente do artista: pelas imagens do presente, pela necessidade de comunicação. Nesse sentido, a experiência passada é elaborada pelo presente. O que nos levaria a uma aproximação com o pensamento de Halbwachs, sociólogo que enfatiza o aspecto social dos processos mnemônicos (para quem, na verdade, a memória é sempre coletiva). Para ele, o passado se construiria sempre a partir das imagens do presente. Essa é uma diferença fundamental: para Halbwachs o passado não se conserva, mas se constrói e reconstrói a partir do presente. Dessa forma, a memória dependeria sempre do contexto ou contextos sociais em que o indivíduo estiver inserido. O fato da memória se estruturar nas convenções da linguagem, segundo Halbwachs, torna impossível o processo mnemônico apenas individual e fechado em si. Na literatura de testemunho, estabelece-se uma relação especial com a linguagem: quem testemunha “desfaz os lacres da linguagem que tentavam encobrir o ‘indizível’ que a sustenta”. Nesse contexto, a linguagem torna-se “antes de mais nada o traço – substituto e nunca perfeito e satisfatório – de uma falta, de uma ausência” (SELIGMANN-SILVA, 2003a, p.48). A linguagem da testemunha deve atravessar a morte e a memória para expressar esse “indizível”.

Na obra de Chalámov, e em suas reflexões sobre sua prosa, essas duas abordagens sobre os processos mnemônicos se encontram em rico diálogo. A memória é resgate do que se conserva, mas, por outro lado, é transformação desse material a partir das demandas do presente, sobretudo das exigências artísticas de uma testemunha que precisa se comunicar.

Ao comparar a função do analista, no processo de recuperação da memória, à de um arqueólogo, Freud (1975) cria uma imagem que contempla, de certo modo, os aspectos da conservação e da criação. O trabalho do analista seria de construção ou reconstrução, assemelhando-se “muito à escavação, feita por um arqueólogo, de alguma morada que foi construída e soterrada, ou de algum antigo edifício”. Nesse

contexto, o analista trabalha em melhores condições, pois “aquilo com que está tratando não é algo destruído, mas algo que ainda está vivo” (FREUD, 1975, p.293). Tanto o analista quanto o arqueólogo devem reconstruir o passado a partir de fragmentos:

Mas assim como o arqueólogo ergue as paredes do prédio a partir dos alicerces que permaneceram de pé, determina o número e a posição das colunas pelas depressões no chão e reconstrói as decorações e as pinturas murais a partir dos restos encontrados nos escombros, assim também o analista procede quando extrai suas inferências a partir dos fragmentos de lembranças, das associações e do comportamento do sujeito em análise (FREUD, 1975, p.293).

Tanto um quanto o outro estariam sujeitos a dificuldades similares, falhas e lacunas. Nessa perspectiva, a memória é conservação e criação. Esse duplo aspecto é importante, como vimos ao longo do trabalho, para pensarmos a obra de Chalamov, seu processo de criação e mesmo sua ideia de obra como documento. Nessa formulação, está inscrita tanto a verdade do artista, como a história de uma época. Nesse quadro, o conceito de trauma é fundamental para pensarmos de que verdade se trata, pois problematiza a questão da apreensão da realidade. O trauma como uma espécie de desvio da memória, fruto de algo que se experimentou como um choque, algo excessivo e transbordante que o sujeito não conseguiu vivenciar quando de sua ocorrência. É essa experiência que retorna e retorna, como se o sujeito precisasse, constantemente, se preparar para um choque que já ocorreu. No horizonte desse processo, estaria a superação, o esquecimento. É nesse sentido que a escrita dessa memória teria um sentido terapêutico de reconstrução do eu. Como se, ao escrever, o sujeito pudesse elaborar e, portanto, vivenciar o ocorrido, parar essa repetição. Nesse contexto, “o testemunho seria a narração não tanto desses fatos violentos, mas da resistência à compreensão dos mesmos” (SELIGMANN-SILVA, 2003a, p.48). O “real” que emergiria na literatura de testemunho, e na prosa de Chalamov, seria o “real” do trauma.

No conto como documento, não se trataria, portanto, de um conceito de verdade-realismo, mas uma verdade filtrada pelo sangue, pela emoção, pelo sentimento do autor. Verdade-ferida, verdade-trauma, verdade do talento. Chama a atenção a insistência com que o autor trata do tema: poderíamos dizer que é a testemunha reivindicando o direito de contar o que aconteceu, por um lado; e o

artista que reivindica a criação de uma nova prosa, por outro. A literatura de testemunho se apoiaria tanto nessa necessidade de narrar, quanto na impossibilidade dessa narrativa.

Ainda no contexto do processo criativo de Chalamov, a verdade é alcançada a partir de dois pressupostos: é preciso, em primeiro lugar, um estado de inspiração para que o fluxo de memórias, imagens, metáforas, corra livre a partir do cérebro, empurrado pelo sentimento, até atingir o papel. Fluxo esse que nasceria de uma necessidade do presente, de uma sensação, de uma conclusão e que esbarraria apenas na barreira do pensamento, no “selecionador da serraria”. Em segundo lugar, é preciso que não haja elaboração posterior sobre esse material, a elaboração mataria a autenticidade. O trabalho do escritor seria anterior à escrita: atingido o estado de criação, iniciado o fluxo, restaria apenas anotar o material selecionado.

De todo modo, como escrever sobre a experiência do horror? Esse é o questionamento essencial que perpassa as reflexões dos teóricos sobre a literatura de testemunho. Chalamov (e não apenas ele) encontra na arte, como vimos, a resposta para isso: só através da arte é possível a narrativa sobre o mal. Ao tomarmos emprestada a ideia de sublime para pensar o horror do campo de concentração, torna-se pertinente retomarmos a aproximação elaborada pelos primeiros românticos alemães, Novalis e Friedrich Schlegel, entre o sublime e a poesia: a necessidade desta última teria vindo justamente da impossibilidade da filosofia representar o infinito (SELIGMANN-SILVA, 2000, p.81). No contexto do *lager*, o infinito torna-se o mal infinito: o indivíduo se vê em face do sublime, no sentido de algo sem limites, excessivo, uma realidade transbordante. Diante disso, apenas a arte poderia dar uma forma ao que não tem forma, nem limite. No início de seu relato sobre sua experiência em um campo alemão, escrito já em 1947, Robert Antelme expressa esse questionamento. Segundo ele, a desproporção

entre a experiência vivida e o relato possível apenas veio a se confirmar com o tempo, Lidávamos então com uma dessas realidades que, dizem, superam a imaginação. Doravante era claro que tão somente pela escolha, ou seja, ainda pela imaginação, poderíamos tentar contar qualquer coisa (ANTELME, 2013, p.9).

A base da escrita de Chalamov seria, portanto, a memória, como garantia da verdade, método de apreensão do passado, processo criativo. Por outro lado, de que forma esse material atinge o papel? A prosa de Chalamov, nesse contexto, é

herdeira dos debates e experimentações artísticas dos anos 1920, que se fazem ecoar em sua obra, ainda que traduzidos pelos pressupostos próprios do autor. Podemos ressaltar, sobretudo, o contato com as ideias da *Lef* e da *Opoiaz*. Nesse âmbito, foram significativas as críticas desses grupos à tradição literária do século XIX; bem como a reivindicação por novas relações entre a literatura, a cultura e a sociedade. Mostraram-se relevantes as pesquisas desses artistas no sentido de destinarem à materialidade da palavra, ao som e ao ritmo, papel central. A recusa à ficção foi também uma característica elaborada de modo muito próprio por Chalamov. O estranhamento do que está naturalizado, a desnaturalização dos processos automatizados, como forma de possibilitar à arte o retorno à vida, foi um traço importante desses debates, que perpassou não apenas a obra de Chalamov, mas a de muitos artistas ao longo do século XX. A ideia da obra de arte como fragmento e formada por fragmentos também rendeu muitos frutos.

A ideia de montagem aparece, de certa forma, na composição dos contos de Chalamov. O escritor vai buscar fragmentos de memória e, a cada novo conto-fragmento, transforma-se a relação entre passado e presente, entre um conto e outro, entre os contos e o todo da obra. Cada fragmento constrói, na relação com os outros, significados que transcendem os contos isolados. Lembramos aqui da angústia do autor por publicar sua obra respeitando-se sua composição: ela também conta a história. Há um todo maior estruturado pelo autor, que emerge a partir da leitura de uma obra orgânica.

Chalamov cita em seus ensaios dois contos – “A trama dos juristas” e “A Cruz” – que ele toma como exemplos da concretização dos pressupostos da nova prosa, pressupostos apontados ao longo deste trabalho, tais como: simplicidade; concisão; clareza; seriedade do tema; a alta carga de sentimentos; a verdade que emerge através dos detalhes-símbolos. Nesse sentido, os detalhes funcionariam como símbolos, portando uma dupla função: alimentariam a confiança do leitor na verdade do conto, ao mesmo tempo em que confeririam ao texto outras camadas de significados.

“A trama dos juristas”, segundo o autor, seria o melhor conto do primeiro ciclo. Escrito de uma só vez, teria recebido uma única versão a partir de um rascunho. Nadiéjda Mandelstam (CHALÁMOV, 1965c) teria, inclusive, criticado a segunda versão, encontrando na primeira mais força e riqueza de detalhes. Como vimos ao longo do trabalho, o conto narra um episódio ocorrido no campo, onde o

autor escapou da morte pelo acaso: uma inesperada reviravolta política nos quadros da direção do campo. O narrador do conto é Andrêiev, que, retirado de seu barracão à noite, é levado de um lado para outro, sem fazer a menor ideia do que está acontecendo e sem saber para onde está indo. O percurso do narrador é marcado pela sensação de indiferença em relação a seu destino: o prisioneiro é manipulado como um objeto e se deixa levar. No campo, o prisioneiro aprende a não lutar contra os acontecimentos.

Na tessitura de sua escrita, os detalhes transferem às situações certa materialidade – o que se inscreveria na ideia do autor de que os pormenores de seus contos obrigam à crença do leitor – e compõem imagens e significados que transcendem o texto. Há os pontos sobre os quais o próprio autor chama a atenção, como o resto de queijo deixado sobre a mesa, o ato de engolir rapidamente o pão, apressando-se para não morrer, ou a leveza de morte do futuro cadáver. Detalhes que dariam conta da novidade de seu texto. O gesto de desenfaixar os pés e desentorpecê-los com as mãos, para recolocar a *portianka* (uma espécie de pano para enrolar os pés), ou mesmo o alívio pela possibilidade de secar os pés, em uma das celas do trajeto, permitem entrever um mundo onde era normal a presença das eternas feridas de escorbuto escorrendo pus. Em um dos locais de confinamento do percurso, o ato de lambe a panelinha recebida com o alimento, até vê-la brilhar, bem como o detalhe da colher (objeto inexistente nas minas), nos conta da fome e da precariedade. Ou ainda, o modo de se arrumar para dormir, baixando um pouco as calças para aquecer os pés. Além das unhas roídas, ou do cheiro do prisioneiro que atinge as narinas do delegado estatal. Na saída para o turno da noite – doze horas de trabalho em um frio de cinquenta graus negativos –, as diferentes atitudes dos prisioneiros no enfrentamento desse momento crucial, descrevem uma gama de tipos humanos: há o prisioneiro que enfrenta o frio sem esperar segunda ordem, há o que precisa ser enxotado pelo faxina, há o que aquece as mãos na salamandra até o último momento, esperando com isso prolongar o calor. Um pequeno fato, uma pequena atitude, um pequeno detalhe tornam-se tão importantes, que definiriam a pessoa presente ali, bem como as condições de vida e de trabalho no campo. Imagens, detalhes, fragmentos, que remetem o leitor ao frio congelante de Kolimá, à fragilidade da vida do prisioneiro, à penúria extrema da vida no Gulag. A memória passa lentamente por pequenas coisas, pequenos atos, diálogos fortuitos: não tem pressa de chegar.

Ao longo do percurso, a voz do narrador apenas acompanha o movimento com uma indiferença interrompida aqui e ali por um ou outro sentimento. Se há o esboço de uma reação do narrador, essa é econômica e em geral se prende a pequenos cálculos. Por exemplo, ao saber que estava sendo chamado e, portanto, não trabalharia no turno da noite, é da seguinte maneira que o narrador sente a notícia:

Fui tomado por uma enorme sensação de alívio. Se o delegado estatal me segurasse lá até as doze, até o almoço da noite ou pouco mais, eu teria direito a nem ir trabalhar aquele dia. Em seguida, o corpo sentiu cansaço. Mas era um cansaço de alegria, os músculos começaram a doer (CHALÁMOV, 2015, p.245).³⁶⁰

A realidade é tão intensa, que o presente é tudo o que existe: não há nada antes nem depois. A expectativa não consegue ir além das próximas horas apenas, sempre. Em um contraponto ao excessivo da realidade do campo, a prosa de Chalamov é concisa e se atém ao pequeno, ao detalhe. Pequenas pérolas em um tempo circular do inferno sem fim.

Se os detalhes constroem, por um lado, a concretude da realidade, compõem, por outro, a sensação de irrealidade. Ao longo do conto, não há explicação para o trajeto, para os diálogos, para nada. Assim como o narrador, o leitor não sabe para onde está indo. Tudo acontece à revelia do narrador, que se mostra indiferente: “Eu não fiz nenhuma tentativa de esclarecer, de perguntar nada. Para que, se eu não estava no frio, nem na galeria à noite? Que esclarecessem o que quisessem” (CHALÁMOV, 2015, p.249).³⁶¹

A proximidade da morte perpassa todo o conto. Concretiza-se, por exemplo, na noite passada na mina Sporni, em uma cela congelada, onde a geada branca recobria as paredes e o narrador teve seus dez dedos dos pés congelados. Atravessa os diálogos, surgindo aqui e ali por indícios, fragmentos:

³⁶⁰ Чувство величайшего облегчения охватило меня. Если уполномоченный меня продержит до двенадцати, до ночного обеда и больше, я имею право совсем не ходить сегодня на работу. Сразу тело почувствовало усталость. Но это была радостная усталость, заныли мускулы. (Заговор юристов / Zagovor Iuristov / Trama dos juristas. Tradução de Denise Sales e Elena Vasilevich. 1962a. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/2/32.html>>).

³⁶¹ Я не сделал ни одной попытки что-нибудь выяснить, спросить. Зачем? Ведь я не на холоде, не в ночном золотом забое. Пусть выясняют, что хотят. (Заговор юристов/ Zagovor Iuristov / Trama dos juristas. Tradução de Denise Sales e Elena Vasilevich. 1962a. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/2/32.html>>).

- Pra onde vão nos levar? – perguntei.
- Você eu não sei, eu vou para Magadan. Para o fuzilamento.
- Fuzilamento?
- Sim. Fui condenado. Sou da Divisão Oeste. De Sussuman. Isso não me agradou nem um pouco. É que eu não conhecia a ordem das coisas, os procedimentos em caso de pena capital. Calei-me, embaraçado (CHALÁMOV, 2015, p.256).³⁶²

A indiferença em relação à morte caracteriza o campo e a prosa de Chalamov. Cabe aqui a formulação de Semprún (1995, p.24) a respeito da percepção da morte no *lager*:

De súbito, intrigara-me, excitara-me até, o fato de que a morte não estivesse mais no horizonte, bem em frente, como o paredão imprevisível do destino, aspirando-me para sua indescritível certeza. Que ela já estivesse no meu passado, gasta até a lona, vivida até a última gota, seu bafo cada dia mais fraco, mais longe de mim, na minha nuca.

A morte não está na frente, não é o limite último do homem. Para Semprún está atrás e foi “atravessada”. Na prosa de Chalamov, a morte é parte do tecido literário, com sua presença onipresente e contaminante. Ao término do conto, a sensação de uma realidade irreal é concretizada com a elucidação dos eventos: implicado em uma conspiração criada pela inventividade das autoridades soviéticas, como tantas outras do período stalinista, o narrador escapa da morte por uma reviravolta política. A realidade do período se mostra mais “fictícia”, por assim dizer, do que qualquer “ficção” que um escritor pudesse inventar.

Ainda que utilize narradores com outros nomes que não o seu próprio; ainda que narre em terceira pessoa, muitas vezes; ainda que recorra a recursos da ficção; ainda que narre fatos não acontecidos com ele, mas sim com outras pessoas; ainda que escreva a respeito de coisas sobre as quais não poderia ter acesso; ainda que sua prosa seja, em última instância, a ficcionalização de uma memória e uma experiência, o autor a considera “verdade”. Ancorado na memória, é pela ficção que Chalamov busca sua verdade. E tem plena confiança na crença do leitor. Como se

³⁶² – А куда нас везут? – спросил я.

– Куда тебя везут, не знаю, а меня в Магадан. На расстрел.

– На расстрел?

– Да. Я приговоренный. Из Западного управления. Из Сусумана.

Это мне совсем не понравилось. Но я ведь не знал порядков, процедурных порядков высшей меры. Я смущенно замолчал. (Заговор юристов/ Zagovor Iuristov / Trama dos juristas). Tradução de Denise Sales e Elena Vasilevich. 1962a. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/2/32.html>>).

houvesse um pacto implícito entre o leitor e o autor. Como se o fato de tratar-se de um tema tão terrível que não pudesse ser inventado, já fosse prova de sua existência na realidade. Diante da narração de fatos terríveis, forma-se uma relação de empatia com o leitor. Além disso, alguns contos trazem fatos mais, outros menos ficcionalizados. No conjunto, no processo da montagem, as reverberações entre eles produzem um panorama que o leitor toma como verdade.

O padre cego atravessava o pátio, tateando com os pés o estrado fixado no chão, semelhante a uma prancha de navio. Caminhava lentamente, quase sem tropeçar, sem desistir, roçando com as pontas das imensas e surradas botas do filho em seu caminho de madeira. Em ambas as mãos, o padre levava baldes contendo uma bebida fumegante para suas cabras, que estavam trancadas num galpão baixo e escuro. Eram três cabras: Machka, Ella e Tônia. Os nomes tinham sido escolhidos de maneira deliberada, com diferentes consonantais. Geralmente apenas a cabra que ele chamava atendia; de manhã, na hora da distribuição do alimento, as cabras baliavam desordenadamente, como loucas, enfiando, uma após a outra, o focinho pela fresta da porta do galpão. Meia hora antes, o padre cego as tinha ordenhado com um grande tarro, e levado o leite fumegante para casa. Na ordenha, era comum que ele, em sua eterna escuridão, errasse, e um fino jato de leite caísse fora do tarro, sem ruído; as cabras observavam alarmadas seu próprio leite, ordenhado diretamente no chão. Ou talvez nem observassem (CHALÁMOV, 2016b, p.125).³⁶³

Esse é o primeiro parágrafo de “A cruz”, conto que também teria sido escrito de uma só vez. Essa referência chama a atenção porque o conto situa-se, pelo tema, em um lugar diferenciado da maioria dos contos de Chalamov. Não trata diretamente do tema do campo, mas sim de aspectos da biografia do autor, tendo como foco principal seus pais. O campo de concentração não está presente no texto com seus cães e arames farpados, mas, de certa forma, na lenta depauperação e abandono de dois velhos. Das páginas desse conto se entrevê, entre outras coisas,

³⁶³ Слепой священник шел через двор, нащупывая ногами узкую доску, вроде паровозного трапа, настланную по земле. Он шел медленно, почти не спотыкаясь, не оступаясь, задевая четырехугольными носками огромных стоптанных сыновних сапог за деревянную свою дорожку. В обеих руках священник нес ведра дымящегося поила для своих коз, запертых в низеньком темном сарае. Коз было три: Машка, Элла и Тоня, – клички были выбраны умело, с различными согласными звуками. Обычно на его зов откликалась только та коза, которую он звал; утром же, в час раздачи корма, козы блеяли беспорядочно, истошными голосами, просовывая по очереди мордочки в щель двери сарая. Полчаса назад слепой священник подоил их в большой подойник и отнес дымящееся молоко домой. В дойке он часто ошибался в вечной своей темноте – тонкая струйка молока падала мимо подойника, неслышно; козы тревожно оглядывались на свое собственное молоко, выдоенное прямо на землю. А быть может, и не оглядывались. (Крест / Kriest / Cruz. Tradução de Lucas Simone. 1959k. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/1/13.html>>).

a ausência do narrador que, por estar confinado em um campo, não pode suavizar a crueza desse fim melancólico.

