

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO – USP**  
**FACULDADE DE FILOSOFIA LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS**  
**DEPARTAMENTO DE LETRAS ORIENTAIS**  
**MESTRADO EM LITERATURA E CULTURA RUSSA**

**O FOCO PROLETÁRIO: Processo narrativo da obra *A mãe* de Maksim Górkí**

**Orientando: Patrícia Dayane Acs**

**Orientador: Prof. Dr. Bruno Barretto Gomide**

**SÃO PAULO**  
**2011**

**PATRÍCIA DAYANE ACS**  
(patriciaacs@usp.br)

**O FOCO PROLETÁRIO: Processo narrativo da obra *A mãe* de Maksim Górkí**

Dissertação apresentada ao programa de mestrado Literatura e Cultura Russa da Universidade de São Paulo como requisito para obtenção do título de mestre em Letras. Realizada sob orientação do Prof. Dr. Bruno Barretto Gomide.

**SÃO PAULO**  
**2011**

## DEDICATÓRIA

A todos que um dia lutaram e a aqueles que ainda lutam pelos direitos sociais e contra as desigualdades...

Aos que historicamente constroem os prédios, as pontes, limpam os prédios, as pontes, ou que até cozinham para os donos dos prédios, das pontes, mas não ganham com isso nem um tijolo dos prédios, das pontes...

## AGRADECIMENTOS

À minha mãe, meu padrasto, meu pai e meus avós que sempre me apoiaram como puderam, sempre me ofereceram todo o amor que há nesta vida e ensinaram-me muito do que penso ser valioso.

Aos meus irmãos, Altiery, Naielly, Aylyn, e toda minha família, que sempre estiveram ao meu lado, independente de qualquer coisa.

À Magda Gomes, pelo apoio incondicional, pelos auxílios incontáveis, pela caminhada lado a lado nem sempre fácil, pelo amor e carinho e todos os cuidados.

Ao Antonio Carlos, um amigo especialíssimo, pelo apoio, pelas horas de conversas inteligentes e pelo carinho.

Ao Prof.º Dr.º Roberto Boaventura, mestre e amigo, que sempre ensinou-me muito e ajudou-me sobremaneira nos meses em São Paulo.

A Elza e Edmundo, e família, que me receberam em sua casa com toda a disposição, respeito e carinho.

Ao meu orientador Prof. Dr. Bruno Barretto Gomide, pela atenção sincera, por toda a compreensão e pela abertura com meu trabalho.

À Prof.ª Dr.ª Elena Vássina, por ter acreditado em minha capacidade acadêmica e pelo carinho com que sempre me recebe.

Enfim, a todos que de um modo ou de outro contribuíram com essa etapa de minha aprendizagem.

*A função de Górkí é derrubar aquilo que tem de ser derrubado. Nisso reside sua força e essa é a sua missão.*

***Anton Tchekhov***

*Perguntamo-nos se o que é chamado de as classes baixas não teria direito ao romance.*

***Irmãos Goucourt***

## RESUMO

A pesquisa em foco propõe o estudo e a análise crítico-literária da obra *A mãe* de Máximo Górkí, considerada geralmente como matriz do Realismo Socialista. Aborda-se o romance a partir de um viés estético, que entrelaça forma e conteúdo. Objetiva-se apreender a organização de idéias e seu conteúdo por meio do desvelamento de sua composição romanesca, esquadrinhando os procedimentos e mecanismos artísticos utilizados pelo autor na estruturação interna de sua obra. Dentre esses procedimentos, é de importância substancial o modo de construção narrativa, que entrelaça narrador, foco narrativo e o narrado, de maneira peculiar. Como sabemos, é o ponto de vista do narrador que organiza a narrativa, espacial e temporalmente. No romance de Górkí, essa parece ser justamente a problemática central, chave de entrada para uma compreensão mais completa da obra. O romance possui um narrador em terceira pessoa, o que pressuporia um foco narrativo com o máximo de onisciência possível. Contudo, Górkí – na posição de criador – optou por reduzir essa onisciência em favor de um foco narrativo que não é o do narrador neutro e onisciente, mas de uma personagem que participa do narrado – a mãe. É exatamente nesse jogo – e é nele que a análise penetra – que se encontra a complexidade artística de *A mãe*, cuja aparência se apresenta em forma simples. Fosse apenas uma defesa apaixonada do movimento socialista – substrato da obra –, talvez Górkí tivesse escolhido narrar tudo do ponto de vista do filho, enaltecendo ainda mais a figura de um herói. Todavia, seus objetivos – tanto artísticos, quanto sociais – estão para, além disso. A opção de foco narrativo realizada por Górkí demonstra também uma intenção do autor de atingir uma camada popular de leitores, conclusão última a que a pesquisa chega.

Palavras-chave: Górkí – Romance *A mãe* – Foco Narrativo.

## ABSTRACT

The research proposes to focus the study and analysis of literary-critical work *The mother* by Maxim Gorky, generally regarded as the matrix of Socialist Realism. Addressing to the novel from a bias aesthetic form and content interweaving. The objective was to seize the organization of ideas and content through the unveiling of his novelistic composition, scanning the art procedures and mechanisms used by the author in the internal structure of his work. Among these procedures, is of substantial importance of how to construct narrative that interweaves the narrator, narrative focus and narrated in a peculiar way. As we know, is the narrator's point of view that organizes the narrative space and time. In Gorky's novel, this seems to be precisely the central issue, key input for a more complete understanding of the work. The novel has a narrator in third person, which imply a narrative focus of omniscience with the maximum possible. However, Gorky - on the creator - has opted to reduce the omniscience in favor of a narrative focus that is not neutral and the omniscient narrator, but a character who participates in the narrated – the mother. This is exactly the game – and that's where the penetrating analysis – which is the complexity of artistic *The mother*, whose appearance is presented in a simple manner. It was just a passionate defense of the socialist movement – the substrate of the work – perhaps Gorky had chosen to recount everything from the point of view of the child, further enhances the figure of a hero. However, your goals - both artistic and social - are beyond that. The choice of narrative focus held by Gorky also demonstrates an author's intention to achieve a layer of popular readers, last conclusion to get that research.

Keywords: Gorky - Romance Mother - Focus Narrative.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>08</b>
<b>PARTE I – MAKSIM GÓRKI</b>	<b>12</b>
<b>PARTE II – POSTULAÇÕES TEÓRICAS</b>	<b>30</b>
Capítulo 1	
<b>NARRADOR E FOCO NARRATIVO: POSSIBILIDADES DE UMA PERSPECTIVA IDEOLÓGICA</b>	<b>30</b>
Capítulo 2	
<b>O REALISMO COMO MÉTODO OU O MÉTODO REALISTA DE CRIAÇÃO?</b>	<b>37</b>
Capítulo 3	
<b>O REALISMO RUSSO E O REALISMO SOCIALISTA</b>	<b>44</b>
3.1 O REALISMO RUSSO DO SÉCULO XIX	<b>44</b>
3.2 EIS QUE SURGE O REALISMO SOCIALISTA	<b>47</b>
<b>PARTE III – O FOCO PROLETÁRIO</b>	<b>61</b>
Capítulo 1	
<b>A DESCRIÇÃO GÓRKIANA E A ORGANIZAÇÃO NARRATIVA NO ROMANCE <i>A MÃE</i></b>	<b>61</b>
1.1 DESCRIÇÃO E ESPAÇO FIGURATIVIZADO	<b>61</b>
1.1 O ESPAÇO EM POESIA	<b>70</b>
1.2 COTIDIANO E TRANSFORMAÇÃO HISTÓRICA NO ROMANCE	<b>74</b>

## Capítulo 2

**A GRANDE MÃE: Pelaguéia Nilovna Vlássova** **80**2.1 CONTORNOS DA PERSONAGEM **80**2.2 PROGRESSÃO NARRATIVA DA PERSONAGEM **85**

## Capítulo 3

**O FOCO NARRATIVO NA ESTRUTURA ROMANESCA DE A MÃE** **94**3.1 FOCO NARRATIVO E DESENVOLVIMENTO  
DA PERSONAGEM A MÃE **94**3.2 BALANÇO DO MÉTODO REALISTA EM GÓRKI **104****CONSIDERAÇÕES FINAIS** **108****REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS** **110****ANEXO** **116**

## INTRODUÇÃO

Analisar Górkí e sua obra é uma tarefa que apresenta desafios e agruras. Por outro lado, para o leitor ou crítico apaixonado por literatura, essa atividade guarda um quê de gratidão por toda a humanidade que se manifesta no escritor e sua produção. Górkí foi um homem extremamente humano – com todas as crises e complexidades que a palavra *humano*<sup>1</sup> pode acarretar. A obra, por sua vez, oferece-nos um sem-número de temas, característica de sua riqueza artística. Tomar contato com essa dimensão artística resulta sempre em uma lição, em uma aprendizagem. Aprende-se com Górkí, sobretudo, o valor do comprometimento sincero, tão necessário em nosso tempo individualista e apático.