O conto ficcionaliza a vida dos pais de Chálámov. Narrado em terceira pessoa, descreve o estado de penúria e abandono a que são reduzidos os dois velhos. A cegueira do ex-sacerdote, causada pela morte do filho predileto; a ausência dos outros filhos, em situações de vida muito precárias; a mudança de casa dos velhos; a venda dos móveis; os pedidos de dinheiro a amigos e conhecidos; as cabras que sustentavam o velho padre ao consistirem em sua única ocupação; os poucos recursos cada vez mais raros; o esforço da mulher por manter o sustento do casal, bem como a ilusão do marido. Os momentos de alívio e agradecimentos mútuos, nas ocasiões em que recebiam de alguém uma pequena lembrança. Em meio a tudo isso, o conto caminha lento, claro e conciso, junto com os passos pesados e cansados da mãe. Até o dia em que já não há mais nada para comer e o velho decide se desfazer de sua cruz de ouro. Momento em que a devoção a um objeto sagrado, a fome, a necessidade e o desespero se misturam em um final triste, poético e prosaico. Feita a cruz em pedaços, a última frase do conto faz referência ao horário de abertura das lojas do mercado onde se poderia trocar o ouro.

“A cruz” não está ambientado no campo de concentração, ainda assim é um exemplo da “nova prosa” de Chálámov, que não vivenciou os episódios narrados no conto, antes recriou, inferiu, pesquisou. E assim, o autor considera o conto como exemplo bem sucedido de sua criação. Estão presentes: a simplicidade, a clareza, a concisão, a seriedade do tema, a morte e o perecimento.

Nesse ponto, talvez seja pertinente retomar um conceito fundamental que estrutura sua experiência do Gulag e, portanto, perpassa toda sua prosa. Chálámov via o campo como “escola negativa”, referindo-se ao processo de desumanização engendrado pelo campo. É nesse contexto que a figura do criminoso é essencial em sua construção literária, como figura-emblema do campo de concentração, seu produto e personagem. É causa e efeito. É o limite do homem. O não-homem. O campo é o local por excelência onde não há freios, nem leis, onde reina a barbárie em estado puro. Nesse mundo fora do mundo, há liberdade para que os subterrâneos do homem encontrem espaço de ação. O lugar de realização dos impulsos mais baixos, onde o poder de alguns homens sobre outros é infinito, onde infinita é a submissão de alguns homens perante outros. Onde o homem pode ser

deus, e, por outro lado, menos que um objeto. Esse é o lugar onde reina o criminoso, onde esse dita a linguagem e as regras.

É possível que, a imagem do criminoso represente, para Chalamov, a ameaça sempre posta de perda da humanidade engendrada pelo campo. Em um mundo de escalas alteradas, onde a morte não aparece mais como a fronteira entre o aqui e o além, onde a morte é parte da vida, contamina a vida e, por assim dizer, não amedronta, o que atemoriza o escritor é, justamente, perder seus traços humanos, é deixar de ser o que se é. Por isso, talvez, o escritor insista tanto em considerar o criminoso como não-humano: ele precisa construir uma distância entre o homem e essa figura capaz das piores atrocidades. Em sua escrita, é possível vislumbrarmos a luta do autor para não se perder nos deslimites: o fato de não ter se tornado capataz, por exemplo, é prova desse esforço. Nesse contexto, ao lado do criminoso, a figura do Capitão Chnaider emerge também como ameaça à perda da alma, como submissão absoluta ao mal.

Ecoando Benjamin, para quem a história se mostra como ruína e aniquilação, despedaçando-se em fragmentos/imagens carregados de tensões, o escritor russo se aproxima da figura do catador de trapos, que desenha imagens a partir dos fragmentos encontrados pelo caminho. Historiador dos detalhes, do pequeno, das vozes que não sobreviveram para contar o horror, Chalamov traça novas relações e significados entre passado e presente, na montagem-constelação de sua obra. Cada conto-fragmento arrancado ao fluxo do tempo pela memória é capaz de se ligar ao presente e a outros instantes traçando novos desenhos e significados. Na temporalidade plena de sentido de Benjamin, em seu tempo formado por “agoras”, o passado modifica o presente assim como o presente modifica o passado. *Contos de Kolimá*, de certa forma, encena o movimento da rememoração, confiando à montagem de seus fragmentos sua organização/ desorganização e criação de novos sentidos e estados. A partir de detalhes, enredos extraídos dos depósitos da memória, fragmentos lapidares de acontecimentos e sentimentos perdidos pelos campos do Gulag é que Chalamov constrói sua prosa. Mais um fragmento pleno de tempo, dor e poesia.

Através de formas novas de expressar, experimentar e inventar a própria verdade, tendo a memória como base, Chalamov se torna também uma espécie de homem-memória, como nas sociedades sem escrita eram chamados os guardiões da comunidade (LE GOFF, 1996, p.429). Os homens-memória, ao guardarem a

tradição do grupo, cuidavam também de sua coesão. A obra do autor russo, ao guardar, e transformar, a memória de tempos terríveis, torna-se instrumento de luta para que tempos sombrios como esses, não mais se repitam.

Ao final deste percurso pela obra de Chálámov, depois de tantas páginas percorridas, é possível pensar que não se trata de uma obra sobre a morte e a destruição, embora elas estejam presentes em cada linha escrita. Não se trata de uma obra sobre os campos de concentração, embora a maior parte de seus contos trate das atrocidades engendradas nesse universo. Não se trata de morte. Trata-se de vida. Da capacidade que o homem tem para renascer das cinzas. Da força de vida do homem, que o sustenta enquanto todos os outros animais perecem. Trata-se da coragem do sobrevivente para viver depois de ter visto tudo o que viu, da capacidade de falar de felicidade e alegria:

Para nós – para mim e para centenas de milhares de outros que não trabalhavam no campo como médicos – o período pós-campo foi de uma felicidade infinita, todo dia, toda hora. O inferno que deixáramos para trás era terrível demais, e nenhum tormento dos departamentos especiais e das seções de pessoal, nenhuma vida itinerante, nenhuma privação de direitos pelo artigo 39 do sistema de passaportes, nada disso tirava de nós esse sentimento de felicidade, de alegria em comparação àquilo que tínhamos visto ontem e anteontem (CHALÁMOV, 2016a, p.94).³⁶⁴

Neste momento, ao final desse processo, começa a fazer sentido a formulação de Chálámov de que não há uma linha em sua obra que não seja a superação do mal, o triunfo do bem. É disso que se trata, afinal. É vida, não morte. Uma vida que nasce de uma memória que não pode esquecer o mal, de uma carne castigada, de uma alma esfarrapada. A vida que aprendeu a respirar pela arte e apenas por ela. Chálámov conheceu os extremos e os subterrâneos do homem. E

³⁶⁴ Для нас – для меня и для сотен тысяч других, которые работали в лагере не врачами, послелатерное время было сплошным счастьем, ежедневным, ежечасным. Слишком грозен был ад за нашими плечами, и никакие мытарства по спецотделам и отделам кадров, никакие скитания, никакое бесправие тридцать девятой статьи паспортной системы не лишали нас этого ощущения счастья, радости – по сравнению с тем, что мы видели в нашем вчерашнем и позавчерашнем дне. (Необращённый / Nieobrachioni / Não Convertido. Tradução de Cecília Rosas. 1963. Disponível em: <<https://www.shalamov.ru/library/3/11.html>>).

os seus. Sobreviveu. No sentido mais profundo, pleno e forte que pode haver: escreveu para sobreviver. E sobrevive em suas palavras. As mais profundas, plenas e fortes.

O lariço respirava neste apartamento de Moscou para lembrar as pessoas do dever humano, para que elas não se esqueçam dos milhões de cadáveres, dos homens que morreram em Kolimá.

Esse odor frágil e insistente era a voz dos mortos.

Em nome destes mortos, o lariço teve a ousadia de respirar, falar, viver.

A ressurreição exige força e fé. Não basta colocar um ramo na água. Eu também coloquei um ramo de lariço numa lata de água, e o ramo secou, ficou sem alma, frágil e quebradiço: a vida o deixou. O ramo foi para o nada, desapareceu, não ressuscitou. Contudo, no apartamento do poeta o ramo reviveu numa lata de água.

É claro que existem ramos de lilases, de cerejas-galegas, que existem romances sentimentais, só que o lariço não é tema para uma romança.

O lariço é uma árvore muito séria. É a árvore do conhecimento do bem e do mal, e não uma macieira ou uma bétula qualquer. É a árvore que vivia no Jardim do Éden antes da expulsão de Adão e Eva.

O lariço é a árvore de Kolimá, a árvore dos campos de concentração (CHALÁMOV, 2016d).³⁶⁵

³⁶⁵ Лиственница в московской квартире дышала, чтобы напоминать людям их человеческий долг, чтобы люди не забыли миллионы трупов – людей, погибших на Колыме.

Слабый настойчивый запах – это был голос мертвых.

От имени этих мертвецов лиственница и осмеливалась дышать, говорить и жить.

Для воскрешения нужна сила и вера. Сунуть ветку в воду – это далеко не все. Я тоже ставил ветку лиственницы в банку с водой: ветка засохла, стала безжизненной, хрупкой и ломкой – жизнь ушла из нее. Ветка ушла в небытие, исчезла, не воскресла. Но лиственница в квартире поэта ожила в банке с водой.

Да, есть ветки сирени, черемухи, есть романсы сердцещипательные; лиственница – не предмет, не тема для романсов.

Лиственница – дерево очень серьезное. Это – дерево познания добра и зла, – не яблоня, не березка! – дерево, стоящее в райском саду до изгнания Адама и Евы из рая. Лиственница – дерево Колымы, дерево концлагерей. (Воскрешение лиственницы / Voskriechenie Listvienitsi / Ressurreição do Lariço. Tradução de Daniela Mountian e Moissei Mountian. 1966c. Disponível em: <<https://www.shalamov.ru/library/5/31.html>>).

Glossário

Belomorkanal (Belomorsko-Baltíiski kanal / Canal Mar Branco-Báltico): ligação entre o Mar Branco e o lago Oniega. Parte do primeiro plano quinquenal, a obra foi construída por prisioneiros entre 1931 e 1933.

Blatar, urka, urkagán, urkatche: termos equivalentes para designar o bandido que pertence ao crime organizado.

Dalstroj (Дальстрой): acrônimo de Glávnoie Upravlênie Stroítelstva Dálnego Siêvera/ Administração Central de Obras do Extremo Norte. Empresa estatal subordinada ao NKVD, fundada em 1938, cujas atribuições eram a construção de estradas e a exploração mineral em Kolimá.

Dokhodiaga – prisioneiro já esgotado, prestes a morrer.

GPU (ГПУ): Государственное Политическое Управление / Gossúdarstviennoie Politítcheskoie Upravlênie / Diretório Político do Estado. Vigorou entre 1922 e 1923.

Gulag – Главное управление исправительно-трудовых лагерей и колоний / Glávnoie Upravlênie Ispravítelno-Trudovikh lagerei i kolonii / Administração Geral dos Campos de Trabalho Correcional e Colônias. Mais comumente traduzido como Glávnoie Upravlênie Lagueréi, ou Administração Geral dos Campos.

KGB (КГБ): Комитет государственной безопасности / Komitet Gossúdarstviennoi Biezopasnosti / Comitê de Segurança do Estado.

Kolimka: pequena lamparina artesanal de vapor de benzina.

LEF (ЛЕФ): Левый фронт искусств / Liévi Front Iskusstv / Frente de Esquerda da Arte. Foi uma associação de artistas de vanguarda da URSS e o periódico desse grupo: *LEF*, de 1923 a 1925, que se tornou *Novi LEF* (новый лев / *Novi Lef*), de 1927 a 1929.

NEP (НЭП): Нова́я Экономическа́я Поли́тика / Nova Política Econômica. Espécie de reinstalação do capitalismo como forma de recuperar a economia destruída pela guerra civil. Permitiu o livre comércio e vigorou entre 1921 e 1928.

NKVD (НКВД): Наро́дный комиссари́ат внутрен́них дел / Naródni Komissariat Vnútrennikh Del / Comissariado do Povo para Assuntos Internos. De 1934 a 1946.

Oberiu: União da Arte Real (ОБЭРИУ - Объединение реального искусства), fundado em 1927, dura até o fim da década.

OGPU (ОГПУ): Объединённое государственное политическое управление / Obiediniónnoie Gossúdarstviennoie Politítcheskoie Upravlênie / Direção Política Unificada do Estado. Vigora entre 1923 e 1934.

Opoiáz: Sociedade para o estudo da linguagem poética (ОПОЯЗ: Общество изучения Поэтического Языка). Fundada em 1915, foi um dos dois grupos que deram origem ao que ficou conhecido como escola formalista.

Perekóvka: significa reforja, de tornar a forjar. Refere-se à ideia de “reeducação” dos presos pelo trabalho e pelas atividades educacionais correcionais.

Rapp: Associação dos escritores proletários russos (РАПП: Российская ассоциация пролетарских писателей), surgiu em 1928 e foi dissolvido em 1932.

Tcheká (ЧК): чрезвычайная комиссия / Tchrezvitchainaia komissia / Comissão Extraordinária. O nome completo era Comissão Extraordinária para o Combate à Contrarrevolução, Sabotagem e Especulação. Funcionou de 1917 a 1922.

Uslon (УСЛОН): Управление Северных Лагереi Особого Назначения / Upravlênie Severnikh Laguerei Ossóbovo Nasnatchênia / Administração dos campos do norte de destinação especial. Era a administração dos СЛОН - Северными лагерями особого назначения (Severnimi Lagueriami Ossóbovo Nasnatchênia / campos do norte de destinação especial), como foram chamados os primeiros campos do URSS, já em 1921. Depois, quando foi criado o campo nas ilhas Soloviétski, permaneceu a mesma sigla: СЛОН- Соловѣцкий лагерь осóбого назначения / Soloviétski Láger Ossóbovo Nasnatchênia / campo de Soloviétski de destinação especial.

Zek: acrônimo de *zakliutchióni*, que significa detento. Além de *zek*, podia aparecer como *zeka*, que é a pronúncia de *z/k*. Termo usado em documentos oficiais desde a década de 1920, para designar os prisioneiros dos campos de trabalho. Nos anos 1930, com a construção do Belomorkanal, passa a significar *zakliutchióni kanaloarmêiets*: prisioneiro do Canal do Mar Branco.

Referências Bibliográficas

Obras traduzidas de Chalamov:

CHALÁMOV, Varlam. “Minhas bibliotecas”. Tradução de Tatiana Larkina. In: SILVEIRA, Julio; RIBAS, Marta (Orgs.). **A paixão pelos livros**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2004.

SHALAMOV, Varlam. **Kolyma Tales**. London: Penguin Books, 1994.

_____. **Relatos de Kolimá**. La orilla izquierda. Barcelona: Editorial Minúscula, 2009. v.2.

_____. **Relatos de Kolimá**. El artista de la pala. Barcelona: Editorial Minúscula, 2010. v.3.

_____. “Xerez”. Tradução de Nivaldo dos Santos. In: GOMIDE, Bruno Barreto (Org.). **Nova antologia do conto russo**. São Paulo: Editora 34, 2011.

_____. **Relatos de Kolimá**. La resurrección del alerce. Barcelona: Editorial Minúscula, 2011. v.4.

SHALÁMOV, Varlam. **Relatos de Kolimá**. Barcelona: Editorial Minúscula, 2012. v.1.

_____. **Relatos de Kolimá**. El guante o RK-2. Barcelona: Editorial Minúscula, 2013. v.5.

_____. **Contos de Kolimá**. Tradução de Denise Sales e Elena Vasilevich. São Paulo: Editora 34, 2015.

_____. **A margem esquerda** (Contos de Kolimá 2). Tradução de Cecília Rosas. São Paulo: Editora 34, 2016a.

_____. **O artista da pá** (Contos de Kolimá 3). Tradução de Lucas Simone. São Paulo: Editora 34, 2016b.

_____. **Ensaio sobre o mundo do crime** (Contos de Kolimá 4). Tradução de Francisco de Araújo. São Paulo: Editora 34, 2016c.

_____. **A ressurreição do Lariço** (Contos de Kolimá 5). Tradução de Daniela Mountian e Moissei Mountian. São Paulo: Editora 34, 2016d.

Obras de Chalamov no idioma original:

_____. **Возвращение** (Vozvrachtchênie / O retorno). 1936a. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/22/3.html>>.

_____. **Три смерти доктора Аустино** (Tri smiérti doktora Austino / Três mortes do dr. Austino). 1936b. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/22/2.html>>.

_____. **Апостол Павел** (Apóstol Pavel / Apóstolo Pavel). 1954a. Disponível em: <<https://www.shalamov.ru/library/2/11.html>>.

_____. **Заклинатель змей** (Zaklinátel zmiei / O encantador de serpentes). 1954b. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/2/18.html>>.

_____. **Ночью** (Notchiu / De Noite). 1954c. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/2/3.html>>.

_____. **Одиночный замер** (Odinótchini zamier / Medição individual). 1955a. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/2/5.html>>.

_____. **Татарский мулла и чистый воздух** (Tatarskii mullá i tchisti vozduch / O mulá tártaro e o ar livre). 1955b. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/2/19.html>>.

_____. **Геркулес** (Guerkulés / Hércules). 1956a. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/2/28.html>>.

_____. **Инжектор** (Injéktor / Injetor). 1956b. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/2/10.html>>.

_____. **Кант** (Kant / Kant). 1956c. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/2/8.html>>.

_____. **На представку** (Na predstavku / Na fé). 1956d. Disponível em: <<http://shalamov.ru/library/2/2.html>>.

_____. **Первая смерть** (Piérvaia smiert / A primeira morte). 1956e. Disponível em: <<https://www.shalamov.ru/library/2/20.html>>.

_____. **По снегу** (Po sniégu / Pela neve). 1956f. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/2/1.html>>.

_____. **Сгущенное молоко** (Sguchtchiónoie molokó / Leite condensado). 1956g. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/2/16.html>>.

_____. **Хлеб** (Khlieb / Pão). 1956h. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/2/17.html>>.

_____. **Шоковая терапия** (Chókovaia tierapia / Terapia de choque). 1956i. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/2/29.html>>.

_____. **Дождь** (Dojd / Chuva). 1958a. Disponível em: <<https://www.shalamov.ru/library/2/7.html>>.

_____. **Шерри-бренди** (Cherri-Brendi / Xerez). 1958b. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/2/14.html>>.

_____. **Алмазная карта** (Almáznaia karta / O mapa de diamantes). 1959a. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/3/10.html>>.

_____. **Выходной день** (Vikhodnoi dien / Um dia de folga). 1959b. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/2/26.html>>.

_____. **Детские картинки** (Diétskie kartinki / Desenhos infantis). 1959c. Disponível em: <<https://www.shalamov.ru/library/2/15.html>>.

_____. **Домино** (Dominó / Dominó). 1959d. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/2/27.html>>.

_____. **Женщина блатного мира** (Jênchtchina blatnóvo mira / A mulher no mundo do Crime). 1959e. Disponível em: <<https://www.shalamov.ru/library/6/4.html>>.

_____. **Жульническая кровь** (Júlnitcheskaia krov / Sangue vigarista). 1959f. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/6/3.html>>.

_____. **Зелёный прокурор** (Zielióni procuror / O procurador verde). 1959g. Disponível em: <<https://www.shalamov.ru/library/1/22.html>>.

_____. **Как «тискают романы»** (Kak “tískaiut rómani” / Como “tirar romances”). 1959h. Disponível em: <<https://www.shalamov.ru/library/6/9.html>>.

_____. **Ключ Алмазный** (Kliuch Almazni / Nascente Adamantina). 1959i. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/1/21.html>>.

_____. **Красный крест**. (Krasni kriest / Cruz vermelha). 1959j. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/2/31.html>>.

_____. **Крест** (Kriest / A Cruz). 1959k. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/1/13.html>>.

_____. **Об одной ошибке художественной литературы** (Ob odnoi ochíbkie khudójestvenoi literaturi / Sobre um erro na literatura). 1959l. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/6/2.html>>.

_____. **Последний бой майора Пугачева** (Posliédni boi maiora Pugatchova / A última batalha do major Pugatchov) 1959m. Disponível em: <<https://www.shalamov.ru/library/3/22.html>>.

_____. **Серафим** (Serafim / Serafim). 1959n. Disponível em: <<https://www.shalamov.ru/library/2/25.html>>.

_____. **Сухим пайком** (Sukhím paikom / Ração seca). 1959o. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/2/9.html>>.

_____. **«Сучья» война** (“Sútchia” voiná / A guerra das cadelas). 1959p. Disponível em: <<https://www.shalamov.ru/library/6/6.html>>.

_____. **Тифозный карантин** (Tifozni karantin / Quarentena de tifo). 1959q. Disponível em: <[http://www.shalamov.ru/library/2/33.html](https://www.shalamov.ru/library/2/33.html)>.

_____. **Ягоды** (Iágodi / Frutinhas). 1959r. Disponível em: <<https://www.shalamov.ru/library/2/12.html>>.

_____. **Галстук** (Gálstuk / A gravata). 1960a. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/2/22.html>>.

_____. **Курсы** (Cursi / Os cursos). 1960b. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/1/14.html>>.

_____. **Мой процесс** (Moi protcéss / Meu processo). 1960c. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/3/19.html>>.

_____. **Надгробное слово** (Nadgróбноie slovo / Epitáfio). 1960d. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/1/2.html>>.

_____. **Припадок** (Pripádok / Um acesso). 1960e. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/1/1.html>>.

_____. **Стланик** (Stláník / Stláník). 1960f. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/2/30.html>>.

_____. **Тайга золотая** (Taigá zolotáia / Taiga dourada). 1961a. Disponível em: <<https://www.shalamov.ru/library/2/23.html>>.

_____. **Что я видел и понял в лагере** (Chto ia vídiel i pónial v lágere / O que eu vi e compreendi no campo). 1961b. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/29/> (acesso em janeiro 2016)>.

_____. **Вишера. Антироман** (Víchera. Antiromán). 1961-1971. Disponível em: <<https://shalamov.ru/library/16/>>.

_____. **Заговор юристов** (Zágovor luristov / Trama dos juristas). 1962a. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/2/32.html>>.

_____. **Переписка с Солженицыным А.И** (Perepísca s Soljenítsinim A. I. / Correspondência com Soljenítsin). Carta de novembro de 1962. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/24/21.html>>.

_____. **Потомок декабриста** (Potómok dekabrista / Descendente de dezembrista). 1962c. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/3/13.html>>.

_____. **Необращённый** (Neobrachtchióni / Não convertido). 1963. Disponível em: <<https://www.shalamov.ru/library/3/11.html>>.

_____. **Артист лопаты** (Artist lopáti / O artista da pá). 1964a. Disponível em: <<https://www.shalamov.ru/library/1/8.html>>.

_____. **Как это началось** (Kak eto natchalós / Como isso começou). 1964b. Disponível em: <<https://www.shalamov.ru/library/1/3.html>>.

_____. **Моя жизнь – Несколько моих жизней** (Moiá jizn – Nieskolko moikh jízniei / Minha vida – Algumas vidas minhas). 1964c. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/27/>>.

_____. **Начальник больницы** (Natchálnik bolnítsi / O chefe do hospital). 1964d. Disponível em: <<https://www.shalamov.ru/library/3/23.html>>.

_____. **Первый зуб** (Piérvi zub / O primeiro dente). 1964e. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/1/23.html>>.

_____. **Поезд** (Pôiezd / Trem). 1964f. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/1/28.html>>.

_____. **Почерк** (Pótcherk / Caligrafia). 1964g. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/1/4.html>>.

_____. **Геологи** (Gueólogui / Os geólogos). 1965a. Disponível em: <<https://www.shalamov.ru/library/3/5.html>>.

_____. **Лидя** (Lida / Lida). 1965b. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/3/16.html>>.

_____. **О прозе.** (O proze / Sobre a prosa). 1965c. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/21/45.html>>.

_____. **По лендлизу** (Po lendlisu / Lend-lease). 1965d. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/3/25.html>>.

_____. **Прокуратор Иудеи** (Procurator ludei / O procurador da Judeia). 1965e. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/3/2.html>>.

_____. **Сентенция** (Sententsia / Sententia). 1965f. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/3/26.html>>.

_____. **Белка** (Biélka / O esquilo). 1966a. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/5/28.html>>.

_____. **Водопад** (Vodopad / A queda d'água). 1966b. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/5/29.html>>.

_____. **Воскрешение лиственницы** (Voskrechênie lístvenítsi / A ressurreição do lariço). 1966c. Disponível em: <<https://www.shalamov.ru/library/5/31.html>>.

_____. **За письмом** (Za pismón / Atrás da carta). 1966d. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/5/21.html>>.

_____. **Золотая медаль** (Zolotáia miedál / Medalha de ouro). 1966e. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/5/22.html>>.

_____. **Марсель Пруст** (Marcel Prust / Marcel Proust). 1966f. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/5/10.html>>.

_____. **Медведи** (Miedviédi / Os ursos). 1966g. Disponível em: <<https://www.shalamov.ru/library/3/6.html>>.

_____. **Тишина** (Tichiná / Silêncio). 1966h. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/5/5.html>>.

_____. **Укрощая огонь** (Ukroschtcháia ogon / Fogo domado). 1966i. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/5/30.html>>.

_____. **Экзамен** (Ekzamen / O exame). 1966j. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/5/20.html>>.

_____. **Безымянная кошка** (Biezimiánnaia kóchka / A gata sem nome). 1967a. Disponível em: <<https://www.shalamov.ru/library/5/16.html>>.

_____. **Боль** (Bol / Dor). 1967b. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/5/15.html>>.

_____. **Вечерняя молитва** (Vietchérniaia molítva / Prece da noite). 1967c. Disponível em: <<https://www.shalamov.ru/library/5/25.html>>.

_____. **Визит мистера Поппа** (Vizit místera Poppa / A visita de Mr. Popp). 1967d. Disponível em: <<https://www.shalamov.ru/library/5/27.html>>.

_____. **Графит** (Граfit / Grafite). 1967e. Disponível em: <<https://www.shalamov.ru/library/5/3.html>>.

_____. **Причал ада** (Pritchál ada / Ancoradouro do inferno). 1967f. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/5/4.html>>.

_____. **Тропа** (Tropá. A trilha). 1967g. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/5/2.html>>.

_____. **У стремени** (U striémeni / Ao pé do estribo). 1967h. Disponível em: <<https://www.shalamov.ru/library/5/23.html>>.

_____. **Хан-Гирей** (Khan-Girei / Khan-Girei). 1967i. Disponível em: <<https://www.shalamov.ru/library/5/24.html>>.

_____. **Четвертая Вологда** (Tchetchviórtaia Vólogda / A quarta Vólogda). 1968-1971. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/20/>>.

_____. **Достоевский** (Dostoievski / Dostoiévski). 1970. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/21/53.html>>.

_____. **Галина Павловна Зыбалова** (Galina Pávlovna Zibálova / Galina Pavlovna Zibalova). 1970-1971a. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/7/2.html>>.

_____. **Леша Чеканов, или однопельцы на Колыме** (Liócha Tchekánov, ili Odnodiéltsi na Kolimie / Liócha Tchekánov ou os companheiros de causa em Kolimá). 1970-1971b. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/7/3.html>>.

_____. **Яков Овсеевич Заводник** (Iákov Ovcêievitch Zavodnik / Iakov Ovceievitch Zavodnik). 1970-1971c. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/7/12.html>>.

_____. **о моей прозе** (O moiei proze / Sobre a minha prosa). 1971. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/21/61.html>>.

_____. **Перчатка** (Piertchátká / Luva). 1972a. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/7/1.html>>.

_____. **Письмо в «Литературную газету»** (Pismó v “Literatúrnuuiu Gazietu” / Carta para a literaturnaia Gazieta). 1972b. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/24/73.html>>.

_____. **Тачка II** (Tátchka II / Carrinho de mão). 1972c. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/7/6.html>>.

_____. **Афинские ночи** (Afínskie nótkhi / Noites atenienses). 1973a. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/7/17.html>>.

_____. **Триангуляция III класса** (Trianguliátsia III classa / Triangulação da terceira classe). 1973b. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/7/4.html>>.

_____. **Анна Ивановна** (Anna Ivânovna / Anna Ivânovna). Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/4/1.html>>.

_____. **Вечерние беседы** (Vietchérnie bieciédi / Conversas noturnas). Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/38/>>.

_____. **О «новой прозе»** (O “novoi proze” / Sobre a “nova prosa”). Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/21/46.html>>.

_____. **Письмо старому другу** (Pismó stáromu drúgu / Carta a um velho amigo). Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/21/63.html>>.

Referências Gerais:

AARÃO REIS FILHO, Daniel. ***Uma revolução perdida***. A história do socialismo soviético. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 1997.

ADORNO, Theodor. "Crítica à cultura e à sociedade". In: _____. ***Prismas***. São Paulo: Ática, 1998.

AGAMBEN, Giorgio. ***O que resta de Auschwitz***. São Paulo: Boitempo, 2008.

_____. ***Homo Sacer***. O poder soberano e a vida nua I. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

AMÉRY, Jean. ***Além do crime e castigo, tentativas de superação***. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

ANTELME, Robert. ***A espécie humana***. Rio de Janeiro; São Paulo: Editora Record, 2013.

APPLEBAUM, Anne. ***Gulag, Historia de los campos de concentración soviéticos***. Barcelona: Debolsillo, 2006.

ARENDT, Hannah. ***Origens do Totalitarismo***. Anti-semitismo, Imperialismo, Totalitarismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

BENJAMIN, Walter. "Experiência e pobreza". In: _____. ***Magia e técnica, arte e política***. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996a.

_____. "O narrador". In: _____. ***Magia e técnica, arte e política***. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996b.

_____. "Sobre o conceito da História". In: _____. ***Magia e técnica, arte e política***. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996c.

BERGSON, Henri. ***Matéria e Memória***. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BOSI, Alfredo. "A escrita do testemunho em Memórias do Cárcere". In: _____. ***Literatura e Resistência***. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

BOSI, Ecléa. ***Memória e sociedade***. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

BOYM, Svetlana. "Banality of evil", mimicry and the soviet subject: Varlam Shalamov and Hannah Arendt. ***Slavic Review* 67**, n.2, Summer, 2008. Disponível em: <<http://www.jstor.org>>. Acesso em: nov. 2012.

BREWER, Michael Meyer. "Authorial", Lyric and Narrative Voices in Varlam Shalamov's Kolymskie rasskazy: A Close Reading of "Sententsiia". 1995a. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/en/research/141/>>. Acesso em 18 jul. 2015.

_____. **Varlam Shalamov's Kolymskie rasskazy: The Problem of Ordering.** Master's Thesis. University of Arizona, 1995b.

BRUNET, Roger. "Geography of the Gulag Archipelago". **Espace Géographique**. v.1, n.1, p.221-239, 1993. Disponível em: <http://www.persee.fr/doc/spgeo_0046-2497_1993_hos_1_1_3204?q=shalamov>.

BURGOS, Elizabeth. **Meu nome é Rigoberta Menchú. E assim nasceu minha consciência.** São Paulo; Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.

CARUTH, Cathy. "Modalidades do despertar traumático (Freud, Lacan e a ética da memória)". In: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). **Catástrofe e representação.** São Paulo: Escuta, 2000.

CELAN, Paul. **Cristal.** São Paulo: Editora Iluminuras, 1999.

CHANDLER, Robert. "The poetry of Varlam Shalamov (1907-82)". 2014. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/en/research/229/>>.

CHKLÓVSKI, Vitor. "A arte como procedimento" (1917). In: _____ et al. **Teoria da Literatura, Formalistas Russos.** Porto Alegre: Editora Globo, 1973.

DAVOLIUTE, Violeta. "Shalamov's Memory". **Canadian Slavonic Papers/ Revue Canadienne des Slavistes**. v.47, n.1/2, p. 1-21, Mar-Jun. 2005.

DOBRENKO, Evgeni. "Literary criticism and the transformations of the literary field during the cultural revolution, 1928-1932". In: DOBRENKO, Evgeny; TIHANOV, Galin (Org.). **A history of russian literary theory and criticism, the soviet age and beyond.** Pittsburg: University of Pittsburg Press, 2011.

DOBRENKO, Evgeny; KALININ, Ilya. "Literary Criticism during the thaw". In: DOBRENKO, Evgeny; TIHANOV, Galin (Org.). **A history of russian literary theory and criticism, the soviet age and beyond.** Pittsburg: University of Pittsburg Press, 2011.

DOMÍNGUEZ, Carlos Espinosa. "El poeta del Infierno Congelado". **Renacimiento**. N.55/58, 2007.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **Os demônios.** São Paulo: Editora 34, 2004.

_____. **Recordações da Casa dos Mortos.** São Paulo: Editora Nova Alexandria, 2006.

DREMOV, Anatoli. «Рецензия на рукопись «Колымских рассказов»» ("Resenha na rúkopis 'Kolimskikh Raskázov'" / "Resenha sobre o manuscrito 'Contos de Kolimá'"). 1963. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/critique/80/>>.

EIKHENBAUM, B. "A teoria do 'método formal'" (1925). In: _____ et al. **Teoria da Literatura, Formalistas Russos.** Porto Alegre: Editora Globo, 1973.

_____. “Como é feito O Capote de Gogol” (1918). In: _____ et al. **Teoria da Literatura, Formalistas Russos**. Porto Alegre: Editora Globo, 1973.

ESIPOV, Valery. “Cerebration or Genuflection?” (Varlam Shalamov and Alexander Solzhenitsin), *Russkij Sever* [The Russian North]. n.4, p.17, 23-29 Jan. 2002. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/en/research/131/>>. Acesso em: 28 de mar. 2013.

_____. “They will push me down the hole”. **Krasny Sever**. 15 Jan. 1994. Disponível em: <<http://shalamov.ru/en/research/128/>>.

_____. Процесс умолчания (Protcéss umoltchánia / Processo de omissão). Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/critique/283/>>.

ETKIND, Alexander. Stories of the Undead in the Land of the Unburied: magical Historicism in Contemporary Russian Fiction. **Slavic Review**, v. 68, n.3, Fall, 2009. Disponível em: <<http://www.jstor.org>>. Acesso em: 22 mar. 2013.

FELMAN, Shoshana. “Educação e crise, ou as vicissitudes do ensinar”. In: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). **Catástrofe e representação**. São Paulo: Escuta, 2000.

FREUD, Sigmund. **Luto e melancolia**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

_____. **Moisés e o monoteísmo, esboço de psicanálise e outros trabalhos**. Vol. XXIII (1937-1939). Rio de Janeiro: Imago Editora LTDA, 1975.

FRANK, Joseph. **Dostoiévski, os anos de provação**. São Paulo: Edusp, 1999.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. “Palavras para Hurbinek”. In: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). **Catástrofe e representação**. São Paulo: Escuta, 2000.

_____. “Após Auschwitz”. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). **História, Memória, Literatura**. O testemunho na era das catástrofes. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

_____. **História e Narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999.

_____. “O rumor das distâncias atravessadas”. In: GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar, escrever, esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006.

_____. “Prefácio – Walter Benjamin ou a história aberta.” In: BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas. Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996.

GINZBURG, Evgenia Semyonova. **Journey into the whirlwind**. San Diego, New York, London: A Harvest Book, A Helen and Kurt Book, Harcourt, Inc. 1995.

_____. *Within the Whirlwind*. New York; London: A Helen and Kurt Wolff Book, Harcourt Brace Jovanovitch, 1981.

GINZBURG, Jaime. "Impacto da violência e constituição do sujeito: um problema de teoria da autobiografia". In: Helmut Galle; Ana Cecilia Olmos; Adriana Kanzevolsky; Laura Zuntini Irraza (Org.). *Em primeira pessoa*. Abordagens de uma teoria da autobiografia. São Paulo: FAPESP; Annablume; FFLCH - USP, 2009. v.1, p.123-132.

_____. "Linguagem e trauma na escrita do testemunho". In: SALGUEIRO, Wilberth Clayton (Org.). *O testemunho na literatura*. Representações de genocídios, ditaduras e outras violências. Vitória: Editora da UFES, 2011. p.19-32.

GLAD, John. "Foreword". In: SHALAMOV, Varlam. *Kolyma Tales*. London: Penguin Books, 1994.

_____. Об изданиях и переводах Шаламова в Америке (Ob isdaniakh i perevodakh Chalámova v Amerique / Sobre as edições e traduções de Chalámov na América). 2013. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/critique/285/>>.

GOLOVIZNIN, Mark. "К вопросу о происхождении первых зарубежных изданий «Колымских рассказов» В.Т. Шаламова" (K voprossu o proiskhojdiéni piérvikh zarubiéjnikh izdánii "Kolimskikh raskázov" V T Chalámova / Sobre a origem das primeiras edições estrangeiras de Contos de Kolimá, de Varlam Chalamov). Disponível em: <<http://shalamov.ru/research/219/>>.

GULL, Roman. Воспоминания о публикации «Колымских рассказов» в «Новом журнале» (Vospominânia o publikatsi "kolimskikh raskázov" v "novom jurnale" / Memórias sobre a publicação de Contos de Kolimá na "Nova Revista"). 2001. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/memory/161/>>.

GÜNTER, Hans. "Soviet Literary Criticism and the formulation of the aesthetics of socialist realism, 1932-1940". In: DOBRENKO, Evgeny; TIHANOV, Galin (Org.). *A history of russian literary theory and criticism, the soviet age and beyond*. Pittsburg: University of Pittsburg Press, 2011.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro Editora, 2006.

HARTMAN, Geoffrey H. "Holocausto, testemunho, arte e trauma". In: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000.