Dentre as muitas possibilidades da obra de Górkí, optamos pelo estudo e a análise crítico-literária do romance *A mãe*, considerada como a matriz maior do Realismo Socialista. Para tanto, aborda-se o romance a partir de um viés estético, pautando-se pelo entrelaçamento entre forma e conteúdo. Objetivou-se apreender a organização de idéias e seu conteúdo por meio do desvelamento de sua estruturação estética, esquadrinhando os procedimentos artísticos utilizados pelo autor para ter chegado à composição do todo.

Uma das razões de tal escolha é o fato de que esse romance tem sido muito pouco explorado pela crítica acadêmica. Os empecilhos para uma pesquisa mais profunda sobre o autor são inúmeros. A começar por uma certa ausência de interesse pelo escritor, contemporaneamente. Nos anos 20, foi bastante lido em vários países, atualmente sua obra anda em baixa nas listas de leitura. Poder-se-ia dizer que o futuro foi ingrato com Maksim Górkí. Um escritor que engajou toda a sua vida na defesa da cultura, da liberdade, da intelectualidade e de intelectuais; que sempre pautou suas ações naquilo que confiava ser pelo

---

<sup>1</sup> A palavra Humano é empregada neste trabalho no sentido dado pela filosofia marxista. Humano seria, assim, o homem em seu sentido mais pleno, sem os condicionamentos de uma sociedade capitalista, que tolhe as características mais profundas do ser humano.

bem coletivo e de um futuro melhor. Hoje, a crítica guarda um relativo silêncio a respeito do seu nome. Pelo menos no que concerne ao contexto brasileiro, percebemos um débito enorme de traduções, edições e pesquisas para com Górkí. Uma das maiores contribuições, dentro da escassez de trabalhos sobre o escritor, partiu de Bóris Schnaiderman, que, desde a década de 1950, tem traduzido e comentado sua obra. Recentemente, em conjunto com Rubens Figueiredo, traduziu a trilogia autobiográfica de Górkí, o que constitui um primeiro passo.

A presente proposta de pesquisa visa esse trabalho crítico, pretendendo com isso cumprir um papel sócio-literário. Dentro de nosso sistema, o crítico foi posto no papel de quem secunda e assegura os preceitos do mercado editorial, é um *consumidor em lugar de argumentador* (WELLERSHOFF, 1971). Esquece-se que o trabalho da crítica literária é, entre outras coisas, esmiuçar um mundo de possibilidades artísticas que uma obra pode apresentar. Em alguns casos, esse desvendar da ficção pode revelar aspectos estéticos de qualidade ou não da criação literária. De qualquer forma, a crítica não deve ignorar a existência de determinada obra, ainda mais quando ela levantou tantos debates e discussões artísticas e culturais – como fez o romance de Górkí – ainda mais quando foi considerada a “primeira grande obra do realismo socialista a obter reconhecimento internacional” (MASON, 1995). Embora nem seja sua melhor obra, *A mãe* aponta algumas das mais peculiares características gorkianas. O modo como organizou sua narrativa, a opção que fez por um foco narrativo que apresentasse a perspectiva de uma personagem e não de seu narrador onisciente, a forma como articula as idéias na narrativa, tudo demonstra um escritor consciente do fazer literário e do que pretendia com ele, um escritor extremamente lúcido na construção do processo narrativo. Lúcido, mas deixando-se levar às vezes pelo passo apaixonado de suas idéias; no romance *A mãe*, Górkí parece ter atingido certo equilíbrio entre uma postura por vezes romântica e aquela mais realista exigida pela realidade que o circundava e pela sua própria personalidade.

Nessa medida, não podemos deixar de lançar mão de um aparato teórico que compreenda a literatura em suas relações dialéticas com a realidade social. É uma exigência que, como acreditamos, provém da ordem própria de sua literatura e de suas idéias – não podemos esquecer que Górkí foi o “primeiro escritor socialista engajado”<sup>2</sup>. A literatura é, nessa perspectiva, abordada a partir de seus elementos intrínsecos, mas contextualizada socialmente. Compreendemos que a obra não se desvincula de seu contexto, que ela *estrutura esteticamente o fato social* (CANDIDO, 2002). Além disso, a problemática levantada por seu romance *A mãe*, quanto ao entrelaçamento narrador-personagem-foco narrativo, requer um estudo apurado da narrativa; para o qual, utilizou-se a teoria do discurso e da narratividade. Conforme tal teoria, organizar um texto em forma de narrativa é introduzir um sujeito que opera, já que, para haver narrativa, é necessário que haja transformação. E transformação é um dos cerne do romance de Górkí, como veremos na análise.

A teoria da narratividade possibilitou os fundamentos para o estudo semiótico do texto. Esse estudo emprega teorias da narratividade e críticos literários que explicam o desencadeamento da narrativa a partir da progressão das personagens e do desenvolvimento do enredo. Com isso, a teoria semiótica relaciona as estruturas do texto narrativo e explica os fatores ideológicos presentes na base dessas estruturas.

A teoria semiótica do texto organiza a narrativa em três estruturas: fundamental, narrativa e discursiva. A estrutura fundamental encontra-se na base, é também a estrutura profunda do texto, nela estão presentes as oposições binárias que organizam toda a figurativização do texto. A estrutura narrativa é responsável pelo desencadeamento do enredo; é organizada em programas narrativos, nos quais operam os sujeitos da ação e os sujeitos do estado – aqueles têm a função de realizar uma ação que provoque mudanças, esses são os sujeitos nos quais as mudanças ocorrem. O sujeito da ação coloca o sujeito do estado em

---

<sup>2</sup> De acordo com Jayme Mason (1995).

disjunção ou conjunção com determinado objeto, dotando-o de competências; como são funções, o sujeito da ação e o sujeito do estado podem ser representados pela mesma personagem. Desse ponto-de-vista, a narrativa é desencadeada pela movimentação, transformação, da personagem. A estrutura discursiva é a mais superficial da narrativa, nela, as oposições são figurativizadas em marcas, símbolos, personagens, espaços etc. É necessário observar que a teoria semiótica não constitui a finalidade em si de uma pesquisa, mas sim um instrumento de análise que torna possível levantar características importantes do texto literário.

Esse “enquadramento” do objeto de pesquisa nos permite visualizar de forma mais clara a ficção de Górkí, assim como abordar mais substancialmente alguns de seus aspectos estéticos – daí nossa opção teórica.

Por fim, salientamos que os trechos da obra trabalhados neste trabalho foram cotejados com o original em russo, cotejo realizado de maneira bastante produtiva e minuciosa por Yulia Mikaelyan. Temos, desse modo, uma comparação da obra em línguas portuguesa, espanhola e russa. Do cotejo com o russo, apresentaram-se alguns aspectos que se diferenciam da tradução espanhola quanto ao estilo de Górkí – mais rico, com vários sinônimos não utilizados pela tradutora – todavia, tais diferenças não interferem no cerne da análise. Alguns dos pontos mais relevantes foram analisados na pesquisa. As citações para o capítulo “O espaço em poesia” foram cotejadas com o português para que as imagens fossem melhor analisadas, destacando-se essas imagens em cores. Preferiu-se trabalhar os trechos citados em língua portuguesa, disponibilizando a comparação entre o russo e o espanhol no anexo.

## MAKSIM GÓRKI

“Não acredito que você tenha sido pequeno, porque você é estranho. Como se tivesse nascido adulto. Nos seus pensamentos há muita infantilidade, imaturidade, mas você conhece bastante da vida; mais não é necessário.”<sup>3</sup> Essas foram as palavras que Liev Tolstói utilizou para definir Maksim Górkí, e com elas conseguiu sintetizar, verdadeiramente, o homem e o artista que ele foi. Um homem que conheceu bastante a vida, porque aprendeu diretamente com ela, sem pele para mediar, sem atenuantes para amenizar, sem conceitos prontos para facilitar.

Aleksiei Maksímovitch Piechkóv nasceu em 1868, em Níjni-Nóvgorod (que teve o seu nome durante o período soviético), e morreu em Moscou em 1936. Desde cedo conheceu as dificuldades que a vida impõe, em especial, a alguns intelectuais. Por essa razão, adotou o pseudônimo “Maksim Górkí”, Maksim, o amargo.