HERLING, Gustav. *A world apart*. New York: A mentor book, The New American Library, 1952.

HOSKING, Geoffrey. "The ultimate circle of the Stalinist inferno". *New Universities Quarterly*, 34, 1980.

IURGENSON, Liubov. Скандальность закона: Шаламов против Агамбена

("Scandalnost zakona: Chalámov protiv Agambena" / O escândalo da Lei: Chalámov contra Agamben). Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/research/279/>>. Acesso em: out. 2015.

JAFFE, Lysander. "Writing as a Stranger:" Two Translations of Shalamov's "The Snake Charmer". 2013. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/en/research/207/>>. Acesso em: ago. 2013.

KEHL, Maria Rita. "O sexo, a morte, a mãe e o mal". In: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). **Catástrofe e representação**. São Paulo: Escuta, 2000.

KORNIENKO, Natalia. "Literary criticism and cultural policy during the new economic policy, 1921-1927". In: DOBRENKO, Evgeny; TIHANOV, Galin (Org.). **A history of russian literary theory and criticism, the soviet age and beyond**. Pittsburg: University of Pittsburg Press, 2011.

KOSELLECK, Reinhart. **Futuro passado**. Contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Editora Contraponto; Editora PUC-Rio, 2012.

KRAGH, Martin. "Free and Forced Labor in the Soviet Economy: An Uncertain Boundary. In: HANSEN, Julie; ROGACHEVSKII, Andrei. **Punishment as a Crime?** Perspectives on prison experience in russian culture. Sweden: Uppsala University, 2014.

LAPLANCHE, Jean. **Vocabulário da Psicanálise/Laplanche e Pontalis**. São Paulo: Martins Fontes. 1998.

LANZMANN, Claude. **Shoah**. Paris: Gallimard, Librairie Arthème Fayard, 1985.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

LEOPOLD, Gabriele. «Мне как-то привычно в прозе Шаламова. Страшно, но привычно» / интервью с Габриэле Лойпольд ("Mniê kak to privichno v proze Chalámova. Strachno, no privichno" / interview s Gabriele Loipold). 2016. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/critique/287/>>.

LEVI, Primo. "O retorno de Lorenzo". In: _____. **71 contos de Primo Levi**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. "Aniversário". In: LEVI, Primo (com Leonardo Benedetti). **Assim foi Auschwitz**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

_____. **A Trégua**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. **É isto um homem?** Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

_____. *Os afogados e os sobreviventes*. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

LIPOVETSKI, Mark; BERG, Mikhail. "Literary criticism of the long 1970s and the fate of soviet liberalism". In: DOBRENKO, Evgeny; TIHANOV, Galin (Org.). *A history of russian literary theory and criticism, the soviet age and beyond*. Pittsburg: University of Pittsburg Press, 2011.

LOTMAN, Iúri. "A Dama de Espadas e o Tema das Cartas e do Carteadado na Literatura Russa do Começo do Século XIX" (1975). In: *Caderno de Literatura e Cultura Russa*, n.1, São Paulo: Ateliê Editorial, Mar. 2004. Disponível em: <http://www.usp.br/rus/images/Numeros/01/Caderno_de_Literatura_e_Cultura_Russa_1_-_Dossie_Puchkin.pdf>.

LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. Uma leitura das teses 'Sobre o conceito de história'. São Paulo: Boitempo, 2005.

LUNDBLAD, Josefina. "Life and work, world literature and Soviet history. Exploring the moral necessity of Varlam Shalamov". 2011. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/en/research/174/>>.

_____. "Shalamov Rediscovered: When A Poet Writes Prose". 2014. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/en/research/234/>>.

MANDELSTAM, Óssip. *Guarda minha fala para sempre*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1996.

_____. Slova I cultura. Moskvá: Soviétski Pissátíel, 1987 (Palavra e cultura. Moscou: Escritor Russo, 1987). Disponível em: <http://rvb.ru/mandelstam/slovo_i_kultura/01text/01text/02.htm>. Acesso em: mar. 2016.

MARCHENKO, Anatoly. São Paulo: Edições "O Cruzeiro". 1969

MARCO, Valeria de. "A literatura de testemunho e a violência de Estado". *Lua Nova*, n.62, 2004.

MIKHAILIK, Elena. "Dostoevsky and Shalamov: Orpheus and Pluto". 2000a. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/en/research/122/#n2>>. Acesso em: Nov. 2015.

_____. "Potentialities of Intertextuality in the Short Story On Tick Varlam Shalamov: Problems of Cultural Context". 2000b. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/en/research/123/>>. Acesso em: nov. 2015.

_____. Незамеченная революция (Niezamiêtchennaia revoliutsia / A revolução despercebida). 2009. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/research/134/>>. Acesso em: fev. 2016.

_____. (Resumo de apresentação de trabalho em Congresso). 2016. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/events/94/>>.

NIEKRÁSSOVA, Irina. Судьба и творчество Варлама Шаламова (Sudba e tvortchéstvo Varlama Chalámova / Destino e criação de Varlam Chalámov). 2003. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/research/158/2.html>>.

POMORSKA, Krystyna. **Formalismo e estruturalismo**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010.

PÚCHKIN, Aleksandr. **A Dama de Espadas**. São Paulo: Editora 34, 1999.

PROUST, Marcel. **No caminho de Swann**. Porto Alegre: Globo, 1981.

RAMOS, Graciliano. **Memórias do Cárcere**. São Paulo: Editora Martins, 1960. 2 v.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão Veredas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado**, Cultura da memória e guinada subjetiva. Belo Horizonte: Editora UFMG; Companhia das Letras, 2007.

SCHNAIDERMAN, Boris. "Prefácio" (1970). In: _____ et al. **Teoria da Literatura, formalistas russos**. Porto Alegre: Editora Globo, 1973.

_____. **Tradução, ato desmedido**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2013.

SCHNAIDERMAN, Boris et al. **Poesia Russa Moderna**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

SCHWARZ, Roberto. "As ideias fora do lugar". In: _____. **Ao vencedor as batatas**. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

SELIGMANN-SILVA, M. "A história como trauma". In: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). **Catástrofe e representação**. São Paulo: Escuta, 2000.

_____. "Apresentação da questão: a literatura do trauma". In: SELIGMANN-SILVA (Org.). **História, Memória, Literatura**. O testemunho na era das catástrofes. Campinas: Editora da Unicamp, 2003a.

_____. "Catástrofe, história e memória em Walter Benjamin e Chris Marker: a escritura da memória". In: SELIGMANN-SILVA (Org.). **História, Memória, Literatura**. O testemunho na era das catástrofes. Campinas: Editora da Unicamp, 2003b.

_____. "Introdução". In: SELIGMANN-SILVA (Org.). **História, Memória, Literatura**. O testemunho na era das catástrofes. Campinas: Editora da Unicamp, 2003c.

_____. “O testemunho: entre a ficção e o ‘real’”. In: SELIGMANN-SILVA (Org.). **História, Memória, Literatura**. O testemunho na era das catástrofes. Campinas: Editora da Unicamp, 2003d.

_____. “Reflexões sobre a memória, a história e o esquecimento”. In: SELIGMANN-SILVA (Org.). **História, Memória, Literatura**. O testemunho na era das catástrofes. Campinas: Editora da Unicamp, 2003e.

_____. “Testemunho e a Política da Memória: O Tempo depois das Catástrofes”. In: **Projeto História**, Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da PUC-SP, n.30, “Guerra, Império e Revolução”, p.31-78, Jun. 2005.

SEMPRÚN, Jorge. **A Escrita ou a Vida**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SIROTINSKAYA, Irina. “The years we talked”. In: _____. **My friend Varlam Shalamov**. Moscow, 2006. p.1-53. Tradução de Mikhail Oslon, Dmitry Ponomarenko e Robert Denis. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/en/memory/129/>>. Acesso em: 28 mar. 2013.

SIROTÍNSKAIA, Irina Pávlovna. “Prefácio”. In: CHALÁMOV, Varlam. **Contos de Kolimá**. São Paulo: Editora 34, 2015.

_____. Долгие, долгие годы бесед (Dolguie, dolguie godi bieciéd / Longos, longos anos de conversa). 2007. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/memory/37/1.html>>.

SLONIM, Marc: **Escritores y problemas de la literatura soviética, 1917-1967**. Madrid: Alianza Editorial, 1974.

SOLJENÍTSIN, Alexander. **Arquipélago Gulag**. Círculo do Livro, s.d.

_____. **Um dia na vida de Ivan Denissovitch**. Rio de Janeiro: Editorial Bruguera, s.d.

SOLOVIOV, Sergei. Олег Волков – первый рецензент «Колымских рассказов» (Oleg Vólkov – piérví retsenzent “kolimskikh rasskázov” / Oleg Vólkov – Primeira resenha de “Contos de Kolimá”). 2015. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/research/265/>>.

SOLOVIOV, Sergei; GALKOVA, Irina; MEDVEDIEV, Sergei. «Колымский пророк. Варлам Шаламов как свидетель ада». Беседа в программе «Археология» на «Радио Свобода» (Kolimskii prorok. Varlam Chalámov kak sviditiel ada. Bieciéda v programe “Arkheologuia” na “Radio Svoboda” / O profeta de Kolimá. Varlam Chalámov como testemunha do inferno. Conversa no programa “Arqueologia” na “Radio Liberdade”). 2016. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/critique/289/>>.

SUTYAGIN, Igor. “Russian Prison Today: A participant-Observer’s View”. In: HANSEN, Julie; ROGACHEVSKII, Andrei. **Punishment as a Crime?** Perspectives on prison experience in russian culture. Sweden: Uppsala University, 2014.

SZULKIN, Robert. "The Terror of Transformation in Varlam Shalamov's Stories". *Human Rights Quarterly*, v.5, n.2, p.207-213, May. 1983. The Johns Hopkins University Press. Disponível em: <<http://www.jstor.org>>.

TERRAS, Victor. *A history of russian literature*. New Haven; London: Yale University Press, 1991.

TIMOFEIEV, Liev. Поэтика лагерной прозы (Poética Lagernoi Prozi / A poética da prosa do lager). 1991. Disponível em: <<https://shalamov.ru/research/151/>>.

TOKER, Leona. "Testimony and Doubt: Shalamov's 'How It Began' and 'Handwriting'". In: LEHTIMÄKI, Markku; LEISTI, Simo; RYTKÖNEN, Marja (Ed). *Imagined Realities: Fictionality and Non-fictionality in Literary Constructs and Historical Contexts*. Tampere: Tampere University Press, 2007. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/en/research/121/>>. Acesso em: out. 2015.

_____. "Samizdat and the problem of authorial control: the case of Varlam Shalamov". *Poetics Today*. v.29, n.4, p.735-758, 2008. Disponível em: <<http://poeticstoday.dukejournals.org/content/29/4/735.full.pdf+html>>.

_____. "TargetAudience, HurdleAudience, and the General Reader: VarlamShalamov's Art of Testimony". *Poetics Today*. v.26, n.2, p.281-303, 2005. Disponível em: <<http://poeticstoday.dukejournals.org/content/26/2/281.full.pdf+html>>. Acesso em: 23 mar. 2013.

_____. "Toward a poetics of documentary prose, from the perspective of Gulag testimonies". *Poetics Today*, v.18, n.2, p. 187-222, Summer, 1997. Disponível em: <<http://www.jstor.org>>. Acesso em: mar. 2013.

_____. *Return from the Archipelago, Narratives of Gulag survivors*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 2000.

VARESE, Federico. "The society of the vory-v-zakone, 1930s-1950s". *Cahiers du monde russe*. v.39, n.4, p.515-538, 1998. Disponível em: <http://www.persee.fr/doc/cmr_1252-6576_1998_num_39_4_2538?q=shalamov>.

VÓLKOV, Olieg. [Внутренняя рецензия на «Колымские рассказы» для издательства «Советский писатель»] ("Vnutrenaia retsênzia na 'kolimskie rasskazi' dlia isdatielstva 'soviétski pissátel'" / "Resenha interna sobre 'Contos de Kolimá' para a publicação 'Escritor Soviético'"). 1962. Disponível em: <<http://shalamov.ru/critique/266/>>.

VÓLKOVA, Elena. Эстетический феномен Варлама Шаламова (Estetitcheski fenomen Varlama Chaláмова). 1997a. Disponível em: <<http://shalamov.ru/research/13/>>.

_____. Варлам Шаламов: поединок слова с абсурдом (Varlam Chaláмов: Poedinok slovo s absurdom). 1997b. Disponível em: <<https://shalamov.ru/research/57/>>.

YOUNG, Sarah J. "Criminalizing Creativity: Language, Performance, and the Representation of Convicts in Imperial and Soviet-Era Prisons and Penal Colonies". In: HANSEN, Julie; ROGACHEVSKII, Andrei. ***Punishment as a Crime?*** Perspectives on prison experience in Russian culture. Sweden: Uppsala University, 2014.

ZOLOTONOSSOV, Mikhail. Последствия Шаламова (Posledstvia Chalamova). Disponivel em: <<http://shalamov.ru/research/69/>>.

Anexos

Sobre a prosa³⁶⁶

A melhor prosa literária de hoje é Faulkner. Mas Faulkner que arrebentou, que explodiu o romance, e a quem só a fúria de escritor ajuda a levar o trabalho até o fim: terminar de construir o mundo a partir de seus destroços.

O romance morreu. E nenhuma força no mundo vai ressuscitar essa forma literária.

Pessoas que passaram por revoluções, por guerras e campos de concentração, não se interessam pelo romance.

A vontade do autor, orientada para a descrição de uma vida inventada, colisões e conflitos artificiais (a pouca experiência pessoal do autor não pode ser disfarçada pela arte) exasperam o leitor e ele deixa de lado o romance gorducho.

O escritor continua precisando da arte, porém a confiança na literatura foi minada.

Qual forma literária tem direito a existir? Por qual forma literária se mantém o interesse do leitor?

Nos últimos anos, em todo o mundo, a ficção científica ocupou um lugar notável. O sucesso da ficção científica foi provocado pelos fantásticos sucessos da ciência.

Na verdade, a ficção científica é apenas um mísero substituto da literatura, um sucedâneo da literatura, que não traz benefícios nem para os leitores, nem para os escritores. A ficção científica não traz nenhum conhecimento, só faz com que a ignorância pareça conhecimento. Autores talentosos desse tipo de obra (Bradbury³⁶⁷, Asimov³⁶⁸) tendem apenas a estreitar o abismo profundo entre a literatura e a vida, não tentam lançar uma ponte.

³⁶⁶ Para as traduções dos dois ensaios, agradeço a colaboração de Olga Drovnikova, durante as aulas particulares de russo; a leitura, sugestões e comentários de Ekaterina Volkova Américo; bem como a revisão feita pela Editora 34, para a publicação dos ensaios nas obras completas de Chalamov ("Sobre a prosa" está em *O artista da pá*; "Sobre a minha prosa" saiu em *A ressurreição do lariço*, ambos de 2016).

³⁶⁷ Ray Bradbury (1920-2012): escritor de ficção científica norte americano. Entre suas obras está *Fahrenheit 451*.

³⁶⁸ Isaac Asimov (1920-1992): escritor de ficção científica e bioquímico. Nasceu na Rússia, mas viveu nos Estados Unidos.

O sucesso das biografias literárias, começando com Maurois³⁶⁹ e terminando com o autor de *Sede de viver*³⁷⁰, é também testemunho da aspiração dos escritores por algo mais sério do que o romance.

O enorme interesse pela literatura memorialística no mundo todo é a voz do tempo, um sinal dos tempos. O homem de hoje (avalia) a si mesmo e a seus atos, não pelos atos de Julien Sorel³⁷¹, Rastignac³⁷² ou Andrei Bolkonski³⁷³, mas pelos acontecimentos e pessoas da vida real, aquela que o próprio leitor testemunhou e participou.

E tem mais: o autor de confiança deve ser “não apenas testemunha, mas também participante do grande drama da vida”, para usar uma expressão de Niels Bohr³⁷⁴. Niels Bohr disse essa frase em relação aos cientistas, mas ela também pode ser aceita como verdadeira em relação aos artistas.

A confiança na literatura memorialística não tem limites. À literatura desse gênero é peculiar aquele “efeito de presença” que está na essência da televisão. Eu não consigo assistir a um jogo de futebol pela televisão se eu já souber o resultado.

O leitor de hoje discute apenas com o documento e convence-se apenas pelo documento. O leitor de hoje tem forças, conhecimentos e a própria experiência para esse debate. Bem como a confiança na forma literária. O leitor não sente que o enganaram, como acontece na leitura de um romance.

Diante de nossos olhos, altera-se toda a escala de exigências para a obra literária, exigências que uma forma artística como o romance não tem força para cumprir.

A descritividade (*описательность*, *opissatielnost*) gorducha e prolixa torna-se defeito que anula a obra.

A descrição da aparência do homem torna-se um obstáculo à compreensão da ideia do autor.

A paisagem é totalmente rejeitada. O leitor não tem tempo de pensar sobre o significado psicológico das digressões paisagísticas.

³⁶⁹ Andre Maurois (1885-1967). Romancista e ensaísta francês, ficou famoso pelas biografias de Byron, Shelley e Disraeli.

³⁷⁰ *Sede de viver*, romance de Irving Stone, sobre a vida de Vincent Van Gogh.

³⁷¹ Personagem de *O vermelho e o Negro*, do escritor francês Stendhal, publicado em 1830.

³⁷² Personagem de Honoré de Balzac, que tem sua vida narrada em vários romances da *Comédia Humana*.

³⁷³ Personagem do romance *Guerra e Paz*, de Tolstói, publicado em 1869.

³⁷⁴ Niels Bohr (1885-1962), físico dinamarquês, muito importante nos estudos da estrutura do átomo e da física quântica, Prêmio Nobel de Física em 1922.

Se a paisagem é usada, isso deve ser feito de forma muito econômica. Qualquer detalhe da paisagem torna-se símbolo, signo e apenas nessa condição preserva seu significado, verossimilhança, necessidade.

*Doutor Jivago*³⁷⁵ foi o último romance russo. *Doutor Jivago* é a derrocada do romance clássico, derrocada dos mandamentos de Tolstói sobre a arte de escrever. *Doutor Jivago* foi escrito de acordo com as receitas de como escrever de Tolstói, mas acabou sendo um romance-monólogo, sem “personagens fortes” e os demais atributos do romance do século XIX. Em *Doutor Jivago* a filosofia moral de Tolstói vence, mas sofre uma derrota o seu método artístico.

Aquelas capas simbolistas em que Pasternak envolveu seus personagens, retornando às ideias de sua juventude literária, antes reduzem do que aumentam a força de *Doutor Jivago*, repito, romance-monólogo.

Levantar a questão sobre a “personagem em desenvolvimento” etc, não é simplesmente fora de moda; é desnecessário e, portanto, pernicioso. O leitor contemporâneo entende em duas palavras do que se trata, e não necessita de um retrato exterior detalhado, não necessita do clássico desenvolvimento do enredo etc. Quando perguntaram a Anna Akhmátova como termina sua peça, ela respondeu: “As peças contemporâneas não terminam em nada”, e isto não é um modismo, não é um tributo ao “modernismo”: simplesmente o leitor não precisa que o autor se esforce para “arredondar” o enredo conforme aqueles caminhos já trilhados, que o leitor conhece desde a escola secundária.

Se o escritor alcança êxito literário, verdadeiro êxito, êxito em sua essência e não o apoio de periódicos, então quem se importa se em sua obra há “personagens fortes” ou não, se há “individualização das falas das personagens” ou não?

Na arte, o único tipo de individualização é a peculiaridade da personalidade do autor, a peculiaridade de seu estilo literário.

O leitor procura, assim como procurava antes, uma resposta às questões “eternas”, mas perdeu a esperança de encontrá-la na literatura de ficção. O leitor não quer ler tolices. Ele exige solução para as questões de vital importância, procura respostas sobre o sentido da vida, sobre as relações entre arte e vida.

³⁷⁵ Romance de Boris Pasternak publicado em 1956, embora tenha sido iniciado em 1910.

Mas faz essa pergunta não aos escritores da literatura de ficção, não a Korolienko³⁷⁶ ou a Tolstói, como era no século XIX, mas procura resposta na literatura memorialística.

O leitor deixa de confiar no pormenor literário. O pormenor que não encerra em si um símbolo parece desnecessário na trama literária da nova prosa.

Diários, viagens, memórias, descrições científicas sempre foram publicadas e sempre tiveram sucesso, mas agora o interesse por tudo isso é extraordinário: são a parte principal de qualquer revista.

O melhor exemplo: *Minha vida*, de Charles Chaplin – obra medíocre no sentido literário – *best seller* nº 1, que ultrapassou todo e qualquer tipo de romance.

Tal é a confiança na literatura memorialística. Uma pergunta: será que a nova prosa deveria ser um documento? Ou ela pode ser mais do que um documento?

O próprio sangue, o próprio destino, essa é a exigência da literatura atual.

Se o escritor escreve com o próprio sangue, não há necessidade de juntar materiais, visitando a prisão de Butírskaia ou “etapas” de prisão, não há necessidade de expedições para alguma região de Tambov. Nega-se mesmo o antigo princípio de trabalho preparatório, procura-se não apenas outras formas de representação, como também outros caminhos do saber e do conhecer.

Todo “inferno” e “paraíso” na alma do escritor, além de sua enorme experiência pessoal, é que dão a ele não apenas a superioridade moral, não apenas o direito de escrever, mas também o direito de julgar.

Eu estou profundamente convicto de que a prosa memorialística de Nadiéjda Mandelstam³⁷⁷ se tornará um acontecimento notável da literatura russa não apenas por ser um monumento do século, por ser uma condenação apaixonada do século do cão-lobo³⁷⁸. Não apenas porque neste manuscrito o leitor encontrará resposta a toda uma série de questões que preocupam a sociedade russa, não apenas porque

³⁷⁶ Vladímir Galaktionovich Korolienko (1853-1921), contista e jornalista russo, ativista dos direitos humanos.

³⁷⁷ Nadiéjda Iákovlevna Mandelstam (1899-1980), escritora russa, esposa do poeta Óssip Mandelstam, escreveu dois livros de memórias sobre suas vidas juntos e sob a repressão stalinista.

³⁷⁸ No original, é *век-волкодав*; *vek-volkodav*. Referência, provavelmente, a um poema de Mandelstam (Agradeço à Ekaterina Vólkova Américo a lembrança, e à Editora 34 a tradução):

За гремящую доблесть грядущих веков... (1931): (...) Мне на плечи кидается век-волкодав,/ Но не волк я по крови своей, / Запирай меня лучше, как шапку, в рукав/ Жаркой шубы сибирских степей. (...)

“Em nome do estrondoso valor das terras futuras”: “O século do cão-lobo se me atira por sobre os ombros, mas meu sangue não é de lobos/ Enfia-me antes, como num *gorro*, pelas mangas de um casaco quente de peles da Sibéria”.

Volkodav é um termo que designa as espécies de cães utilizadas para caça aos lobos.

essas memórias são os destinos da *intelligentsia* russa. Não apenas porque aqui as questões da psicologia da criação são apresentadas de forma brilhante. Não apenas porque aqui são apresentados os ensinamentos de Óssip Mandelstam e também é narrado seu destino. É claro que qualquer aspecto das memórias vai despertar enorme interesse em todo o mundo, em toda a Rússia que lê. Mas o manuscrito de Nadiéjda Mandelstam tem ainda mais uma qualidade muito importante: é uma nova forma de memórias, muito abrangente, muito oportuna.

A cronologia da vida de Óssip Mandelstam alterna-se com as imagens dos costumes, com retratos de pessoas, com digressões filosóficas, com observações de psicologia da criação. Também sob esses aspectos, as memórias de Nadiéjda Mandelstam constituem enorme interesse. Na história da *intelligentsia* russa, na história da literatura russa, entra uma nova figura importante.

Grandes escritores russos há muito tempo notaram esse defeito, esse falso estatuto do romance como forma literária. Foram infrutíferas as tentativas de Tchekhov para escrever um romance. *Uma História Enfadonha*, *Relato de um desconhecido*, *Minha vida*, *O monge negro* são tentativas insistentes, fracassadas, de escrever um romance.

Tchekhov ainda acreditava no romance, mas fracassou. Por quê? Tchekhov tinha como hábito arraigado de muitos anos, escrever um conto atrás do outro, tendo em mente apenas um tema, um enredo. Enquanto escrevia um conto, Tchekhov já começava outro novo, sem parar para refletir. Essa maneira não serve para trabalhar com o romance. Dizem que Tchekhov não encontrou em si a força para “elevator-se até o romance”, que era demasiadamente “pé no chão”.

A prosa de *Contos de Kolimá* não tem nenhuma relação com o ensaio. Os trechos ensaísticos foram inseridos ali para dar mais relevo ao caráter documental dos contos, mas apenas em alguns lugares pontuais, intencionalmente. A vida real é introduzida no papel de maneiras inteiramente diferentes do que acontece no ensaio. Em *Contos de Kolimá* não há descrições, não há material numérico, conclusões, publicística. A questão nos *Contos de Kolimá* está na representação de novas leis psicológicas, na investigação artística de um tema terrível, e não na forma da entonação da “informação”, não na coleta de fatos. Embora, certamente, qualquer fato em *Contos de Kolimá* seja irrefutável.

Além disso, em *Contos de Kolimá* são mostradas novas leis psicológicas, o novo no comportamento do homem quando rebaixado à condição animal. Contudo,

ainda que os animais sejam feitos de material melhor, nenhum animal suporta aqueles suplícios que o homem suporta. É o novo no comportamento do homem, novo, apesar da enorme literatura sobre as prisões e sobre o encarceramento.

Essas alterações da psique são irreversíveis, como queimaduras por frio. A memória dói, assim como dói a mão queimada pelo frio ao primeiro sopro de vento gelado. Não há ninguém que, ao voltar da prisão, viva um só dia sem se lembrar do campo, do seu trabalho humilhante e terrível.

O autor dos *Contos de Kolimá* considera negativa para o homem a experiência do campo, desde a primeira até a última hora. O homem não deveria saber, não deveria nem mesmo ouvir falar sobre isso. Nenhum homem se torna melhor ou mais forte depois do campo. O campo é uma experiência negativa, uma escola negativa, uma degradação para todos – para a administração e para os presos, para os guardas da escolta e para os espectadores, isto é, os diletantes e leitores de literatura de ficção.

Em *Contos de Kolimá* são mostradas pessoas sem biografia, sem passado e sem futuro. Será que o seu presente se parece com o de animais ou com o de seres humanos?

Em *Contos de Kolimá* não há nada que não tenha sido a superação do mal, o triunfo do bem, se abordarmos a questão sobre um plano maior, o plano da arte.

Se eu tivesse outro objetivo, teria encontrado um tom completamente diferente, outras tintas, mantendo o mesmo princípio artístico.

Contos de Kolimá é o destino dos mártires que não eram, que não poderiam ser e que não se tornaram heróis.

A necessidade desse tipo de documento é extraordinariamente grande. Pois em cada família, tanto na aldeia quanto na cidade, entre a *intelligentsia*, trabalhadores e camponeses, havia pessoas – ou parentes, ou conhecidos – que pereceram na prisão. É justamente esse leitor russo, e não apenas russo, que espera de nós uma resposta.

É necessário e possível escrever um conto que seja indistinguível de um documento. Só que o autor deve examinar seu material pela sua própria pele – não apenas com a mente, não apenas com o coração, mas com cada poro, cada nervo seu.

Há muito tempo repousa na mente uma conclusão, uma opinião sobre um ou outro aspecto da vida humana, da psique humana. Essa conclusão foi adquirida à custa de muito sangue e foi conservada como a mais importante na vida.

Chega um momento em que um insuperável desejo de externar essa opinião, dar-lhe vida real, domina o homem. Essa vontade obsessiva adquire caráter de intenção resoluto. E você não pensa mais sobre outra coisa. E quando [você percebe] que se sente novamente com aquela força, como no tempo em que lidava na vida real com os acontecimentos, pessoas, ideias (talvez essa força seja outra, de outra proporção, mas agora isso não importa), é aí que o sangue volta a correr quente pelas veias...

Então você começa a procurar um enredo. É muito simples. Na vida há tantos encontros, tantos deles guardados na memória, que encontrar o que é necessário é fácil.

Começa a anotação, onde é muito importante conservar a autenticidade, não estragá-la com correção. A lei que funciona para a poesia – que a primeira variante é sempre a mais sincera – também funciona e se mantém aqui.

O acabamento do enredo. A vida é infinita em enredos, como são a história, a mitologia: todo tipo de contos de fadas e mitos podem ser encontrados na vida real.

Para os *Contos de Kolimá* não é importante se há enredos ou não. Ali há contos com e sem enredo, mas ninguém vai dizer que os segundos são menos importantes.

É necessário e possível escrever um conto indistinguível do documento, de memórias.

E em um sentido mais elevado, mais importante, qualquer conto é sempre documento – documento do autor – e provavelmente é esta característica que obriga a ver em *Contos de Kolimá* a vitória do bem, não do mal.

A passagem da primeira para a terceira pessoa é a introdução ao documento. Emprego de nomes ora autênticos, ora inventados, personagens transitórios: tudo isso são meios que servem a um propósito.

Todos os contos possuem uma única estrutura musical, conhecida pelo autor. Substantivos sinônimos, verbos sinônimos devem intensificar o efeito desejado. A composição da coletânea foi pensada pelo autor. O autor recusou as frases curtas, por serem literárias demais, recusou a medida fisiológica de Flaubert – “a frase é ditada pela respiração do homem” – se recusou aos “que” e “qual” de Tolstói, aos

achados de Hemingway, que combinam o diálogo roto com as frases que se alongam até o sermão, até o exemplo pedagógico.

O autor quis apenas obter a vida real.

Que qualidades devem possuir as memórias, além da autenticidade?... E o que é precisão histórica?...

A propósito de um dos *Contos de Kolimá*, eu tive uma conversa na redação de uma revista moscovita.

– Você leu “Xerez”³⁷⁹ na universidade?

– Sim, li.

– E Nadiéjda Iákovlevna estava?

– Sim, e Nadiéjda Iákovlevna estava.

– Então, a sua lenda sobre a morte de Mandelstam está sendo canonizada?

Eu digo:

– No conto “Xerez”, há menos imprecisões históricas do que em *Boris Godunov*³⁸⁰ de Púchkin.

Lembre:

1. Em “Xerez” é descrita aquele mesmo campo de trânsito em Vladivostok onde morreu Mandelstam e onde o autor do conto esteve um ano antes.
2. Aqui é quase que a descrição clínica da morte por distrofia alimentar, ou dizendo de modo simples, por fome, aquela mesma fome da qual morreu Mandelstam. A morte por distrofia alimentar tem uma peculiaridade. A vida ora volta para a pessoa, ora se vai, e por cinco dias você não sabe se ela vai morrer ou não. E se ainda é possível salvá-la, devolvê-la ao mundo.
3. Aqui foi descrita a morte de um homem. Será possível que isso seja pouco?
4. Aqui foi descrita a morte de um poeta. Aqui o autor tentou apresentar, com ajuda da própria experiência, o que podia pensar ou sentir Mandelstam ao morrer, aquela grande igualdade de direitos entre a razão de pão e a poesia elevada, a grande indiferença e calma que a morte por fome provoca, e que a distingue de todas as mortes “cirúrgicas” e “infecciosas”.

Será que isso é pouco para a “canonização”?

³⁷⁹ Шерри-бренди / Cherri-Brendi. 1958. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/2/14.html>>.

³⁸⁰ “Boris Godunov”, peça de Alexander Púchkin, escrita em 1825 e publicada em 1831, sobre Boris Godunov, que reinou como czar entre 1598 e 1695.

Será que eu não tenho o direito moral de escrever sobre a morte de Mandelstam? Isso é meu dever. Quem pode desmentir um conto como “Xerez”? Quem ousa chamar esse conto de lenda?

– Quando foi escrito esse conto?

– O conto foi escrito imediatamente após meu regresso de Kolimá, no ano de 1954, em Rechiétnikov, região de Kalinin, onde eu escrevia dia e noite, esforçando-me por fixar alguma coisa muito importante, deixar um testemunho, colocar uma cruz na sepultura, por não admitir que um nome tão querido por mim a vida toda ficasse escondido, registrar aquela morte, que não pode ser perdoada nem esquecida.

Mas, quando eu voltei para Moscou, percebi que os versos de Mandelstam estão em cada casa. Foi feito sem mim. E se eu soubesse disso, teria escrito, talvez, de forma diferente, não assim.

A nova prosa contemporânea pode ser criada apenas pelas pessoas que conhecem seu material à perfeição. Para esses, o domínio sobre o material e sua transformação artística não constituem uma tarefa literária, mas uma obrigação, um imperativo moral.

Assim como Exupéry abriu o ar para as pessoas, de qualquer canto da vida vão chegar pessoas que vão saber contar sobre o que conhecem, sobre o que viveram, e não apenas sobre o que viram e escutaram.

Há uma opinião de que o escritor não deve conhecer muito bem, nem muito de perto, seu material. Que o escritor deve contar ao leitor na língua daqueles leitores, em nome dos quais o escritor veio a pesquisar este material. Que a compreensão do que foi visto não deve afastar-se demais do código moral, do horizonte dos leitores.

Orfeu, que desceu ao inferno, e não Plutão, que subiu do inferno.

Segundo esse pensamento, se o escritor conhecer demasiadamente bem o material, ele acabará passando para o lado do material. Mudarão as avaliações, vão se deslocar as escalas. O escritor vai mensurar a vida a partir de novas medidas, incompreensíveis para o leitor, que assustam, inquietam. Inevitavelmente será perdida a conexão entre o escritor e o leitor.

De acordo com essa opinião, o escritor é sempre um pouquinho turista, um pouquinho estrangeiro, literato e mestre, um pouco além do necessário.

Um modelo desse escritor turista é Hemingway, por mais que tenha combatido em Madri. É possível combater e viver uma vida ativa e, ao mesmo tempo, estar “de fora”, tanto faz se “acima” ou “ao lado”.

A nova prosa nega esse princípio do turismo. O escritor não é um observador, não é um espectador, mas um participante do drama da vida – participante, e não na figura do escritor, não no papel do escritor.

Plutão, que subiu do inferno, e não Orfeu, que desceu ao inferno.

Aquilo que foi sofrido na própria carne penetra no papel como um documento da alma, transfigurado e iluminado pelas chamas do talento.

O escritor torna-se um juiz do tempo e não um ajudante de quem quer que seja e, justamente, o profundo conhecimento e a vitória nas profundezas da vida real lhe dão o direito e a força para escrever. E até sugerem o método.

Como os memorialistas, os escritores da nova prosa não devem se colocar acima de todos, se pretenderem mais inteligentes que todos, almejem o papel de juiz.

Pelo contrário, o escritor, o autor, o narrador, deve estar abaixo de todos, inferior a todos. Apenas nisso está o êxito e a confiança. Esta é a exigência moral e artística da prosa contemporânea.

O escritor deve lembrar que, no mundo, há milhares de verdades.

Por quais métodos se alcança o resultado?

Antes de mais nada, pela seriedade do tema de importância vital. Esse tema pode ser a morte, o perecimento, o assassinato, o calvário... Tudo isso deve ser contado de modo direto, sem declamação.

Pela brevidade, pela simplicidade, pelo corte de tudo o que pode ser chamado de “literatura”.

A prosa deve ser simples e clara. A enorme carga semântica e, o mais importante, a enorme carga de sentimento, não permitem que se desenvolva o trava-línguas, a ninharia, o chocalho. É importante ressuscitar o sentimento. O sentimento deve voltar, vencendo o controle do tempo, a mudança de apreciações. Apenas sob essa condição é possível ressuscitar a vida.

A prosa deve ser uma narração simples e clara daquilo que é de vital importância. No conto devem ser introduzidos, inseridos, detalhes: pormenores insólitos e novos, descrições feitas de uma outra maneira. Claro que a novidade, a fidelidade, a precisão dos detalhes obrigam a acreditar no conto em todos os seus

aspectos, não como informação, mas como uma ferida aberta no coração. Mas o papel deles é muito maior na nova prosa. É sempre um detalhe-símbolo, detalhe-signo que conduz todo o conto a um outro plano, dando-lhe um “subtexto”, que serve à vontade do autor, elemento importante na solução artística, no método artístico.

Um importante aspecto de *Contos de Kolimá* foi sugerido por artistas. Gauguin em *Noa Noa* escreve: se a árvore lhe parece verde, pegue a melhor tinta verde e pinte. Você não vai errar. Você encontrou. Você resolveu. Trata-se aqui da pureza de tons. Em relação à prosa, essa questão se resolve com a eliminação de tudo o que for excessivo, não apenas nas descrições (machado azul etc.), mas também no corte de todas as cascas de “semitons” na representação da psicologia. Não apenas na secura e singularidade de adjetivos, mas na própria composição do conto, onde muito é sacrificado em nome dessa pureza de tons. Qualquer outra solução se desvia da verdade da vida.

Contos de Kolimá é uma tentativa de colocar e resolver algumas importantes questões morais da época, questões que simplesmente não podem ser resolvidas em outro tipo de material.

A questão do encontro entre o homem e o mundo, a luta do homem com a máquina do Estado, a verdade desta luta, a luta por si mesmo, em si mesmo, e também fora de si. Será que é possível influenciar ativamente o próprio destino, quando este foi moído pelos dentes da máquina do Estado, pelos dentes do mal? A ilusão e o peso da esperança. A possibilidade de apoiar-se em outras forças que não a esperança.

O autor destrói as fronteiras entre a forma e o conteúdo, ou melhor, não percebe diferença. Parece ao autor que a importância do próprio tema dita determinados princípios artísticos. O tema de *Contos de Kolimá* não pode ser expresso em contos comuns. Tais contos vulgarizam o tema. Mas, no lugar das memórias, *Contos de Kolimá* apresenta uma nova prosa, prosa da vida real, que é, ao mesmo tempo, realidade transfigurada, documento transfigurado.

O assim chamado tema do campo é um tema muito grande, capaz de abranger cem escritores como Soljenítsin, cinco escritores como Lev Tolstói. E ninguém vai estar em aperto.

O autor de *Contos de Kolimá* quer provar que o essencial para o escritor é conservar a alma viva.

Integridade da composição é uma qualidade relevante de *Contos de Kolimá*. Nessa coletânea é possível substituir e mudar de lugar apenas alguns contos, mas os principais, os de base, devem estar em seus próprios lugares. Todos os que leram *Contos de Kolimá* como um livro inteiro e não como contos isolados, disseram ter tido uma grande, forte impressão. É o que dizem todos os leitores. Explica-se isso por uma escolha não casual, uma atenção cuidadosa na composição.