Filho de pais humildes, Górkí muda-se com a família para Astrakán, às margens do rio Volga; o rio aparece em trechos de sua obra, já que fora cenário de experiências do escritor. Durante a infância, é atacado pela doença da peste e, embora se cure, contagia o pai. Com a morte paterna, ocasionada pela cólera, foi morar com os avós maternos, que já abrigavam tios e sobrinhos do escritor. A vida na casa era difícil, visto que o ambiente era hostil e violento. Desse período, Górkí guarda muitas lembranças que marcam sua biografia. Em particular, de sua avó, em quem encontrou exemplos de sentimentos valiosos como bondade e amor ao próximo; a referência à avó é sempre terna, como se fosse um pequeno alento em meio às relações tumultuosas dos convivas da casa. Bela Martinova, tradutora e editora de Górkí na Espanha, encontra vestígios da personalidade da avó na personagem do romance *A mãe*, “su

---

<sup>3</sup> Trecho das reminiscências que Górkí publicou sobre Tolstói. GÓRKI, 1983:78.

mirada llena de bondad y su figura algo encorvada y enjuta, haya quedado reflejado em el personaje novelesco de la madre” (2009:11).

Aleksiei precisou trabalhar desde cedo; como não pôde estudar, lia tudo que encontrava nas casas e estabelecimentos em que era empregado. Foi realmente um autodidata; talvez por isso tenha desenvolvido um sentimento especial em relação à cultura e à arte em geral, valorizando-as sobremaneira. Como alguém que não teve acesso fácil ao patrimônio letrado, pensava a cultura e a literatura como forma de alcançar crescimento humano e intelectual. Daí, seu desespero quando viu prédios antigos e obras de arte serem destruídos durante a revolução; Górkí acreditava que toda a herança cultural deveria ser preservada. Seu autodidatismo também lhe legou uma maneira peculiar de literatura, mais próxima do popular; observamos em seus textos uma intimidade com as personagens e linguagem do povo. Uma intimidade só possível àqueles que viveram entre as pessoas simples; mais do que isso, possível àqueles que possuem sensibilidade para absorver os traços mais gerais e os mais específicos dos tipos populares, bem como os aspectos de caráter e sentimentos. Tolstói dizia que Górkí era livresco, não apenas sua literatura como também o homem, um romântico; segundo ele, Górkí construía suas personagens sempre a partir de si mesmo, do que ele abstraía (GÓRKI, 1983). Por isso, apontava Tolstói, seus camponeses falavam por aforismos, que não faziam parte da língua russa. De certa forma, reconhecemos mesmo um pouco desse aspecto em sua obra; contudo, percebemos que esse tom livresco do qual fala Tolstói é equilibrado pela essência popular que o escritor conseguia enxergar com clareza. O curioso é que em seu livro de reminiscências, *Liev Tolstói*, Górkí apresentou uma imagem de Tolstói bastante realista, livrando “Tolstói do tolstóismo”, como salientou Boris Eichenbaum em um ensaio sobre o livro (in: Górkí, 1983).

Durante boa parte de sua juventude, Górkí perambulou e viveu entre a gente simples da Rússia e os vagabundos andarilhos das margens do Volga. Esses tipos emergem nas

páginas de sua obra, em contos, peças e romances. Inúmeros contos são enredos das andanças desses personagens pelas estradas, tendo como único teto o céu aberto. Já na peça *No fundo*, essas personagens são apresentadas em um espaço fechado, albergue; Górkí apresenta aspectos existenciais dos desamparados na vida. Essa esfera existencial expressa, na verdade, o vazio em que vivem no albergue, sem perspectivas, enredados em vícios e fantasias. Quanto ao romance *A mãe*, o que revela essa intimidade que o escritor tinha com o povo é o fato de que sua personagem central é abordada de um ponto de vista próprio, permitindo ao narrador traduzir sua visão simples e, em certo grau, ingênua.

Apesar de descrever as pessoas do povo de um modo sensível, Górkí “não nutria ilusões quanto à bondade ou sabedoria da gente simples daquele país” (Rússia) (FIGES, 1999:506); o escritor sabia que era necessária uma aprendizagem cultural garantida apenas pelo estudo e leitura. Essa a razão para que temesse que “os valores proletários” dissolvessem-se na massa camponesa, “do mundo da escola e da indústria ser derrotado pelos costumes rudes da aldeia” (FIGES, 1999:507). Górkí tinha uma atitude iluminista, de certa forma. A revolução proletária significava, assim, a humanização dos indivíduos, na qual a cultura participaria ativamente.

As últimas décadas do século XIX na Rússia são marcadas pela difusão do marxismo e o desenvolvimento de um capitalismo ainda incipiente. A filosofia marxista encontra eco na intelligentsia russa mais radical. O *Capital* de Marx fora lançado na Rússia em 1872, bem cedo, por um descuido do censor czarista, que considerou a obra muito difícil para seduzir os leitores; o resultado foi justamente o contrário. O próprio Marx haveria dito que sua obra nunca fora tão lida quanto na Rússia e não poderia mesmo ser diferente, já que a intelligentsia esperara uma teoria que explicasse o processo econômico-social há muito tempo. É no mínimo intrigante como um país que não tivera o mesmo desenvolvimento industrial que a Europa se interessasse tanto e questionasse tanto em termos marxistas as questões de poder,

servidão e exploração como a Rússia. Talvez seja justamente por toda essa condição de exploração que membros da intelligentsia demonstravam enorme abertura para o marxismo, porque tal teoria explicava muito daquilo que eles já andavam formulando e questionando. A Rússia passara tempo demais aprisionada pelo czarismo e sua estrutura “feudal”; inclusive a vida diária feminina era padronizada por uma espécie de bula comportamental, o “Domostrói” (código que regia a vida patriarcal). O desejo de liberdade expressava-se de muitas formas; várias obras de arte, mesmo não discursando a favor, deixavam entrever uma ansiedade de se viver mais livremente.

Esse anseio é o substrato do modo como muitos escritores tratavam o amor, por exemplo; percebe-se uma reivindicação pela liberdade de se viver o amor fora das imposições de um casamento forçado e/ou mantido socialmente. Esse sentimento apresenta-se, sutilmente, em *A dama do cachorrinho* de Tchékhov e, mais debatidamente, em *Anna Kariênina* de Tolstói.

No conto de Tchékhov, fica implícito que tudo seria mais fácil caso a sociedade permitisse o amor entre a dama e Gurov, pois o amor entre eles é mais verdadeiro porque livre. Ambos possuíam casamentos por convenção que não correspondiam às suas necessidades emocionais, sentimentais, existenciais. Casamentos que obrigam a Gurov viver duas vidas,

uma evidente, vista e conhecida por todo o mundo que precisava disso, cheia de verdade convencional e de mentira convencional, totalmente semelhante à vida dos seus conhecidos e amigos, e a outra, que transcorria em segredo (...) tudo que para ele era importante, interessante, indispensável, em que ele era sincero e não enganava a si mesmo, tudo que constituía o cerne da sua vida processava-se às ocultas dos outros, enquanto que tudo o que era sua mentira, o véu sob o qual se envolvia para ocultar a verdade (...) tudo isso era evidente. (2005:196-197).

Por outro lado, a relação entre Ana e Gurov, ainda que não sancionada pela sociedade, provém de uma dimensão mais essencial que aquela mantida por convenção, “Ana Serguêievna e ele se amavam como pessoas muito próximas, como parentes, como marido e mulher, como ternos amigos; parecia-lhes que o próprio fado os destinara um ao outro, e era incompreensível.” (2005:198).

Em *Anna Kariênina*, a maioria dos problemas surge na medida em que a dificuldade do divórcio chega aos seus extremos; as personagens são levadas em muitas ocasiões a questionar a rigidez dos laços matrimoniais, enquanto a sociedade, em geral, é taxativa na sua reprovação do comportamento de Anna.

Nos anos revolucionários esse tema será tratado de maneira distinta. Quando o poeta Maiakóvski, por exemplo, escreve:

Para que o amor não seja mais escravo  
de casamentos,  
concupiscência,  
salários.  
Para que, maldizendo os leitos,  
saltando dos coxins,  
o amor se vá pelo universo inteiro.

Esse amor desejado é o que se atinge em uma dimensão universal e que seja acima de tudo livre – universal e livre como seria toda a sociedade comunista.

O mesmo se verifica quando Górkí escreve um conto, *Certa vez, no outono*, em que narra o encontro entre dois “esfomeados” que se unem para não morrer de frio e de fome.

... Tudo em volta estava destruído, estéril e morto, e o céu continuava a verter lágrimas intermináveis. Deserto e sombrio era o ambiente ao redor, dava impressão de que tudo estava morrendo, que eu, pouco depois, seria o único sobrevivente, e que me esperava também a morte frígida. (2005:72).

Mas não morre porque o amor entre eles aquece-os mutuamente, esse amor presente no conto de Górkí caracteriza-se pela marca de liberdade que traz em si. Não há nenhuma obrigação institucional, nenhum vínculo matrimonial instituído entre as personagens; elas se encontram, amam-se, marcam-se um do outro, e levam apenas o balanço da experiência vivida.

Observando as posturas dos dois escritores nos anos revolucionários, podemos constatar que a necessidade de se libertar o amor dos grilhões sociais, do casamento rígido, já expressa anteriormente na literatura russa, é atrelada nos anos da revolução às idéias materialistas que circulavam na União Soviética.