Ao autor parece que, em *Contos de Kolimá*, todos os contos estão em seus próprios lugares. “Quarentena de Tifo”³⁸¹, que fecha a descrição dos círculos do inferno, e da máquina que lança as pessoas em novos sofrimentos a cada nova etapa (etapa!), é um conto que não pode começar o livro.

“Cruz Vermelha”³⁸² é publicística pela essência de sua trama, pois o significado do mundo criminal é muito grande no campo e aquele que não entendeu isso, não entendeu nada do campo, nem da sociedade contemporânea.

Contos de Kolimá é a representação de novas leis psicológicas do comportamento do homem, de pessoas sob novas circunstâncias. Elas permanecem humanas? Onde está a fronteira entre o homem e o animal? O conto de fadas de Vercors³⁸³ ou *A ilha do Doutor Moreau*³⁸⁴, de Wells, com o seu genial “recitador da lei”, são apenas profecia, apenas distração, em comparação com a terrível face da vida real.

Essas leis são novas, novas apesar da enorme bibliografia sobre prisões e prisioneiros. Por isso mais uma vez prova-se a força da nova prosa, sua necessidade. A superação do documento é uma questão de talento, claro, mas os requisitos para o talento – e antes de mais nada, do ponto de vista moral – são muito altos no tema do campo.

Essas leis psicológicas são irreversíveis, assim como as queimaduras por frio de terceiro e quarto graus. O autor considera o campo uma experiência negativa para o homem, negativa desde a primeira até a última hora e lastima ser forçado a dirigir as próprias forças para a superação justamente desse material.

³⁸¹ Тифозный карантин / Tifozni karantin. 1959. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/2/33.html>>.

³⁸² Красный крест / Krasni kriest. 1959. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/2/31.html>>.

³⁸³ Jean Vercors (1902-1991), novelista francês.

³⁸⁴ Romance de H. G. Wells, publicado em 1896, sobre uma ilha onde o médico faz experiências com animais para transformá-los em homens. Wells foi um dos autores mais populares na Rússia dos anos 20.

O autor perguntou milhares, milhões de vezes, aos ex-prisioneiros, se existia algum dia em suas vidas em que não se lembrassem do campo. A resposta era a mesma: não, não havia um dia assim em suas vidas.

Mesmo aquelas pessoas de alta cultura intelectual que estiveram no campo – se não foram esmagadas e sobreviveram, por um acaso – tentaram criar uma barreira de humor, de anedotas, barreira que protegesse suas almas e mentes. Mas elas também foram enganadas pelo campo. Ele transformou essas pessoas que, por princípio, pregam a falta de princípios, e a sua enorme cultura intelectual serviu a elas de objeto para distrações intelectuais domésticas, para ginástica da inteligência.

A análise de *Contos de Kolimá* consiste na ausência de uma análise. Aqui são retratadas pessoas sem biografia, sem passado e sem futuro, retratadas em sua condição presente: seria esta a condição de feras ou de seres humanos? E com quem o material combina melhor: feras, animais ou seres humanos?

Contos de Kolimá é o destino dos mártires, que não eram e que não se tornaram heróis.

Em *Contos de Kolimá*, como parece ao autor, não há nada além da superação do mal, do triunfo do bem.

Se eu quisesse que fosse diferente, eu encontraria um tom completamente diferente, matizes diferentes, mantendo o mesmo princípio artístico.

Foi o meu próprio sangue que cimentou as frases de *Contos de Kolimá*. Qualquer questão colocada pela vida é não apenas insolúvel, mas até mesmo colocada indevidamente. A memória conservou milhares de variantes de respostas em forma de enredos e, a mim, resta apenas escolher e arrastar para o papel o que for mais conveniente. Não para descrever algo e, com isso, dar uma resposta. Eu não tenho tempo para descrições.

Nos *Contos de Kolimá* não existe uma linha, uma frase, que seja “literária”.

E mais: a vida, até hoje, preserva situações fantásticas, épicas, lendárias, mitológicas, religiosas, monumentos de arte (o que deixava Oscar Wilde bastante desorientado).

O autor espera que os 33 contos da coleção não deixem ninguém em dúvida de que isto seja a verdade da vida real.

A substituição, a transformação foi alcançada, não apenas pela inserção dos documentos. “Injetor”³⁸⁵ não é apenas uma pausa paisagística semelhante a “*Stláník*”³⁸⁶. Na verdade, de forma alguma é paisagístico. Pois nele não há lírica paisagística, há apenas uma conversa do autor com seus leitores.

“*Stláník*” é necessário, não como informação paisagística, mas como estado de alma; necessário para o combate em “Terapia de Choque”³⁸⁷, “A Trama dos Juristas”³⁸⁸, “Quarentena de tifo”.

Este é um tipo de pausa paisagística.

Todas as repetições, todos os lapsos de que os leitores me acusam, foram feitos por mim, não por acaso, não por descuido, não por pressa...

Dizem que lembramos melhor de um anúncio se nele houver um erro de ortografia. Mas a compensação pelo desleixo não se resume a isso.

A própria autenticidade, a primazia, exige esse tipo de erro.

Viagem sentimental, de Sterne, interrompe a frase pelo meio e não provoca em ninguém a desaprovação.

Por que então no conto “Como começou”³⁸⁹, todos os leitores acrescentam, corrigem, de próprio punho, uma frase minha não terminada: “nós ainda trava...”?

E como lutar pelo estilo, defender o direito do autor?

O emprego de sinônimos, verbos sinônimos e substantivos sinônimos, serve para aquele mesmo duplo alvo: o realce do essencial e a criação de musicalidade, de apoio sonoro, de entonação.

Quando o orador pronuncia um discurso, enquanto os sinônimos são pronunciados em voz alta, uma nova frase se forma no cérebro.

A importância extraordinária de preservar a primeira variante. A correção é inadmissível. É melhor esperar outro arrebatamento de sentimentos e escrever o conto de novo com todos os direitos da primeira variante.

Todos os que escrevem versos sabem que a primeira variante é mais sincera, mais espontânea, que obedece à pressa de expressar o essencial. O acabamento posterior, a correção (em diversos sentidos), é controle, violência do pensamento

³⁸⁵ Инжектор / Injéktor. 1956. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/2/10.html>>.

³⁸⁶ Стланик / Stláník. 1960. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/2/30.html>>.

³⁸⁷ Шоковая терапия / Chókovaia tierapia. 1956. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/2/29.html>>.

³⁸⁸ Заговор юристов / Zágovor luristov. 1962. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/2/32.html>>.

³⁸⁹ Как это началось / Kak eto natchalós. 1964. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/1/3.html>>.

sobre o sentimento, intervenção do pensamento. Posso adivinhar, em qualquer grande poeta russo, a partir de 12ª ou 16ª linhas de uma poesia, qual estrofe foi escrita primeiro. Adivinhei sem erros o que era essencial para Púchkin e Liérmontov³⁹⁰.

Também para esta prosa chamada por convenção de “nova”, é extraordinariamente importante o êxito da primeira variante. (...)

Podem dizer que tudo isso não é necessário para a inspiração, a iluminação.

O autor responde: a iluminação aparece apenas depois de uma espera necessária, um intenso trabalho, busca, apelo.

Deus sempre está do lado dos grandes batalhões, segundo Napoleão. Esses grandes batalhões da poesia alinham-se e marcham, aprendem a alvejar trincheiras escondidas, ainda que de longe.

O artista trabalha sempre e a reelaboração do material realiza-se sempre, constantemente. A iluminação é resultado desse trabalho constante.

É claro que, na arte, há mistérios. Mistérios do talento. Nem mais nem menos.

Correção, “acabamento”, para qualquer conto meu é extraordinariamente difícil, pois cada um possui suas tarefas específicas, estilísticas.

Você corrige um pouquinho e a força da autenticidade, da primazia, se rompe. Assim foi com o conto “A trama dos juristas”: a perda de qualidade depois da correção tornou-se óbvia de imediato.³⁹¹

É verdade que a nova prosa apoia-se no novo material e este material a torna forte?

Claro, em *Contos de Kolimá* não há bobagens. O autor pensa, pode ser que se engane, que, apesar de tudo, a questão não está só no material e, talvez, nem esteja muito no material...

O autor tem, por exemplo, o conto “A Cruz”³⁹²: é um dos melhores contos do ponto de vista do acabamento composicional. Em essência, os princípios da nova prosa foram observados. E o conto deu certo, como me parece.

Por que o tema do campo? O tema do campo em sua interpretação ampla, em sua compreensão profunda, é a questão fundamental, essencial dos nossos

³⁹⁰ Mikhail Lermontov (1814-1841), poeta e romancista russo.

³⁹¹ Nadiejda Mandelstam escreveu a Chalámov em dois de setembro de 1965: “Em ‘Caso de advogados’ era como se eu tivesse lido uma variante com mais detalhes, que tinha mais força” (nota presente no texto consultado, no site do autor: <<http://www.shalamov.ru/library/21/45.html>>).

³⁹² Крест / Kriest. 1959. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/1/13.html>>.

dias. Será que a destruição do homem, com a ajuda do Estado, não é uma questão essencial do nosso tempo, da nossa moral, impregnada na psicologia de cada família? Essa questão é muito mais importante que o tema da guerra. A guerra, em certo sentido, desempenha um papel de camuflagem psicológica (a história diz que no tempo da guerra o tirano se aproxima do povo). Por trás da estatística da guerra, todo tipo de estatística, querem esconder o “tema do campo”.

Quando me perguntam o que eu escrevo, eu respondo: eu não escrevo memórias. Não há nada de memórias em *Contos de Kolimá*. Tampouco escrevo contos, melhor dizendo, esforço-me para escrever não um conto, mas qualquer coisa que não seja literatura.

Não é prosa de documento, mas prosa, que foi sofrida como documento.

Sobre a minha prosa

Você sempre se interessou³⁹³ pelo que está por trás dos meus contos, do ponto de vista psicológico, além do destino e do tempo?

Será que os meus contos possuem particularidades puramente literárias, que lhes dão um lugar na prosa russa?

Cada conto meu é uma bofetada no stalinismo, e como qualquer bofetada, possui leis de caráter puramente muscular. Você expressou o desejo de que eu tivesse escrito cinco contos bons e acabados, no lugar de cem não acabados, ásperos.

O acabamento de um conto nem sempre corresponde à intenção do autor. Os melhores contos foram escritos de uma vez, ou melhor, reescritos uma vez só, a partir de um rascunho. Foi assim que foram escritos todos os meus melhores contos. Neles não existe acabamento, mas há uma finalização: por exemplo, o conto “A Cruz”³⁹⁴, da primeira à última frase, foi escrito de uma vez, sob um arrebatamento nervoso, para a imortalidade e a morte. O conto “A trama dos juristas”³⁹⁵, o melhor conto da primeira coletânea, foi escrito inteiro de uma vez.

Todo o passado anseia para sair do cérebro, basta abrir nele uma alavanca, pegar a pena e o conto está escrito.

Os meus contos representam uma luta consciente e bem sucedida com aquilo que se chama de gênero conto. Se eu praticamente nunca pensei sobre como escrever um romance, por dezenas de anos, ainda na juventude, pensei em como escrever um conto. Cem contos de aventura foram escritos por mim nos anos vinte, parte deles publicada (“As três mortes do Doutor Austino”³⁹⁶, “A segunda Sinfonia de Liszt”³⁹⁷ e outros). Hoje eu reprovó essas ninharias com as quais me ocupava naquela época. Mas, provavelmente, era a necessidade de exercícios escolares, treinamentos. Há muito tempo atrás eu pegava um lápis e riscava dos contos de

³⁹³ Esse ensaio é parte de uma carta para Sirotinskaia (nota presente no texto original consultado no site de Chalámov: <<http://www.shalamov.ru/library/21/61.html>>).

³⁹⁴ Крест / Kriest. 1959. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/1/13.html>>.

³⁹⁵ Заговор юристов / Zágovor luristov. 1962. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/2/32.html>>.

³⁹⁶ Три смерти доктора Аустино / Tri smiérti doktora Austino. Década de 1930. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/22/2.html>>.

³⁹⁷ Вторая рапсодия Листа / Vtoraia rapsódia Lista. Década de 1930. Disponível em: <<http://www.shalamov.ru/library/22/8.html>>. Em “Sobre a minha prosa”, Chalámov dá um nome um pouco diferente: Вторая симфония Листа (Vtoraia sinfonia Lista).

Bábel todas as suas belezas, todos esses incêndios semelhantes a uma ressurreição, para ver o que sobraria. De Bábel não sobrava muito, já de Larissa Reisner³⁹⁸ não sobrava nada.

Assim surgiu uma das regras básicas: a concisão. A frase do conto [deve ser] concisa, simples, tudo o que for desnecessário é eliminado ainda antes de chegar ao papel, antes de se pegar a pena. Elabora-se uma espécie de automatismo: da enorme reserva armazenada no cérebro, é preciso escolher apenas aquilo que pode trazer proveito no sentido linguístico. Sem que surjam novas variantes e comparações, nem exagero de cores. Eu poderia usar esse exagero apenas como paródia. Assim, no cérebro, o controlador, o selecionador, empurra o tronco desnecessário pela água, tirando-o da direção da garganta estreita das serrarias das fábricas. Eu usei essa comparação antiquada com a técnica rudimentar da barragem: os troncos chegam pela água depois da enchente, tendo a maioria perecido no fundo. Outros são lançados à margem do pedregoso riacho de montanha: mais tarde serão empurrados para a água, ou vão secar e nunca serão utilizados. Mas, muitas vezes, os troncos são selecionados, trazidos com um gancho para a garganta da serraria, diante da qual flutuam troncos em boas condições, que possuem o direito de se transformar em frases. São essas palavras pesadas, densas, em boas condições, que o controlador seleciona com um gancho, move, frase por frase, para a corrente em movimento da serraria. O trabalho sobre a palavra iniciou-se. A serragem do tronco iniciou-se.

Para que esta comparação, tão fora de moda em nosso século cibernético? Ela mostra que na parte criativa do cérebro não chega nada de supérfluo. Lá, o tronco inválido simplesmente não chega. O vocabulário do conto é preparado ainda antes da mão pegar a pena.

Com certeza há milhares de começos. E enquanto a primeira frase não é encontrada, o conto não pode avançar. A primeira frase, assim como a última, possui um grande significado, mas isto não é uma receita nova para o prosador. Há outro conselho meu: no conto não deve haver frases supérfluas...

Uma bofetada deve ser curta, sonora. Pode-se medir a frase também pelo critério de Flaubert, pelo tempo da respiração: há algo de bom nesse argumento fisiológico. Os teóricos da literatura disseram reiteradamente que a tradição da prosa

³⁹⁸ Larissa Reisner (1895-1926), escritora russa que participou da guerra civil que seguiu a Revolução de Outubro.

rusa é uma pá, que deve ser cravada na terra e depois puxada para cima, extraindo assim, camadas mais profundas. Tal é a opinião deles sobre a frase de Tolstói. A mim, tal tradição parece falsa. Mesmo antes disso ficou para nós a frase curta e sonora de Púchkin, que não tem nada em comum com essa pá que extrai camadas. Que se ocupem com a escavação dessas camadas os economistas, mas não os escritores, não os literatos. Para um literato, tal escavação de camadas parece um conselho estranho.

A frase deve ser curta, como uma bofetada, esta é minha comparação.

O conto deve estar despido de toda pompa.

Na arte é admissível a comparação com outras áreas: a pintura, a música. Eu emprestei a pureza de tons dos pós-impressionistas: de Gauguin, de Van Gogh. Também esses mestres trouxeram sua contribuição para o meu estilo literário: a pureza do tom.

Cada conto meu guarda uma autenticidade absoluta. É a autenticidade do documento. O conto “Xerez” não é um conto sobre Mandelstam. Ele simplesmente foi escrito por causa de Mandelstam, mas é um conto sobre mim mesmo. Além do caráter documental absolutamente autêntico de cada conto meu, eu sempre quis dizer que, para o artista, para o autor, o mais importante é a possibilidade de se expressar, de entregar o cérebro livremente àquele fluxo. O próprio autor é testemunha: a qualquer palavra, a qualquer reviravolta em sua alma, ele fornece uma fórmula definitiva, um veredicto. E o autor não é livre só para aceitar ou recusar algum sentimento ou uma apreciação literária, mas para expressar a si mesmo, do seu próprio jeito. Se o conto é levado até o fim, escrito, tal apreciação aparece. Para o conto não é necessário nenhum tipo de acabamento. Todo acabamento deve ficar fora do conto. E ainda que eu leia em voz alta todos os meus contos, gritando e agitando-me em cada frase, existem as pedras, as árvores, os rios, cada um com sua própria história. Tudo isso surge no papel como resultado de uma luta, da ação conjunta de muitas forças, minhas e alheias.

Uma das mais importantes tarefas é a luta contra as influências literárias. Tempos atrás, na época dos versos com enredo, muito me preocupou a impressão dos eternos traços da luta contra escritores como Ambrose Bierce³⁹⁹, por exemplo. Nós o conhecemos pouco, mas “As três mortes do Doutor Austino” sofreu influência

³⁹⁹ Ambrose Bierce (1842-1914), crítico satírico, jornalista e escritor norte americano.

evidente de algum conto de Bierce. Mais perigoso que a própria influência – além da vontade de ser refém de alguém – é o fato de que um precioso material tenha sido desperdiçado: a revelação de que ele lembra algo alheio mata o conto. A arte não tolera imitações. Em *Contos de Kolimá* eu já não sofria do mal de imitar por duas razões: em primeiro lugar, eu já era treinado em qualquer tom alheio. Um sinal de alerta, de perigo, começaria a soar quando no meu conto aparecesse algo alheio. Essa é uma filosofia simples. Em segundo lugar e, mais importante, eu possuía uma tal reserva de novidade, que não temia repetições. Meu material me salvaria de quaisquer repetições. Mas elas não apareceram, pois a qualificação e o treinamento deram resultado, eu simplesmente não precisava usar um esquema alheio, comparações alheias, um enredo alheio, uma ideia alheia, se eu podia mostrar – e mostrei – um passaporte literário próprio.

O leitor do século XX não quer ler histórias inventadas, ele não tem tempo para os infinitos destinos inventados. Uma tragédia viva e não um paradoxo, a traição real de Oppenheimer⁴⁰⁰.

Ou tudo vai para a criação de palavras, para o novo romance⁴⁰¹, com toda a liberdade, e aí ninguém tem o direito de condenar.

Ou vai para a ficção científica, cujo florescimento parece estranho, posto que qualquer descoberta científica real é muito mais rica, profunda, do que as fantasias do autor desse tipo de romance. Mas todos os autores de ficção científica tentam estar em pé de igualdade com as exigências do tempo, correm atrás do tempo “feito uns galos”.

De todo o passado resta um documento; não um documento simples, mas sim um documento emocionalmente marcado como *Contos de Kolimá*. Tal prosa é a única forma de literatura que pode satisfazer o leitor do século XX.

Em segundo lugar, aqui são retratadas pessoas em um estado de extrema importância, ainda não descrito, que é quando o homem se aproxima de um estado além do humano. Minha prosa é a fixação daquele pouco que se conservou no homem. Que pouco é este? E será que existe limite para esse pouco, ou por trás do

⁴⁰⁰ Robert Oppenheimer (1904-1967), físico norte americano, dirigiu o Projeto Manhattan para o desenvolvimento da bomba atômica durante a Segunda Guerra.

⁴⁰¹ Referência ao *Nouveau Roman* francês, proposta que visava transcender as barreiras de gêneros literários; em “Sobre a nova prosa”, esboço para seu ensaio “Sobre a prosa”, Chalamov escreve: “Os experimentos do novo romance francês são interessantes, mas a vitória não está nesse caminho” (Опыты французского «нового романа» интересны, но победа не на этом пути.). (Agradeço a observação à Editora 34).

limite está a morte, espiritual e física? Nesse sentido, meus contos são ensaios peculiares, não ensaios do tipo *Recordações da casa dos mortos*⁴⁰², mas com mais contorno da personalidade do autor. A objetividade aqui é intencional, aparente e, em geral, não existe artista sem personalidade, sem alma, sem ponto de vista. Os contos são minha alma, meu ponto de vista puramente pessoal, ou seja, único. A literatura de ficção se apoia nesse ponto de vista pessoal. Não há memórias, há memorialistas.

De onde tudo isso surge? Como tudo isso acontece? A mim, me parece, que o homem da segunda metade do século XX, o homem que sobreviveu às guerras, às revoluções, aos incêndios de Hiroshima, à bomba atômica, à traição e, o mais importante, o ápice de tudo isso: à vergonha de Kolimá e aos fornos de Auschwitz; este homem – pois cada um tem um parente que pereceu ou na guerra ou no campo –, que sobreviveu à revolução científica, simplesmente não pode abordar as questões da arte como antes.

Deus morreu. Por que então a arte deve viver? A arte também morreu, e nenhuma força no mundo vai ressuscitar o romance tolstoiano.

A falência literária de *Doutor Jivago* é a falência do gênero. O gênero simplesmente [morreu].

Pode ser que soe paradoxal, mas meus contos são, em essência, a última, a única cidadela do realismo. Tudo o que foge ao documento já não constitui realismo, e sim mentira, mito, fantasma, simulacro. Mas, no documento, em qualquer documento, corre o sangue vivo da época.

Eu me coloquei a tarefa de criar um testemunho documental da época, que possui toda a persuasão da emotividade. Tudo o que ultrapassa o documento já não tem o direito de se colocar acima de qualquer conto de fadas humano. No mundo há milhares de verdades mas, na arte, há uma só: é a verdade do talento. Por isso nós escutamos as profecias de Dostoiévski. Por isso Vrubel⁴⁰³ nos cativa e ensina.

Para que exista a prosa ou a poesia, tanto faz, a arte exige uma novidade constante. Apenas novidade, qualquer reviravolta do tema, da entonação, do estilo: as possibilidades de mudanças são infinitas.

⁴⁰² Romance de Dostoiévski, sobre o tempo que passou cumprindo pena em uma prisão de trabalhos forçados na Sibéria.

⁴⁰³ Mikhail Vrubel (1856-1910), pintor russo relacionado ao movimento simbolista.

O artista tira inspiração, constantemente, independentemente da sua personalidade, não apenas dos métodos de seus “aliados” na arquitetura, música e pintura, mas também da ciência e da filosofia. Tudo, com direitos iguais, se apanha nessa rede, que mais se parece a uma barragem de serraria.

O artista também tira inspiração do jornal, do jornalismo. É preciso lembrar, porém, que o jornal e a criação do escritor não são apenas diferentes estágios da cultura literária, mas mundos diferentes. Se lembrarmos que o artista é um juiz, e não um ajudante, tudo ficará bem. A escala será mantida e o jornal não o esmagará, como fez com Gorki e Korolienko⁴⁰⁴. Bons escritores, cuja criação sofreu danos irreparáveis por causa do jornal. Serguei Mikhailovich Tretiakov⁴⁰⁵ tentou fortalecer o jornal, dar a ele prioridade. Nada de útil veio disso, nem para Tretiakov, nem para Maiakovski. *Meu melhor poema* e a restante propaganda em prol da “literatura do fato”⁴⁰⁶. Literatura do fato não é literatura do documento. É apenas um caso particular da enorme doutrina documental.

Os participantes da *LEF*, em uma série de artigos, aconselhavam a “anotar os fatos”, “reunir os fatos”. Mas acumular, “buscar fatos” na sua transformação jornalística, como fizeram esses “buscadores de fatos” há tempos atrás, é uma deturpação consciente. Não há fato sem sua narração, sem uma forma da sua fixação.

A prosa documental do futuro é um documento de memória, emocionalmente marcado com a alma e o sangue, onde tudo é documento e, ao mesmo tempo, constitui uma prosa emocional. Nesse caso a tarefa é simples: encontrar a estenografia dos personagens verdadeiros, dos especialistas sobre o seu trabalho e sobre a sua alma. Tal prosa sempre deixava algumas marcas, como as memórias de Benvenuto Cellini⁴⁰⁷. Já as memórias de Panáev⁴⁰⁸ não constituem tal prosa, essas memórias são compostas pelo princípio conhecido de todos: quem viver mais, terá memórias melhores. Não há obra literária que nasça sem forma, quaisquer que

⁴⁰⁴ Vladimir Korolienko (1853-1921), contista, jornalista e ativista russo dos direitos humanos.

⁴⁰⁵ Serguei Mikháilovich Tretiakov (1892-1937), dramaturgo e poeta russo, relacionado ao construtivismo, foi também correspondente do “*Pravda*” e fez parte da *LEF*.

⁴⁰⁶ “literatura do fato” / *литература факта* / *literatura facta*. Coletânea de textos dos anos 20, do grupo de escritores organizados em torno do jornal *LEF* (*лэф* - Frente de Esquerda da Arte) que depois se tornou *Novi LEF* (*новый лэф* / Nova Frente de Esquerda da Arte). Defendiam a arte utilitária, voltada para a construção da sociedade, a serviço da revolução. Construtivismo, tecnicismo, formalismo foram algumas das características desse movimento estético.

⁴⁰⁷ Benvenuto Cellini (1500-1571), escritor, ourives e escultor italiano da Renascença.

⁴⁰⁸ Ivan Panáev (1812-1862), escritor, crítico literário, editor e jornalista.

sejam os motivos na base do estímulo para a criação: sem forma a obra não nasce. Este é um fato indiscutível, pelo qual, claro, não se pode julgar sobre a prioridade da forma em particular. A própria escolha da forma pode falar sobre o conteúdo. Mas a escolha, a seleção, o controle já são um segundo estágio do trabalho; enquanto na base da criação de qualquer artista está a clara busca por uma forma pura. Um sentimento indeterminado busca saída em versos, no metro, no ritmo ou no conto. O trabalho do artista é justamente a forma, pois que, para o restante, o leitor, assim como o próprio artista, pode dirigir-se ao economista, ao historiador, ao filósofo, e não a outro artista com o objetivo de superar, vencer, ultrapassar um mestre, um professor. Em “O malabarista” de Kamiński⁴⁰⁹ há mais poesia que nos versos de Vladimir Soloviov⁴¹⁰. O pensamento, o conteúdo, arruína os versos e foi preciso filtrar o pensamento de Soloviov pela peneira artística de Blok para aparecerem os *Versos sobre a Bela Dama*⁴¹¹. Os *Doze* é justamente o fluxo da realidade numa forma especialmente nova, é *tchastuchka*⁴¹². Isso, em uma situação e ambiente análogos, conduziu aos mesmos métodos, aos mesmos resultados de um antípoda de Blok: Khlébnikov em *A Noite antes dos Sovietes*⁴¹³. Isto não seria Blok?

O impulso inicial da criação vem justamente da forma, quando ainda não há nada claro, definido. Mas a lei fundamental da poesia é que o poeta, começando a escrever versos, não sabe como vai terminá-los.

Quem conhece o fim é o fabulista, o ilustrador. Aquela mesma lei funciona também na prosa. Aqui, com enternecimento, citam [Flaubert sobre] *Bovary*⁴¹⁴. Púchkin afligiu-se por Tatiana⁴¹⁵: há milhões de exemplos de falta de liberdade na literatura.

Mesmo Búnin⁴¹⁶, que absolutamente não é um poeta, também tentou transformar esta verdade evidente em uma verdade filosófica em seu poema “O artista”, sobre Tchekhov. Tudo isso deve se escrever em prosa e acabou saindo em

⁴⁰⁹ Vassili Kamiński (1884-1961), poeta russo, ligado ao futurismo.

⁴¹⁰ Vladimir Soloviov (1853-1900), filósofo, poeta, ensaísta, crítico literário. Seu pensamento exerceu grande influência sobre o movimento simbolista, pensamento expresso também em seus poemas.

⁴¹¹ Alekándor Blok (1880-1921), o maior dos poetas simbolistas, compôs a série *Versos sobre a Bela Dama* sob influência da filosofia de Solovióv.

⁴¹² *Частушка*: cantiga popular folclórica da Rússia, em formato de quadras bem humoradas.

⁴¹³ Velímír Khlébnikov (1885-1922), poeta central do movimento futurista russo.

⁴¹⁴ Alusão à famosa frase atribuída a Gustave Flaubert (1821-1880), a respeito da inspiração para seu romance *Madame Bovary* (1856): “*Madame Bovary, c'est moi*” (Madame Bovary sou eu).

⁴¹⁵ Tatiana – personagem de *Ievguêni Oniéguin* (1832), de Púchkin. É atribuída uma identificação entre autor e personagem, como em Flaubert.

⁴¹⁶ Ivan Búnin (1870-1953), escritor russo, recebeu o prêmio Nobel de Literatura em 1933.

prosa. Os versos sobre Tchekhov são artigo de prosador. E se aquele mesmo pensamento, ou melhor, aquele mesmo sentimento fosse revestido pelas palavras de um poeta, o resultado seria apenas um som vazio.

Os versos formariam uma linha, parariam, seria perceptível cada obstáculo ao verso, pois as leis sonoras quebram, ditam, mudam o conteúdo. Logo se torna evidente que o conteúdo é algo secundário, depende da sorte, da safra: esse é o seu lugar. A mesma lei severa existe também na prosa.

Por que eu, um profissional, que escrevo desde a infância, que publico desde o início dos anos 1930 e que há dez anos reflito sobre a prosa, não posso introduzir nada de novo no conto de Tchekhov, Platónov⁴¹⁷, Bábel e Zóschenko⁴¹⁸? A prosa russa não parou em Tolstói e em Búnin. O último grande romance russo é *Petersburgo*, de Biéli⁴¹⁹. Porém, também o romance *Petersburgo*, por mais colossal que tenha sido sua influência sobre a prosa russa dos anos 1920, em Pilniak⁴²⁰, Zamiátin⁴²¹, Viessioli⁴²², foi também apenas uma etapa, apenas um capítulo da história da literatura. Já em nosso tempo, o leitor está desapontado com a literatura clássica russa. A derrota de suas ideias humanistas, o crime histórico que conduziu aos campos stalinistas, aos fornos de Auschwitz, demonstraram que a arte e a literatura não valem nada. Quando há choque com a vida real, este é o motivo essencial, a questão essencial da época. A revolução científico-tecnológica não responde a essa questão. E nem pode responder. O aspecto da probabilidade e da motivação dá respostas multilaterais, de múltiplos sentidos. Enquanto que o leitor, o ser humano, precisa das respostas “sim” ou “não”, usando aquele mesmo sistema de dois algarismos que a cibernética quer aplicar ao estudo de toda a humanidade em seu passado, presente e futuro.

A vida não tem um fundamento racional: é isso o que demonstra nossa época.

⁴¹⁷ Andrei Platónov (1899-1951) – escritor soviético, sua prosa tem traços existencialistas.

⁴¹⁸ Mikhail Zóschenko (1895-1958) – contista russo, satírico, fez parte do grupo literário Irmãos Serapião.

⁴¹⁹ Andrei Biéli (1889-1934) – romancista, poeta, teórico e crítico literário russo, ligado ao simbolismo.

⁴²⁰ Boris Pilniak (1894-1938) – pseudônimo de Boris Vogau, escritor russo, tornou-se conhecido com *O ano nu* (*Goli God*), de 1921. Preso em 37, foi executado pouco depois.

⁴²¹ Ievguêni Zamiátin (1884-1937) – escritor russo, famoso pelo romance *Nós* (1924), publicado primeiro no exterior e que antecipa, em muitos aspectos, *Admirável Mundo Novo*, de Aldous Huxley.

⁴²² Artiom Viessioli (1899-1939) – pseudônimo de Nikolai Kochkurov. Escreveu *Rússia encharcada em sangue* (*Rossia kroviu umitaia*), (1929-32), onde a revolução aparece como um evento caótico e cruel.

O fato de que estejam vendendo por cinco copeques as *Obras Seletas* de Tchernichévski⁴²³, na tentativa de salvá-las da Auschwitz dos papeis para reciclagem, é extremamente simbólico. Tchernichévski acabou quando o século desacreditou a si mesmo por completo. Nós não sabemos o que está por trás de Deus, da fé, mas vemos o que está por trás da falta de fé, cada um de nós vê. Portanto, tal propensão para a religião é surpreendente para mim, herdeiro de princípios completamente diferentes.

No passado, apenas um escritor profetizava, predizia o futuro: era Dostoiévski. Justamente por isso, ele permaneceu como profeta também no século XX. Eu penso que foi justamente o estudo da alma russa, “eslava”, através das obras de Dostoiévski, pelo homem ocidental, ridicularizado por muitas das nossas revistas e políticos, que resultou em uma mobilização geral contra nós depois da Segunda Guerra Mundial. O ocidente estudou a Rússia justamente através das obras de Dostoiévski e estava pronto para encontrar quaisquer surpresas, acreditar em qualquer profecia e predição. E quando o chigaliovismo⁴²⁴ assumiu formas agudas, o Ocidente apressou-se a separar-se de nós com a barreira das bombas atômicas, nos condenando a uma luta desigual, no plano de todo tipo de convergência. Essa convergência – e não o desejo de gastar incontável quantidade de meios – é o preço pelo medo que o Ocidente sente diante de nós. Apenas os aventureiros podem dizer que as convergências conseguiram trabalhar juntas. Há muito tempo nós fomos abandonados pelo Ocidente à própria sorte. Todos os aparatos da propaganda em vigor são apenas sussurros e nada mais. É a bomba atômica que impede que a guerra aconteça.

Em meus contos não há enredo, não há os assim chamados personagens fortes. Sobre o que eles se sustentam? Na informação sobre um estado de alma raramente observado, no grito desta alma ou ainda em alguma outra coisa puramente técnica.

Como qualquer novelista, eu dou uma importância especial à primeira e à última frases. Enquanto em meu cérebro não forem encontradas, não forem

⁴²³ Tchernichévski (1828-1889) – escritor, crítico literário, editor, jornalista, uma das figuras mais importantes da *intelligentsia* radical do XIX, seu pensamento abarcava o racionalismo, materialismo, positivismo, socialismo, sua principal obra foi *O que fazer?*

⁴²⁴ Chigalióv é uma personagem de *Os Demônios* (1872), de Dostoiévski, cuja doutrina consistia em dividir a humanidade em duas partes: um décimo ganharia liberdade de indivíduo e teria todos os direitos sobre os restantes nove décimos, transformados em escravos. Para o autor da teoria, seria o paraíso terrestre.

formuladas essas duas frases – a primeira e a última – não há conto. Eu tenho uma grande quantidade de cadernos, onde estão anotadas apenas a primeira e a última frases: é tudo trabalho para o futuro. Por circunstâncias da minha biografia, preferi usar os habituais cadernos de escola. Variantes, correções, inserções ficam à esquerda, e é tudo. O resto é arrumar problemas.

O conto “A trama dos juristas” foi absolutamente novo. A leveza do futuro cadáver nunca foi descrita na literatura. Tudo nesse conto é novo: o regresso à vida não tem esperança e não se distingue da morte. O queijo que os dentes do chefe do SPO⁴²⁵, o capitão, não acabaram de comer; o refeitório; o pão que eu engolia, apressando-me para não morrer enquanto estava engolindo o pedaço.

Cada escritor reflete sua época, mas não por meio da representação daquilo que foi visto no caminho, mas por meio do conhecimento, com a ajuda do instrumento mais sensível do mundo: a própria alma, a própria personalidade. A opinião, a sensação, servem para o escritor como uma orientação infalível. Não é uma orientação para o leitor, ou melhor, não é uma orientação obrigatória. Mas, para o escritor, o radar encontra-se dentro da sua própria alma. O que condicionou esse radar, que pretensões técnicas e características tem esse instrumento, não importa. O que importa é que não é uma resposta ilustrativa aos acontecimentos, mas a participação viva na vida real, não importa se com a ajuda da pena do escritor ou de qualquer outra forma.

Um escritor pode dar soluções às questões que não pertencem ao seu ofício. Um escritor não deixa de ser um escritor, ainda que não escreva, mas quando escreve com seriedade, seu radar deve funcionar bem.

Pois o radar é uma intervenção ativa na vida, e não apenas reflexo dela.

Para um escritor funcionam as leis da gramática, as leis da língua na qual ele escreve.

Agora, depois da guerra, se faz tanta confusão na área da atividade profissional humana – que em sua essência é tão compreensível – que nem vale a pena discutir. Gasta-se tempo com citações de Tomás de Aquino ou da “Crônica dos Tempos Passados”⁴²⁶, mas você deve saber que se não se apoderar do estilo

⁴²⁵ *Секретно-политический отдел / Secretno polititcheski otdiel / Seção da Polícia Secreta* - criada em 1931, cuidava da repressão política, do controle da informação e das artes.

⁴²⁶ Também conhecida como “Crônica de Nestor”, história da formação política do povo eslavo oriental, com sede em Kiev, entre 850 e 1110 (uma das poucas que foram preservadas sobre a história da Rússia, do século XII).

contemporâneo, da língua contemporânea, da ideia contemporânea, tudo o que escrever será falso.

É claro que Tchekhov, um grande escritor, embora não seja um profeta – se afasta da tradição russa e não se sente bem no contato com vociferadores como Liev Tolstói e Górkí. Tchekhov não é um vociferador, eis a sua desgraça. *A aldeia* ou *A Estepe*⁴²⁷ são contos de um humanista que pertence à tradição realista.

O realismo como tendência literária é meleca, baba; uma tentativa de encobrir com um véu de decência uma vida totalmente indecente. O apelo hipócrita de proibir a abordagem do sexo na literatura apenas separa, cinde o artista de tendência realista, da vida real. A educação, nas questões familiares não destrói a família, o que a destrói é o segredo de família: quando em cada casamento são ocultas milhares de surpresas das mais sinistras. Simplesmente o Estado, por razões práticas, não ousou executar o ideal fourierista: tirar as crianças dos pais, destruir a família como uma instituição social da sociedade burguesa.

Continuemos nossa conversa, conversa sobre minha prosa.

Contos de Kolimá é a busca por uma nova expressão e, ao mesmo tempo, por um novo conteúdo. É uma forma nova e insólita para a fixação de um estado excepcional, de circunstâncias excepcionais que, como se verifica, podem acontecer tanto na história quanto na alma humana. A alma humana, seus limites, suas fronteiras morais são estendidas infinitamente, e a experiência histórica não pode ajudar nesse caso.

Apenas as pessoas que possuem experiência própria têm o direito à fixação dessa experiência excepcional, desse estado moral excepcional.