Em uma leitura diacrônica verifica-se um desenvolvimento da linha já iniciada por Tchékhev e Tolstói. Assim, chegado o momento em que o “amor se vá pelo universo inteiro”, personagens como a dama do cachorrinho e Anna Kariênina, de certa forma também Natacha do conto de Górkí, poderiam vivenciar de maneira mais verdadeira o livre curso de seus amores. É correto afirmar que no conto de Górkí e no poema de Maiakóvski encontramos os laivos de uma filosofia humanista, assegurando ao amor o papel de tornar *a fazer do homem um homem*, como escreveu Marx em carta; ou seja, fazer do ser um humano de verdade.

Na segunda metade do século, muitas correntes haviam proliferado no país: anarquismo, niilismo, populismo. Os populistas destacavam-se nesse período. O grupo primava por uma união com o povo, já havia feito um movimento de ida ao povo como uma maneira de conhecê-lo de perto, vivendo como ele. Todavia, o movimento “Ao povo” surtiu um efeito oposto, desiludindo a intelligentsia radical; com a fome de 1891, o campesinato demonstrou-se despreparado para sobreviver enquanto “classe” que mudaria o rumo social. A emancipação camponesa não resolvera os problemas dos camponeses, que não dispunham dos meios adequados e mais avançados para extrair os rendimentos necessários. A terra havia sido dada aos camponeses como meio de quitação das dívidas dos senhores de terra com a

monarquia, mas deixou os camponeses a mercê de uma gama de negociadores e agiotas, Kulaks. Esses exploradores compravam a colheita no outono, quando todos vendiam ocasionando a queda dos preços, e guardavam para vender na primavera, quando os camponeses não podiam produzir por causa do período de preparação da terra. Assim, os camponeses viam-se obrigados a recorrer ao mercado para não morrer de fome, comprando os produtos por um preço bem mais alto.

O marxismo demonstrou ao populismo que a classe capaz de abrir o futuro seria a operária, que vinha crescendo mais e mais; é para ela e seus desafios que os populistas se voltam. Contudo, se a priori muitos populistas abraçam o marxismo, a posteriori a desvinculação se faz necessária; até meados da década de 1890, era difícil separá-los, pois trabalhavam juntos, dividiam as mesmas máquinas de impressão de panfletos. O movimento revolucionário não era grande o bastante para suportar duas facções. A divergência entre populistas e marxistas ocorre com a cisão do grupo “Terra e Liberdade”; existiam duas alas no grupo: uma defendia o uso do terrorismo na luta revolucionária, muito ligada ainda ao radicalismo de 50, designava-se “Vontade do povo”; a outra era contra o terrorismo e seguia mais fielmente a teoria de Marx e Engels, denominando-se “Dissidência negra”, como os revolucionários eram chamados pelos camponeses. É a dissidência negra que forma o Partido Social Democrata, marcando o início do marxismo na Rússia com Plekhânov, Zassúlitch e Akselrod. A partir daí, o marxismo sobrepor-se-á aos populistas.

Por esse tempo, Górkí vagou por muitos lugares da Rússia, sobrevivendo de empregos temporários e de natureza vária; diante de tantas agruras, tenta o suicídio com um tiro no peito que deixaria seqüelas no pulmão para o resto da vida. Por volta dos 20 anos, conhece o militante Mikhail Romas, em viagem para Krasnovidovo. Romas voltava de um exílio e buscava engajar os moradores da aldeia na luta para reconstrução da comuna camponesa; populista, tinha idéias para a implantação de uma cooperativa. Nessa época, 1888, várias

perseguições eram feitas como medidas já desesperadas do Czar para manter a autocracia. Como outras aldeias, Krasnovidovo era pressionada pelos novos meios de mercado e foi escolhida pelos populistas como um símbolo para a luta. Romas, sabendo que Górkí havia tentado o suicídio, toma-o sob proteção. A partir desse momento, o escritor relaciona-se mais estreitamente com as revoltas, ligando sua vida à Revolução que começa a apontar.

As movimentações em Krasnovidovo não obtiveram resultados, pois foram interrompidas por um atentado realizado pelos agricultores mais ricos; esses atearam fogo em um depósito de querosene, explodindo a cooperativa montada por Romas e metade do povoado. Espalharam, então, a versão mentirosa de que os responsáveis pela explosão haviam sido Romas e Górkí, fazendo ambos fugirem da aldeia devido à fúria camponesa. Segundo Orlando Figes (1999), esse teria sido o fato desencadeador da desilusão de Górkí com os camponeses, que representariam a Rússia retrógrada enquanto que os operários simbolizariam o progresso e o surgimento de um novo país. Dessa forma, o escritor distancia-se dos populistas, que não haviam se livrado totalmente de suas raízes ligadas ao campesinato russo, e tende aos marxistas, engajando-se na luta revolucionária. Górkí escreve um ensaio em 1922, “Do campesinato russo”, no qual expõe suas opiniões sobre o assunto.

As obras de Maksim Górkí, já publicava contos em jornais, tornam-se populares desde o acontecimento em Krasnovidovo, que coincidiu com a popularização de seu nome entre os revolucionários. Ele peregrina pela Rússia, empregando-se em diversos trabalhos ocasionais. Seu nome é festejado por todos, intelligentsia radical e operários. Era o primeiro autor que trazia para o mundo da literatura o submundo de trabalhadores migrantes, ladrões e vagabundos. Nessa época, conhece o romancista V.G. Korolenko, uma das primeiras personalidades artísticas com quem tem um contato mais estreito. O país fervilha, a tensão cresce cada vez mais na medida em que o Czar insiste em imperar com mão de ferro; as repressões e as revoltas aumentam no mesmo nível. Górkí acompanha e participa de tudo; em

trechos de cartas, artigos e obras, percebemos um homem extremamente atento aos acontecimentos, julgando tudo que ocorre ao seu redor. A história vivida pelo seu país aparece em todas as páginas da literatura gorkiana, de um modo ou de outro. Martinova aponta essa peculiaridade do escritor, em quem “la vida y la literatura van de la mano, sin permitir que la una pueda desligarse de la outra” (2009:13).

O “carácter inquieto y luchador”<sup>4</sup> de Górkí o lançou no meio da Revolução, desempenhando um papel de grande relevância. Durante os protestos que culminaram com 1905, o escritor articulava, promovia reuniões, auxiliava os revolucionários e tornava-se o patrono financeiro dos bolcheviques. Nesse ano, seu apartamento foi transformado em “um quartel-general”, durante uma insurreição liderada pelo Soviete de São Petersburgo com a participação de Lênin. Na repressão ao levante de Moscou, seu apartamento foi invadido e ele viu-se obrigado a fugir para a Finlândia; o governo czarista promovia uma violenta reação a qualquer sinal de agitação, e o nome de Górkí, como representante da luta revolucionária, passou a ser difamado por todos os cantos. A acusação mais recorrente era a de que o escritor seria anti-semita.

No decorrer do exílio, Górkí escreve o romance *A mãe*. A obra fora inspirada pelos acontecimentos de 1905; entre eles, o domingo sangrento, 09 de janeiro de 1905. As greves já vinham acontecendo; a penúria dos trabalhadores estava chegando a tal nível, que a revolta de todos não poderia ser contida facilmente. Salários baixos, habitações miseráveis, horas de trabalho abusivas, condições insalubres. Além disso, o país enfrentava a escassez de alimentos; os operários tinham de ficar um bom tempo em filas para conseguir pão, entre outros artigos. Embora houvesse todo um movimento reacionário que buscasse fortalecer os laços entre o povo e o czar, ninguém mais conseguia acreditar no engodo histórico de um “pai czar” que deveria cuidar e zelar pelo bem de seu povo. O autoritarismo extremo que o Czar

---

4 MARTINOVA, 1999.

escolheu para conduzir a situação apenas fazia explodir mais os sentimentos de revolta e indignação. Entre os dias 05 e 08 de janeiro, os operários falavam em ir ao Czar para reivindicar “Verdade e Justiça”; padre Gapon, que sempre recebia diversas queixas do povo, abraçou a causa. Górkí, prevendo a violência do conflito, liderou uma comissão para falar com os ministros do Czar e convencê-los a negociar com os manifestantes, o que foi em vão. Nicolau deu ordens para reprimir incisivamente qualquer ameaça de agitação.

No domingo, dia 09, um grande número de trabalhadores acompanhados de mulheres e filhos saiu às ruas para uma manifestação; foram recebidos pelo esquadrão da cavalaria, que disparou contra o povo, matando e ferindo milhares. Ouviram-se gritos, os manifestantes corriam para qualquer lado em busca de proteção; Maksim participou de perto do acontecimento e presenciou a morte de operários. Padre Gapon, que havia ajudado na organização do protesto, desesperou-se ao perceber a extensão do massacre. Suas palavras ficaram guardadas: “Não existe mais Deus! Não existe mais czar!”; e elas expressavam o que todo o povo russo sentia naquele momento em que a incredulidade na figura do soberano transformou-se em fúria diante de tanto sangue derramado. A carnificina que se passou em São Petersburgo foi repetida em outras várias regiões.

O domingo sangrento ferveu ainda mais os ânimos e o Czar seria obrigado a fazer concessões, que não foram suficientes e nem duraram o bastante para impedir a Revolução. Entre os anos de 1905 e 1917, Nicolau teve sempre a mesma atitude: tentar silenciar as manifestações e restabelecer a autocracia com toda a sua força; ele negava-se a concordar com uma Constituição e até mesmo com a Duma, que foi destituída várias vezes nesse período. Com a Guerra Mundial, os problemas aumentaram em grande escala, acirrando os conflitos entre revolucionários e o Czar apoiado por sua corte de ricos agricultores. Górkí sempre participou ativamente de todo o processo revolucionário; posicionou-se contra a guerra, vendo nela uma violência gratuita e a bestialidade do homem, que seria paga com o

sangue do povo somente. Esse ponto-de-vista divergia de alguns revolucionários, como Lênin, que viam na Guerra a centelha que faltava para o desencadeamento da Revolução. Tornando-se próximo de Lênin, preparou a divulgação de seu nome e de suas idéias entre os revolucionários e os operários. A relação entre Górkí e Lênin foi um tanto conturbada, mas podemos extrair de tudo o que se diz a esse respeito um fato, a saber: embora Lênin divergisse de Górkí e o criticasse em alguns pontos, o líder bolchevique nunca atentou realmente contra o escritor e sempre o tolerou e, inclusive, o defendeu. Górkí manifestou muitas críticas e Lênin tinha conhecimento delas, mas conservou uma posição de mediador entre os anseios do escritor e a nova linha política do partido.

Entre 1915 e 1916, “o apartamento de Górkí na Avenida Kronverski era ponto de encontro dos revolucionários clandestinos e Chliapnikov o visitava todos os dias para saber as últimas notícias do grupo” (FIGES, 1999:388). Os operários, o povo, esclareciam-se cada vez mais, à mesma medida que se decepcionava com o Czar; os panfletos revolucionários circulavam pelas fábricas e ruas; o partido articulava as idéias e revolta; as greves e motins eram constantes. A pressão popular crescia e impedir uma Revolução nesse momento seria uma tarefa árdua, finalmente o povo rebelava-se. No dia 26 de fevereiro, o Czar ausente, as ruas eram tomadas pela multidão; Górkí foi “encarregado da invasão e ocupação do quartel-general da polícia na Avenida Kronverski” (ibidem, p. 407).

Durante a tomada em fevereiro, o povo atuou e participou de forma combativa; é possível dizer que os resultados alcançados pelos revolucionários foram garantidos pela atuação popular, em uma prova de que a unidade popular pode realmente transformar os rumos da história. As pessoas invadiam, destruíam símbolos e faziam os soldados mudarem de lado, aderindo à Revolução; o papel mais relevante que o povo desempenhou foi, sobretudo, o de articular os pontos entre os grupos revolucionários e seus líderes, espalhando-se por todos os cantos. “Era como se o povo nas ruas subitamente estivesse unido por uma

vasta rede de fios invisíveis; e foi essa teia que garantiu a vitória”, foi uma maneira dos operários “reivindicarem as vias públicas como suas” (FIGES, 1999:409). É, no mínimo, interessante observar o papel das ruas, do público, durante a Revolução; comparando essa tomada das ruas com o episódio em que o homem do subsolo<sup>5</sup> não quer desviar de seus superiores hierárquicos nas ruas, poderíamos dizer que o momento de não desviar, mas continuar reto seu caminho havia chegado mais do que nunca. E o povo não recuou, pelo contrário, passou por cima de todos que permaneceram em seu caminho.

As ruas foram tomadas violentamente, destruindo-se tudo que representasse a autocracia czarista: monumentos, prédios, patrimônios públicos etc. Diante de tamanha força popular, o Czar foi obrigado a renunciar. A destruição violenta sobressaltou Górkí. O escritor assustava-se com todo o sangue e toda a depredação. Em carta a Ekaterina, sua esposa, ele dizia “Se não conseguirmos nos abster do flagrante uso da força, então não podemos nos arrojar livres...” (Apud. FIGES, 1999:508).

E ressentia-se de toda a violência ocasionada pela revolução; para um intelectual seria mesmo difícil, ou no mínimo conflitante, entender claramente toda a avalanche destrutiva que tomara conta das ruas. Avalanche que só existira pela razão de suas águas terem permanecido por tempo demasiado aprisionadas. Acima de tudo, o que chama a atenção é como Górkí não entendia que o comportamento exigido por ele das massas somente seria possível em uma sociedade que já tivera passado por uma revolução, não em uma que ainda lutava para libertar-se dos grilhões. O escritor falava em *não podemos nos arrojar livres*, todavia, não o eram mesmo, ainda não, não no sentido humanista que se dá à palavra liberdade – estavam em pleno processo revolucionário.

Nesse sentido, poderíamos estabelecer um paralelo entre o que sentia Górkí em relação à violência e o que apontava Trótski quanto ao Realismo Socialista. Trótski acusa os

---

<sup>5</sup> Da narrativa de Dostoiévski Memórias do subsolo.

escritores que levantavam tal bandeira de “anacrônicos”, porque ignoravam que uma literatura verdadeiramente socialista só surgiria em uma sociedade já comunista, quando o proletariado fosse completamente humanista e tivesse condições de produzir uma literatura livre. Para Trótski, o operário, enquanto lutava pela construção do comunismo, não teria o tempo necessário para a produção literária.

Górki não se dedicou a escrever de acordo com o programa estrito do realismo socialista, já que sua arte traduz e atém-se ao processo revolucionário em si, enquanto ocorria, mas ressentia-se porque o povo não possuía uma índole já humana, quando, na verdade, essa índole ainda estava em construção.

É compreensível esse impasse e conflito do escritor, já que suas preocupações mostravam um Górki bastante avançado em relação ao povo, talvez muito mais humanista. Nos momentos de crise, o artista sempre tem diante de si a perspectiva de uma crise ideológica. Como salientava Pound, o *artista é a antena da raça* ou da sociedade (2003:78); ser antena pode levar a capturar muito mais do que os olhos temporais do artista podem discernir. Como atenta John Willett, “Quando se abate sobre uma sociedade uma rajada de fúria e de esperança, não há grupo mais predisposto do que este (o dos artistas) a deixar-se arrastar por ela”<sup>6</sup>. Górki, sensível e humanista, não pôde organizar tudo o que via com toda a clareza necessária.

O que Maksim Górki via agora seria como uma espécie de continuação do processo narrado em *A mãe*, o após de onde o romance havia parado. Como antena da sociedade russa do início do século XX, o escritor percebeu e traduziu bem o homem revolucionário; acontece que nem todo o povo russo teve um preparo sensível como tivera sua personagem “a mãe”. Talvez Górki tenha visionado exatamente a trajetória de desenvolvimento da consciência necessária para que o povo russo tivesse chegado às qualidades humanistas que ele tanto

---

6 Arte e revolução, In: História do Marxismo, 1987:80.

exigia da realidade. Cotejando a obra *A mãe* e a realidade do comportamento do povo, que Górkí vivenciava em sua realidade, poderíamos dizer que, se o povo tivesse tido um desenvolvimento sensível como Pelaguéia tivera, talvez teria reagido de modo mais a contento do escritor. Entretanto, no meio da ebulição revolucionária, como escreveu Maiakóvski, *o tempo é escasso*.

Podemos observar em Górkí um caráter que, em geral, foi notado, por Willett nos artistas soviéticos de meados dos anos 20:

Não eram todos, certamente, revolucionários políticos, e menos ainda quadros de um partido Marxista: mas eram extremamente atentos à sociedade na qual viviam, e incapazes de praticar a sua arte no vazio. (1987:104).

Górkí também era um artista atento à sociedade na qual vivia e incapaz de praticar a sua arte no vazio. Nesse sentido, entendemos o escritor como um homem em seu tempo, que não se deixava apenas ser levado pela história, mas a construía e acompanhava, atentamente, de perto; Górkí jamais poderia fugir do apelo social que seu tempo impunha, porque, embora ressentido e receoso quanto aos acontecimentos revolucionários, seu caráter e personalidade mais profundos estavam extremamente atrelados ao compromisso com aqueles seres humanos marginalizados e oprimidos há bastante tempo. Dessa forma, podemos reconhecer em seu romance *A mãe*, na maior parte de seus contos e em suas peças uma linha norteadora que se destaca justamente por esse compromisso interior. E esse compromisso interior originou-lhe uma grave crise quando percebia que as atitudes do partido não correspondiam aos seus ideais.