O resultado – *Contos de Kolimá* – não é invenção, não é seleção de algo aleatório; esta seleção aconteceu no cérebro, antes, de modo automático. O cérebro produz, não pode deixar de produzir as frases preparadas pela experiência pessoal, que ocorreu em algum momento anterior. Aqui não há depuração, não há correção, não há acabamento: tudo se escreve de uma só vez. Os rascunhos – se existem – estão guardados profundamente no cérebro e lá a consciência não procura por variantes, como a cor dos olhos de Katiucha Maslova⁴²⁸ que, no meu entendimento sobre a arte, é uma antiarte absoluta. Será que qualquer personagem de *Contos de*

⁴²⁷ *A estepe* (1888) é a primeira novela de Anton Tchekhov; *A aldeia* (1909) é, na verdade, uma novela de Ivan Búnin.

⁴²⁸ Katiucha Maslova, personagem de *Ressurreição* (1899), romance de Tolstói.

Kolimá – se é que existem personagens – tem cor dos olhos? Em *Kolimá* não havia pessoas que tivessem cor dos olhos, e isto não é aberração da minha memória, mas a substância da vida de então.

Contos de Kolimá é a fixação excepcional de um estado excepcional. Não é prosa documental, mas prosa vivida como documento, sem as deturpações de *Recordações da casa dos mortos*. A autenticidade do registro, do relato, é levada ao mais alto grau do valor artístico: é assim que eu entendo meu trabalho. Em *Contos de Kolimá* não há nada de realismo, romantismo, modernismo. Os *Contos de Kolimá* estão fora da arte, mas, ao mesmo tempo, eles possuem a força artística e documental. A parte cognitiva não importa tanto, pelo menos para o autor. A cognição, o seu valor, representa uma importância e novidade evidentes por si. Inclusive a parte cognitiva de *Contos de Kolimá* é um novo registro da história russa, as suas páginas mais ocultas e terríveis – de Antónov⁴²⁹ a Sávinkov⁴³⁰ – de “Eco nas montanhas”⁴³¹ à “Saga Islandesa”⁴³².

A memória é formada por fitas onde estão guardados não apenas os quadros do passado, tudo o que os sentimentos humanos acumularam por toda uma vida, mas também os métodos, os meios de filmagem. É provável que, com algum esforço, talvez significativo, seja possível voltar ao método de *Contos de Kolimá* e o cérebro passará a produzir frases concisas.

Certamente é possível retornar a qualquer rosto humano que tenha sido visto por seus olhos durante o dia, até mesmo à cor do jaleco de alguma vendedora. O dia pode ser ressuscitado em todos os seus detalhes. Eu costumo tentar memorizar o mínimo possível, mas o olho capta tudo sozinho. E lembrar à noite é horrível. Se isso é possível por um dia, é possível também por um ano, por dez anos e por cinquenta anos. Eu procurava guardar na memória, não a infância, que eu posso despertar com suficiente solidão e condições meteorológicas adequadas (pressão, sol, calor, frio devem estar em perfeitas condições). O frio mesmo era tão terrível

⁴²⁹ Aleksándr Stepánovitch Antónov (1888-1922), militante ligado aos Socialistas Revolucionários e um dos líderes da rebelião camponesa de Tambov (1920-21), também conhecida como *Antonovchina*. Chalámov faz referência a ele no conto “Eco nas montanhas”, do ciclo *O artista da pá*.

⁴³⁰ Boris Sávinkov (1879 – 1925) – escritor russo e terrorista ligado aos Socialistas Revolucionários. Na prisão, cometeu suicídio ou foi assassinado pelo regime bolchevique. Um dos escritores preferidos de Chalámov.

⁴³¹ Conto de Chalámov: Эхо в ropax. 1959. Disponível em: <<https://www.shalamov.ru/library/1/24.html>>.

⁴³² *Saga Islandesa* – balada de Sir Walter Scott, *Castelo Smalgon* (nota presente no texto consultado no site de Chalámov: <<http://www.shalamov.ru/library/21/61.html>>).

que se pode lembrar dele em qualquer temperatura. Mas, pelo contrário, quando faz frio — o tremor das mãos geladas, o mergulho na água fria — não se pode lembrar dele. As circunstâncias da vida, nesse caso, não são lembradas, a dor simplesmente existe, e é preciso extirpá-la. Isso não possui relação com o trabalho do escritor. Você não voltará para Kolimá, mesmo ao mergulhar os dedos na água fria, ao fitar a neve. Kolimá está na minha alma em qualquer calor. Para fixá-la, é preciso solidão de tipo urbana, do tipo da cela da prisão de Butírskaia, quando o barulho da cidade, semelhante ao som do mar, apenas destaca o seu silêncio, a sua solidão. A solidão eu nunca temi. Considero a solidão o melhor estado humano.

Seria melhor escrever cinco contos excelentes — que permanecerão para sempre, farão parte de uma coleção das melhores obras — ou escrever cento e cinquenta, dos quais [cada um] será importante como testemunho de algo extraordinário, perdido por todos e não reconstituído por ninguém além de mim? Este segundo caso de modo algum exige menos trabalho do que o caso dos cinco contos. Além do mais, cinco contos não exigem um esforço maior em cada conto. Tanto no primeiro quanto no segundo caso, a quantidade dos esforços morais, psicológicos, físicos, espirituais, é igualmente exemplar. É apenas uma questão de preferência — tanto uns quanto os outros exigem uma atitude diferente, uma preparação diferente, uma organização diferente. A quais deles dar preferência? As questões — todas elas! — são tão importantes, tão novas, que é difícil dar preferência a alguma delas.

O que começar aos 64 anos? Adicionar mais um ou dois tomos depois do *Artista da Pá* ou ressuscitar *Vólogda*? Ou terminar o “*Antirromance Víchera*”⁴³³, capítulo essencial no meu método literário e em minha compreensão da vida? Ou então, escrever cinco peças que estão pedindo para serem escritas? Ou preparar uma grande coletânea de versos? Ou levar adiante um volume de memórias sobre Pasternak e assim por diante?

Apesar do gasto igual de tempo, o trabalho sobre cinco contos exigirá um esforço colossal na elaboração da forma. Nada poderá ser emendado, riscado,

⁴³³ *Víchera: antirromance* foi escrito entre 1970-71 e trata do primeiro período de prisão de Chálámov, nos Urais. A quarta *Vólogda* refere-se à infância de Chálámov, vivida em Vólogda e foi escrito em meados dos anos 60; o título remete ao ensaio “A quarta prosa”, de Óssip Mandelstam (a “terceira Vólogda”, segundo Chálámov, foi a época em que a cidade se tornou refúgio de exilados do tsarismo).

corrigido. É preciso produzir um texto perfeito. É isto o que me assusta, esse esforço de uma outra ordem, diferente da ordem poética.

O esforço poético é uma rédea solta, quando o cavalo sozinho encontra o caminho na escuridão da taiga. O resultado é anotado através da livre escrita, depois as pegadas do cavalo são corrigidas, colocadas em conformidade com a gramática humana, e os versos estão prontos.

Já na prosa do tipo de *Contos de Kolimá* essa correção permanece anterior à língua, anterior à laringe, anterior ao pensamento até. De algum lugar de dentro, são empurradas para o papel as frases acabadas. Os contos possuem seu ritmo, claro. Todos os contos, sejam eles dos cento e cinquenta ou dos cinco. O conto pode ser improvisação. Meu conto, um documento, também é improvisação. Contudo, ele permanece um documento, um testemunho pessoal, um arbítrio pessoal.

Eu sou um cronista da minha própria alma. Nada mais.

São muitos os contos desse tipo. Que eu me lembre, foram anotados no mínimo cento e cinquenta enredos, todos novos, pois eu considerava a novidade do material a qualidade essencial, única, que dá direito à vida. Novidade da história, do enredo, do tema. Novidade da melodia.

Como explicar que os *Contos de Kolimá* possuem uma base sonora e que, antes que saia a primeira frase, antes que ela se defina, no cérebro desencadeia-se um fluxo sonoro de metáforas, comparações, exemplos, e o sentimento obriga a empurrar esse fluxo para a peneira do pensamento, onde algo será eliminado, algo será guardado no interior até uma ocasião oportuna, e algo conduzirá a palavras novas, adjacentes?

Para um conto eu preciso de absoluto silêncio, absoluta solidão. Eu, um cidadão, há muito tempo estou acostumado ao som do mar urbano, e não me importo com ele mais do que se eu estivesse em alguma *datcha* em Gurzuf. Mas não deve haver pessoas comigo. Cada conto, cada frase sua é previamente gritada no quarto vazio: eu sempre falo sozinho quando escrevo. Grito, ameaço, choro. E minhas lágrimas não param. Apenas depois, terminado o conto ou uma parte do conto, eu enxugo as lágrimas.

Mas tudo isto é externo.

Pois a minha prosa é prosa de documento e, em certo sentido, eu sou herdeiro direto da escola realista russa, documental como o realismo. Em meus contos, a própria essência da literatura ensinada nos manuais é criticada e refutada.

Mas isto também é externo.

A dificuldade consiste em encontrar, sentir alguma mão alheia que conduz sua pena. Se esta mão for humana, meu trabalho é imitação, derivativo. Se for mão de uma pedra, de um peixe ou de uma nuvem, então eu me entregarei a seu poder sem relutar. Como verificar aqui, onde termina minha própria vontade e onde começa o limite do poder da pedra? Aqui não há nada místico, é a comunicação habitual do poeta com a vida.

Eu escrevo várias coisas ao mesmo tempo. Eu tenho duzentos enredos anotados no caderno, duzentas frases começadas. Escrevo de manhã aquela frase que mais tenha se aproximado do meu humor de hoje. Trabalho apenas no verão, no inverno o frio comprime o cérebro. Posso estar enganado, talvez o verão seja questão de hábito, de treino, como antes era o tabaco de manhã, um cigarro atrás do outro, até que o cérebro chegasse à condição necessária. Essa condição necessária é justamente a inspiração, ou mais precisamente, a sintonização de um aparelho, ruptura com o cotidiano, salto de cabeça no estado de espírito de trabalho. A inspiração é como um milagre, como uma faísca, não vem a cada dia, e quando vem você não tem força nenhuma para parar de escrever uma carta. E para apenas quando os dedos sentem o cansaço puramente muscular de segurar o lápis. Eles doem como depois de cortar ou serrar a lenha.

Mas isto também é externo.

Já o interno consiste na tentativa de decifrar a si mesmo no papel, arrancar a si mesmo do cérebro, iluminar seus cantos remotos. Pois eu compreendo nitidamente que tenho o poder de ressuscitar na própria memória a quantidade infinita de imagens vistas durante todos esses sessenta anos. Em algum lugar do cérebro estão armazenadas infinitas fitas com essas informações e, com um esforço da vontade, eu posso me obrigar a lembrar de tudo que vi na vida, em qualquer dia e hora dos meus sessenta anos. Não de um dia que passou, mas de toda uma vida. No cérebro nada se apaga. Esse trabalho é doloroso, mas não impossível. Aqui tudo depende do esforço da vontade, da concentração da vontade. Mas o problema sobre isso é que o esforço algumas vezes traz imagens inúteis, enquanto para saciar, satisfazer, preencher a paixão criadora diária, são necessárias poucas imagens. Imagens não usadas uma vez estratificam-se novamente, para serem despertadas depois de dez ou vinte anos.

O controle da memória não existe, e a necessidade da memória artística se distingue muito da necessidade da memória científica. Há muito tempo eu parei de tentar dar uma ordem em todo o meu depósito, em todo o meu arsenal. Eu não sei e nem quero saber o que tem ali. Em todo caso, se uma parte pequena, ínfima desse aglomerado for bem para o papel, eu não impeço, não tapo a boca do regato, não atrapalho o seu murmurar. Do ponto de vista da criação, tanto faz se você escreve um artigo jornalístico, um poema, um conto, um ensaio ou um romance; apenas a tensão deve ser de um determinado aspecto, absolutamente diferente daquele que se exige para a seleção de materiais de um trabalho historiográfico, de um trabalho científico, de uma obra de um crítico literário.

Do cérebro tudo isso é empurrado por si mesmo – semelhante a um impulso do músculo cardíaco – tudo isso se forma lá dentro, por si só, e qualquer obstáculo causa dor. Depois a dor de cabeça acalma-se, mas você não escreve mais nada, pois a fonte esgotou-se.

Há uma grande diferença entre capturar no papel, anotar ou dizer uma frase com os lábios. Aqui não há um processo, mas como se fossem dois: adjacentes, mas distintos. No papel o controle é tão difícil, parar o fluxo é tão difícil, que os achados se perdem, você se atrasa para transmitir a palavra, o sentimento, o matiz do sentimento. É por isso que no manuscrito há palavras inacabadas: o fluxo empurra o discurso escrito.

No acabamento sonoro prévio – sem anotação – o processo deve ser outro: ali não há esse tipo de tormentos, retardamentos, palavras que escaparam. Nesse caso, eu considero o próprio retardamento como um elemento criativo não tão importante, como na anotação.

A variante supérflua é descartada, outra permanece e registra-se. É claro que é outro processo. Pouco econômico, pois nele há muitas perdas, que vão desaparecer sem deixar sinal.

Eu, como Turguêniev, não gosto de conversar sobre o sentido da vida, sobre a imortalidade da alma. Considero esta uma ocupação inútil. Em meu entendimento, a arte não tem nada de mística, que exija um vocabulário especial. A própria polissemia da minha poesia e prosa não é, de modo algum, uma busca teúrgica.

O que considero o mais digno para um escritor é a conversação sobre seu ofício, sua profissão. E na história da literatura russa eu descubro, com surpresa, que o russo não é de forma alguma um escritor, mas ora um sociólogo, ora um

estatístico, ora qualquer outra coisa. E que o escritor russo não dá atenção à sua profissão, ao seu ofício. O tema do escritor é importante apenas para Tchernichévski ou Bielínski⁴³⁴. Bielínski, Tchernichévski, Dobroliúbov⁴³⁵. Com uma visão jornalística, nenhum deles compreendia nada de literatura e, mesmo quando faziam avaliações, elas se referiam à posição política previamente estabelecida do autor. É assim que eles elogiam um escritor como Tolstói, enquanto Púchkin teria se sentido humilhado pela análise de *Evgueni Oniéguin* como “enciclopédia da vida russa”.

Pensar que os poemas podem ter um significado cognitivo é um ponto de vista ofensivo, ignorante.

A poesia é incomensuravelmente mais complexa do que a sociologia, mais complexa do que o “sim” e o “não” da humanidade progressista, mais complexa do que os versos de Negrásov⁴³⁶. O próprio Negrásov foi um estreitamento da poesia russa. A cena em seus funerais não faz honra à sociedade russa⁴³⁷. Ao invés de procurar significado cognitivo nos versos, um homem normal se voltará à história da cultura e da literatura, ou simplesmente ao historiador, vai ler um artigo de arqueólogo como se fosse um romance. Mas reduzir *Evgueni Oniéguin*, buscando nele algumas coincidências com a conclusão científica do historiador é, além de inútil, ofensivo ao poeta.

O cientista que em seu trabalho científico cita algumas linhas ora de Hölderlin, ora de Goethe, ora de autores antigos, demonstra apenas que ele se volta para o conteúdo, para o pensamento, recusando a própria alma, a própria essência da poesia. Aqui não se trata de aproximação. A assim chamada poesia científica é uma lista de nomes secundários, de Bernard até Briússov⁴³⁸. Em Homero procuram não os hexâmetros, mas o fragmento de prosa e de sentido, enquanto o verdadeiro subtexto da poesia é intraduzível – e não se pode apreender nada diferente em Homero. Jukóvski⁴³⁹ traduziu Schiller para nós, mas isto não é Schiller, e sim a

⁴³⁴ Vissarion Bielínski (1811-1848) – ensaísta, escritor, crítico literário, de pensamento progressista, referência para as gerações da crítica russa que vieram depois.

⁴³⁵ Nicolai Dobroliúbov (1836-1861) – publicista e crítico literário russo de tendência radical. Discípulo de Bielínski, trabalhou com Tchernichévski no periódico *O Contemporâneo*.

⁴³⁶ Nikolai A. Negrásov (1821-1878) – poeta russo, líder da escola da “poesia civil”, também colaborou em *O Contemporâneo*.

⁴³⁷ Segundo relatos do funeral de Negrásov, onde havia mais de quatro mil pessoas, o discurso de Dostoiévski, em que este o chamou de “o maior poeta russo desde Púchkin e Liérmontov” foi interrompido por jovens que gritavam “ele foi muito, muito maior que Púchkin”.

⁴³⁸ Valeri Iakovlievich Briússov (1873-1924), crítico, historiador e um dos fundadores do simbolismo russo.

⁴³⁹ Valeri Jukóvski (1783-1852) – poeta russo, um dos introdutores do Romantismo na Rússia.

criação de versos russos a partir de um material estrangeiro, genial, semelhante a “Castelo Smalgon”⁴⁴⁰.

Norbert Wiener⁴⁴¹ traz citações de poetas e filósofos. Isto faz honra à erudição dos cibernéticos, mas não tem nada a ver com a poesia. É preciso entender claramente que os limites da língua, as barreiras linguísticas, são insuperáveis. Ou é preciso substituir a essência e a alma pela sua expressão [exterior], sem responder por nada, sem ensinar nada a ninguém por meio da tradução. O cientista não pode fazer citações de uma obra poética, pois são mundos distintos. Aquilo que para a poesia foi uma tarefa auxiliar, um lapso casual, o cientista pega, inclui em sua argumentação antipoética.

Para um poeta, o lapso filosófico é corriqueiro, resultado de seu trabalho principal com o material puramente sonoro.

É moda, assim como na Idade Média, achar que “uma gotinha de latim” embeleza uma pessoa; nós sabemos isso desde aquela época, e também desde os debates acalorados dos anos 1920. Landau⁴⁴² cita Vignon⁴⁴³, Wiener cita Goethe, Oppenheimer cita alguns poetas franceses da Idade Média. Tudo isso produz bastante efeito, mas pouco tem a ver com poesia e com a ciência e, talvez, traga dano à poesia, ofuscando sua verdadeira essência, ofuscando a psicologia da arte...

Ciência, arte e poesia são mundos diferentes, paralelos, que não se cruzam nem em Euclides, nem em Lobatchevski⁴⁴⁴.

A poesia está tão longe da ciência, quanto a prosa literária da científica. Na poesia não há nenhum progresso. A poesia é intraduzível, não pode ser narrada em prosa. O método científico é incapaz de compreender aquelas alusões, lapsos, com os quais opera a poesia. Sim, a ciência existe no significado estrutural, mas este trabalho está condenado à esterilidade, à ausência de conclusões. A poesia é incompreensível, apesar da presença tanto de um vocabulário frequente quanto de particularidades métricas.

A poesia escandinava antiga, da forma como chegou até nós, não seria um hipnotismo dos críticos literários?

⁴⁴⁰ Tradução russa da balada *The Eve of St. John*, de Walter Scott (1771-1832), feita por Jukóvski.

⁴⁴¹ Norbert Wiener (1894-1964), matemático americano, conhecido como fundador da cibernética.

⁴⁴² Liév Landau (1908-1968), físico e matemático soviético.

⁴⁴³ É possível que Chálov se refira ao poeta francês François Villon (1431 - ?).

⁴⁴⁴ Nicolai Lobatchevski (1792-1856), matemático russo.

A literatura não reflete, de modo algum, as propriedades da alma russa, como também não profetiza e nem mostra o futuro. Infelizmente, a literatura pode ser tudo, menos futurologia.