Passados os primeiros dias da tomada das ruas, erguia-se um desafio para o governo provisório: organizar a sociedade enquanto não surgisse uma constituição. Os conflitos entre

bolcheviques, mencheviques, liberais e aqueles que ainda eram saudosistas de uma monarquia democrática acirraram-se. Todos, povo e revolucionários da ala bolchevique, reclamavam mudanças radicais na sociedade, para a construção da República Socialista Soviética. Os meses que entremearam fevereiro e outubro de 1917 foram tensos. O governo provisório não atendia os conclames e estava receoso quanto a ações mais concretas. Nesse período, Górkí posicionava-se a favor de atitudes mais radicais; para ele, já que a Rússia havia mergulhado no caos, somente uma constituição e o poder nas mãos bolcheviques poderiam garantir uma reorganização do país. E por essa razão apoiava medidas mais drásticas, que o governo não tinha condições de atender.

Esse anseio foi atendido quando chega à estação Finlândia o trem que trazia o futuro líder do novo país socialista, Vladimir Lênin. Os ânimos renovaram-se com um alento enérgico. E o poder é arrancado aos titubeantes Mencheviques. Os primeiros anos da União Soviética foram anos de preparação e reorganização. Procurava-se construir não apenas a sociedade socialista, mas também uma arte e uma cultura socialista, assim como condições para um comportamento socialista; não havia receita pronta e acabada, tudo era muito novo para um país como a Rússia. Então, muitas coisas eram experimentadas. O nome de Maksim Górkí foi elevado como a imagem do autêntico artista revolucionário. A partir de sua arte, organizou-se o Realismo Socialista, que deveria ser o novo modo de fazer literatura; o que será analisado mais detalhadamente no próximo capítulo.

O período em que Lênin governou foi muito produtivo para as artes. A relação entre ele e Górkí era controversa, como já foi dito, mas o diálogo era possível. Górkí viveu por algum tempo na Itália, aconselhado pelo líder. De lá, mantinha contato com vários escritores e intelectuais, projetando-se como defensor dessa intelectualidade em conflitos com o partido. Lênin observava em Górkí um desânimo para as questões socialistas e percebia o receio do escritor em relação à União Soviética. Com a morte de Lênin e a subida de Stálin ao poder, a

situação de Górkí agravou-se em medida considerável, o escritor voltara para a URSS quando Stálin estava consolidado no poder. O “ditador” vigiava todos os passos daqueles escritores que circulavam pelo país, mantinha Górkí por perto e, assim, podia apertar as “rédeas” da vigilância.

No período *Stalinista*, o escritor enfrentou muitas crises. Contudo, Górkí sempre conseguiu externar alguma coisa do que pensava; no que se refere à arte, é sabido que colaborou com Stálin. As informações sobre esses anos são escassas e confusas. Pouco tempo atrás, Vitali Chentalinski, investigador e especialista nos arquivos literários da KGB, divulgou informações valiosas a respeito do escritor e sua vida na União Soviética, bem como sobre sua morte. Segundo o investigador, Stálin controlava e costurava uma trama que começou com a difusão de uma imagem de Górkí pertinente ao partido e terminou com sua controvertida morte.

Aconselhado por Lênin, Górkí esteve fora do país até 1928. O “auto-exílio” era penoso para ele; não suportava os emigrados, assim como esses últimos não o toleravam. Além disso, o fascismo saía vitorioso na Europa, desiludindo Górkí quanto à imagem de uma Europa civilizada e evoluída. Quando retornou à Rússia, o escritor foi recebido com todas as homenagens devidas a um “bastião” da arte revolucionária. A Rua Tverskaia, em Moscou, recebeu o seu nome, assim como sua cidade natal; recebeu a Ordem de Lênin; os cinemas exibiram uma trilogia que representava sua vida. Ao promulgar todas essas honras, Stálin objetivava ganhar um aliado na luta contra “os direitistas” que se opunham à sua política de coletivização e industrialização. Górkí seria uma carta de peso, pois recebera reconhecimento não só na Rússia como na Europa, sendo lido em diversos países.

O escritor, entre 1928 e 1934, apoiava as políticas de Stálin porque as entendia como uma via para libertar a Rússia de seu passado camponês retrógrado; por outro lado, Górkí reprovava as atitudes *stalinistas* no que se referia ao tratamento dado à cultura e aos

intelectuais. Nessa época, encontrava-se entre o fogo cruzado de Stálin e os direitistas e mediava as relações entre muitos intelectuais e o poder, livrando muitos deles da pena de trabalhos forçados. Entre os anos de 1928 e 1936, Górkí viveu uma situação delicada: estava descontente com Stálin, mas não podia abandonar seu país, não poderia sustentar-se lá fora sem o apoio bolchevique e Stálin também não permitiria sua saída do país. Nesse impasse, supostamente, o escritor envolver-se-ia com os direitistas em um complô contra Stálin, seria esse o motivo pelo qual Stálin teria mandado matar o filho de Górkí, Maksim.

Poder-se-ia dizer que os últimos anos de Maksim Górkí foram realmente amargos; descontente e angustiado, o escritor viveu um período de estafamento e dúvidas; adoeceu e emagreceu muito. Além dos problemas pulmonares gerados pelo tiro que dera no peito, foi assolado por outros males como gripe e cardiopatia. Em 17 de junho, poucos dias depois de concluir sua última obra (*Klim Sangim*), o escritor teve febre e cuspiu sangue, morrendo 24 horas depois. Foi enterrado com todas as honras, suas cinzas foram depositadas atrás do muro do Kremlin num cortejo puxado por Stálin. Morto o escritor, o caminho estava livre para Stálin construir a imagem de Górkí que melhor servisse de apoio ao líder.

Existem dúvidas acerca da morte de Górkí, muitas especulações e poucas informações exatas. Dois anos depois de ter morrido o escritor, Stálin acusou a oposição direitista de tê-lo assassinado, razão pela qual o corpo de Górkí foi exumado, encontrando-se vestígios de veneno. A versão de Stálin foi usada contra ele mesmo mais tarde, surgindo a hipótese de que ele tenha mandado os médicos aplicarem doses exageradas de remédios no escritor. Até hoje, não se descobriu ao certo o que aconteceu de verdade.

O que se extrai do exame de cartas, textos literários e textos descobertos nos arquivos, sobre Górkí em crise é que o escritor era um homem muito sincero no que diz respeito às suas idéias socialistas e à sua correlação com a Revolução e o país que se ergueu depois. Maksim nunca escreveu o que escreveu porque houvesse coação ou porque fosse pertinente. Ele

acreditava na Revolução e no proletariado e, acima de tudo, em um mundo verdadeiramente humanista. Prova disso é que sua obra mais socialista, *A mãe*, foi escrita antes que a União Soviética existisse. O que sobrevive e subjaz à sua obra é, sobretudo, um humanismo verdadeiro e sólido.

## POSTULAÇÕES TEÓRICAS

### 1. NARRADOR E FOCO NARRATIVO: possibilidades de uma perspectiva ideológica

Na estrutura romanesca, dada a sua natureza narrativa, encontramos nas relações entre foco narrativo e narrador um elemento de complexidade. O grau de presença do narrador naquilo que narra engendra uma complexidade artística que o torna elemento central na compreensão da prosa romanesca. O narrador é uma criação do autor, assim como as outras personagens; contudo, o narrador é uma espécie de personagem privilegiada, pois é dada a ele a missão de contar e apresentar ao leitor muito mais do que aquilo que as outras personagens sabem. Muitas vezes, a importância do narrador dentro da “economia interna” da obra é tamanha que a compreensão do todo depende dele, pois é ele quem organiza toda a narrativa.

Walter Benjamin (1992) diferencia dois grupos de narradores: o camponês sedentário, homem que nunca saía de seu país e, por isso, conhece suas histórias e tradições; e o marinheiro comerciante, o homem que viaja e traz muitas histórias, tem muito que contar – é visto como alguém que vem de longe. A partir da classificação dos grupos, Benjamin estabelece uma diferença entre as distâncias configuradas por cada grupo. Assim, para o narrador camponês, têm-se uma distância temporal, já que suas histórias retomam as tradições do passado; para o narrador marinheiro, tem-se uma distância espacial, propiciada pela narração das viagens às terras estranhas e suas curiosidades. Dependendo do grupo a que pertença, o narrador possibilita uma ou outra organização narrativa e uma determinada recepção do leitor.

O narrador é, naturalmente, o intermediário entre o leitor e a narrativa. É pelo olhar do narrador que o leitor apreende o mundo fictício. Dessa relação, podemos extrair a noção de foco narrativo, pelo qual são recortados os fatos mais determinantes e é definida a perspectiva

que melhor servir à finalidade maior da narrativa. Nesse sentido, compreende-se que Friedman (Apud. CARVALHO, 1981) faça uma distinção entre *contar* e *mostrar*. Para Friedman, o *mostrar* revela-se bem mais neutro que o contar, pois é imbuído de uma capacidade mais objetiva, mais próxima da câmera; já o *contar*, mais rico, estabelece um contato mais estreito entre narrador e leitor, visto que são construídas certas estratégias para enredar o leitor.

Modernamente, a utilização dos termos “foco narrativo” ou “ponto-de-vista” tem sido bastante discutida; os críticos têm adotado inúmeros termos para designá-los, gerando uma série de divergências. Percy Lubbock, por exemplo, aborda o ponto-de-vista como a relação entre o narrador e o narrado, colocando-a como governante na questão do método; já E.M.Forster, entrando em contenda com Lubbock, desloca o centro da questão do método para o que ele define como o *poder do escritor de atrair o leitor*, convencendo-o ou não. Para além dessas pequenas divergências, entendemos que o foco narrativo é um dos elementos estruturantes da obra narrativa e, mesmo que ele passe pela capacidade do escritor de enredar o leitor, guarda uma relação estreita com a composição romanesca, aspecto que se sobrepõe a qualquer outro – o que elucidaremos mais adiante.

O estudo acerca do problema do narrador e do foco narrativo é bastante caudatário de Aristóteles; o filósofo, ao tratar da terceira diferença nas artes, assevera que é possível representar narrando (estrutura narrativa) ou deixando com que as personagens contem diretamente através da ação (estrutura dramática). Se optar pela narração, o escritor pode narrar por uma personagem externa à narrativa (narração em terceira pessoa) ou narrar por meio de uma personagem interna à narrativa (narração em primeira pessoa) (ARISTÓTELES, 2005:21).

A partir dessa diferenciação entre narradores, emergem diversas conseqüências artísticas para a obra, não estudadas pelo filósofo grego. Dessa forma, o narrador em terceira

pessoa, por ser externo à narrativa, apresenta um grau de conhecimento que as outras personagens não possuem; o narrador será, então, chamado de onisciente, sendo responsável por um foco narrativo externo aos fatos narrados. O narrador em primeira pessoa possui um foco narrativo interno aos fatos narrados, pois eles se passam também com ele; o foco narrativo é, por essa razão, restrito e pessoal. Com efeito, “o romance, por seu turno, é uma luta entre as múltiplas maneiras possíveis de contar algo” (TACCA, 1983:25).

A classificação ulterior dos tipos do narrador não foge muito da síntese aristotélica, seguindo sempre a distinção básica entre a narração em terceira pessoa e a narração em primeira pessoa. Podemos observar esse fator nas principais classificações mais modernas. Tipologia de Brooks e Warren: narrador protagonista (narração em primeira pessoa, cujo narrador é o personagem principal da trama); personagem-observador (o narrador é personagem e observa os fatos de um modo mais objetivo); autor-observador (o narrador narra em terceira pessoa e reveste-se da entidade de autor na medida em que faz observações mais reflexivas); autor-onisciente ou analítico (a narração é em terceira pessoa e o narrador tem conhecimento absoluto de tudo que se passa na trama, fora e dentro das personagens, realizando julgamentos analíticos dos fatos e personagens). Tipologia de Friedman: onisciência interpretativa (narração em terceira pessoa, o narrador tem conhecimento absoluto do que se passa na trama e interpreta os fatos e as personagens); onisciência neutra (narração em terceira pessoa, o narrador tem conhecimento absoluto, mas não realiza julgamentos ou observações); eu-testemunha (narração em primeira pessoa, o narrador narra os fatos a partir do que presenciou e/ou ouviu contar); eu-protagonista (narração em primeira pessoa, o narrador narra fatos que ocorreram consigo, criando uma proximidade maior com a trama); onisciência múltipla (narração em terceira pessoa dos pontos-de-vista de várias personagens); onisciência seletiva (narração em terceira pessoa, o narrador seleciona as perspectivas de algumas personagens para narrar); método dramático (apresenta uma narração por meio das

próprias personagens); câmera (narração em terceira pessoa, o narrador possui um foco narrativo bastante externo e neutro, apenas mostra os fatos como uma câmera de cinema). Jean Pouillon preferiu o conceito de visões: a visão “com” (que acompanha o personagem de seu ponto de vista); a visão “por trás” (que acompanha a personagem, mas de um ponto-de-vista externo a ela); a visão “de fora” (um ponto-de-vista externo aos fatos narrados).

A classificação moderna desenvolve as distinções aristotélicas e acrescenta alguns elementos. Esse desenvolvimento provém do surgimento de novas elaborações artísticas, da natureza complexa das obras modernas, criando a necessidade de se encontrar novas categorias; como a onisciência múltipla e a seletiva de Friedman, a de autor implícito (o segundo eu do autor) de Booth ou a diferenciação, de Lubbock, entre a apresentação narrativa por meio da cena e a apresentação através do sumário. Daí o valor de tais teóricos.

Optamos, aqui, por abordar o foco narrativo como um olhar do narrador sobre os fatos narrados e as personagens, analisando as relações entre eles. Por essa razão, a divisão básica que adotaremos é a de narrador onisciente, cujo foco é externo aos fatos narrados, e de narrador-personagem, cujo foco é interno aos fatos narrados – divisão mais apropriada ao nosso objeto de análise. Além disso, de acordo com essa perspectiva, os demais tipos de narradores são mais facilmente delineados, quando for necessário à nossa análise.

As classificações do narrador trazem à tona uma questão relevante para o estudo do foco narrativo. É necessário entender que nem sempre o foco narrativo é o mesmo do narrador. O narrador, como personagem, conta os fatos que vê ou tem conhecimento, mas pode escolher de que ponto-de-vista irá narrar esses fatos. Um narrador em terceira pessoa e onisciente, justamente por ter um conhecimento absoluto da trama narrativa, pode narrar os fatos de sua perspectiva de “deus” desvendando todos os detalhes para o leitor ou, pelo contrário, omitir fatos e deixá-los apenas subentendido como um modo de criar mistério ou ironia. Um narrador onisciente pode, ainda, abdicar de sua onisciência para narrar os fatos do

ponto-de-vista de uma personagem; nesse caso, a onisciência é diminuída para seguir a personagem, construindo um jogo em que o narrador omite intencionalmente sua onisciência em benefício da riqueza artística.

A opção por um ponto de vista exige também, como consequência, a verossimilhança na obra. É verossímil não aquilo que é como o real, mas aquilo que poderia ser, o que encontra coerência interna na obra; como salienta Aristóteles,

a imitação única decorre da unidade do objeto, é preciso que a fábula, visto ser imitação duma ação, ou seja, duma única e inteira, e que suas partes estejam arranjadas de tal modo que, deslocando-se ou suprimindo-se alguma, a unidade seja aluída e transtornada. (2005:28).

Desse modo, a verossimilhança diz respeito à coerência interna da obra, à unidade de sua “economia interna”. No que se aplica ao narrador e ao foco narrativo, podemos dizer que um narrador onisciente pode dispor do ponto-de-vista que melhor convir; contudo, um narrador-personagem, protagonista, não pode narrar fatos dos quais não participou nem ouviu contar, pois não possui onisciência, seria inverossímil. Ao se optar por um ponto-de-vista, ele deve ser mantido coerentemente no decorrer da obra. A construção da unidade narrativa, e particularmente do romance, é realizada pelo autor; é ele quem constrói o narrador e dá a ele a perspectiva mais coerente com o todo narrativo, romanesco, que, por sua vez, coaduna-se com a intenção artística mais geral do autor. Portanto, o autor é quem costura toda a narrativa, criando a unidade. Poder-se-ia dizer que “o foco narrativo compreende as matrizes que condicionam a mundividência de cada escritor” (MOISÉS, 2003:284). E, nessa mundividência, opera o substrato material da sociedade em que vive o escritor, bem como a ideologia dominante.

Quanto a essa relação anterior, entre foco narrativo e substrato material, é sintomático o fato de que cada período literário facultou o florescimento e desenvolvimento de determinado foco narrativo e narrador. Vejamos o que ocorre a partir do Romantismo, período decisivo para a configuração romanesca. No período romântico, a principal forma de romance era o folhetim, cujo fim estava estreitamente ligado à sociedade; nesse período, o foco narrativo que se sobressaía era o de terceira pessoa; o narrador buscava demonstrar para o leitor que o narrado mantinha uma raiz no real, documental, procedendo, muitas vezes, como jornalista na maneira de enredar os fatos. Durante o Realismo e o Naturalismo, o foco narrativo continua sendo em terceira pessoa, enfatizando-se o aspecto onisciente que esse foco possui; o romance deveria corresponder à realidade, deveria apresentar uma forma científica experimental semelhante à da medicina, como postulava Émile Zola em seu ensaio “Romance experimental”. Nessa época, desenvolvem-se, então, o narrador observador e o intruso, respectivamente, aquele que observava tudo nos mínimos detalhes e aquele que, além de observar, emitia julgamentos acerca das personagens, de seus comportamentos e da sociedade como um todo. Muitos desses narradores eram extremamente irônicos, sendo esse um aspecto da estética realista. Outro aspecto desenvolvido com o realismo é o narrador psicológico, que esmiúça as personagens, destacando seus aspectos psicológicos. O Romantismo, o Realismo e o Naturalismo legaram procedimentos artísticos de muita riqueza para a literatura.

Do século XIX para cá, o romance foi abastecido com um sem-números de possibilidades criativas, surgindo a polifonia de Dostoiévski, o fluxo de consciência dos romances modernos do século XX, a narração realizada com o foco narrativo próximo da câmera do cinema etc. Todos esses novos elementos exigiram ainda mais da Teoria e da Crítica literárias, recrutando um batalhão de novas teorias para explicar o texto literário – algumas muito profícuas e necessárias, outras...

Além das já estabelecidas, o processo narrativo intrinca outro tipo de relação cuja análise se faz necessária, o contato entre narrador e personagens. Por ele, pode-se esclarecer as concepções de Discurso direto, Discurso indireto e Discurso indireto livre. Conforme Bakhtin (2004), o discurso do narrador (narração) elabora notações sintáticas que demarcam a voz citada, havendo casos nos quais ocorre um enfraquecimento ora do discurso citado ora do discurso que incorpora a citação. A partir dessa formulação, consegue-se distinguir os discursos direto, indireto e indireto livre, bem como a relação entre o foco narrativo e a perspectiva da personagem, ou das personagens. O Discurso direto realiza-se sem intermédio de notações, a voz que cita e a voz citada mantêm-se separadas, sem enfraquecimento. O discurso indireto caracteriza-se pelo enfraquecimento da voz citada, que se dilui na voz do narrador; e o discurso indireto livre acarreta uma perda parcial das linhas que separam a voz e o fluxo de consciência citados e a voz que cita, processando-se uma espécie de fusão.

Na esteira dessa questão, insere-se, ainda, a que se refere ao plurilinguismo, elemento característico do romance. Para Bakhtin, a prosa romanesca compõe-se, essencialmente, de *unidades estilísticas heterogêneas* orientadas para a *unidade estilística superior do conjunto* (BAKHTIN, 2002:74). Como conjunto, o romance engloba todos os seus elementos para realizar um determinado objetivo estético. Assim, deve-se analisar o caso do narrador sempre junto ao das personagens, ao do espaço, ao do tempo, enfim, em meio à narrativa como um todo.

O narrador, como os demais elementos narrativos, é uma instância fictícia, elaborada artisticamente, contendo um caráter e uma voz figurativos. Isso implica a recusa da mistura entre autor e narrador, esse pode eventualmente possuir um discurso próximo ao daquele, mas, não o é via de regra. Daí, Bakhtin (1981) considerar a prosa dostoiévskiana inovadora e de qualidade, pois que o escritor russo cria romances nos quais narrador e personagens são autônomos ideologicamente. Enquanto em um escritor como Zola, por exemplo, o narrador é

uma instância que intermedia as vozes das personagens, com uma visão sobre elas, em Dostoiévski o narrador deixa fluir a voz ideológica das personagens mais livremente, como se não houvesse mediação nem uma visão sobre elas. A visão e a problematização que Bakhtin oferece ao tema resolve em muitos pontos os impasses quanto ao tema, além de correlacioná-lo com o substrato material e, por conseguinte, ideológico.

Quando o escritor deixa falar sua personagem no mesmo grau que permite ao narrador, revela-se, indubitavelmente, sua perspectiva ideológica. Como artista que organiza a narrativa com determinado fim estético e conteudístico, ao abdicar da onisciência do narrador para acompanhar a perspectiva de uma personagem, o autor certamente deseja dizer algo e o faz revelar-se na própria opção realizada.

## **2. O REALISMO COMO MÉTODO OU O MÉTODO REALISTA DE CRIAÇÃO?**

Antes de tudo, é preciso dizer que utilizar um termo como realismo no âmbito da arte traz por si mesmo uma série de discussões. Desde Aristóteles, a relação entre arte e realidade tem sido esquadrihada e esmiuçada de perspectivas várias. Em geral, adotou-se o termo realismo para aplicação a qualquer obra que se aproxime de forma objetiva do real. Essa noção tem correlação com o fato de que o termo realismo foi aplicado para caracterizar o período literário Realismo, cujo foco central era criar uma literatura que refletisse objetivamente, como a ciência, a realidade circundante. Acontece que de lá pra cá muitas obras literárias apresentaram uma forma mais realista, porque possuem um estilo mais “claro” e tratam da realidade como conteúdo, sem, todavia, caracterizarem-se como as obras do período denominado Realismo. Nesse sentido, parece confuso usar o termo realismo para

obras que divergem do estilo compreendido pelo período Realismo. Realismo poderia ser considerado um método de criação? Acreditamos que não. Obviamente, poder-se-ia objetar se não seria possível criar um romance semelhante aos do Realismo francês, por exemplo, hoje em dia. Sim, seria possível, mas então seria somente um romance com o mesmo estilo do período Realismo, o que não resolveria ainda nosso problema de base: como aplicar o termo realismo a obras que se distanciam desse estilo de época, ou, da estética literária Realismo? Desse modo, abandonamos o termo realismo como método literário.

Quando Aristóteles apontou a arte como imitação, empregando o termo *mimeses*, realizou ao mesmo tempo uma importante distinção. A arte imita o real, mas de uma maneira artística, não sendo, portanto, uma cópia da realidade. A arte, então, não fala do que é, como a História, e sim do que poderia ter sido, abrindo um leque de possibilidades artísticas. Por essa perspectiva, toda arte mantém uma relação com a realidade. Quando dizemos, modernamente, que uma obra literária é realista, estamos querendo dizer que essa obra, além de manter uma relação inegável com a realidade como apontou Aristóteles, objetiva primordialmente traduzir e problematizar o real como conteúdo. E, como o *objeto estético* resulta da inter-relação *essencial e necessária* entre forma e conteúdo ou, nas palavras de Bakhtin (2002:69), como *um conteúdo dotado de forma*, o escritor passa a ter também um problema de forma literária, já que é posto diante do desafio de encontrar a forma que melhor estruture seu conteúdo. Conseqüentemente, essa obra será configurada por meio de um método literário específico, que poderíamos chamar de realista.

O desejo autoral de criar uma obra que problematize o real concreto revela também uma postura diante da realidade, uma vez que a explicação para essa opção encontra-se englobada na perspectiva ideológica de mundo. Fischer, em *A necessidade da arte*, faz uma distinção entre realismo “definido como um estilo ou um método” (2002:122), apontando que “se decidirmos definir o realismo não como um método, mas como uma atitude – a atitude

que fixa a realidade na arte – chegaremos à conclusão de que quase toda a arte é realista” (2002:123). Por isso, compreende ser “mais útil, mais prático, por conseguinte, confinar o conceito de realismo na arte à aceção de um método particular” (2002:123). Fischer faz contribuições valiosas a respeito do tema, mas deixa uma brecha para questionarmos: um método literário não resulta de uma intenção específica que, por sua vez, correlaciona-se com o posicionamento do escritor em sua realidade social? Um método literário sempre é utilizado para alcançar determinado fim estético. Poderíamos, sem recusar as noções gerais de Fischer, dizer que a atitude que *fixa a realidade na arte* não é qualquer atitude; porque, se fosse, Fischer chegaria à mesma resolução de Aristóteles para a mimese na arte, ou seja, que toda arte é mimética. Contudo, estamos trabalhando aqui com uma determinada forma mimética, aquela que pretende problematizar o real. Por isso, é possível argumentarmos que a obra realista surge de uma atitude realista em relação à realidade.

Erich Auerbach oferece-nos um exemplo do método realista em seu livro *Mimesis* – a representação da realidade na literatura ocidental. Nele, Auerbach analisa como a literatura ocidental desenvolveu o método realista desde Homero à Virginia Woolf, expondo como os escritores plasmavam a realidade de seu tempo em suas obras, deslindando a “interpretação da realidade através da representação literária ou ‘imitação’” (2007:499) de cada época. Para Auerbach, o método realista varia em cada período, favorecendo a existência de diversos métodos realistas; mas, deixemos essa questão de muitos métodos realistas, pois não é fundamental nesse ponto de nossa análise. O que é mais relevante na teoria de Auerbach diz respeito ao conceito de método realista que ele formula. Na visão do crítico, o método realista refere-se ao modo como o escritor configura a realidade cotidiana histórico-social de sua época, “já não se tratava mais do Realismo em geral, mas da medida e espécie da seriedade, problematidade e da tragicidade no tratamento de temas realistas” (AUERBACH, 2007:501). O realismo, ou literatura criada por meio do método realista, caracterizar-se-ia

pela proximidade com o mundo da vida, o mais concreto possível, e o movimento histórico processar-se-ia no cotidiano. Daí, a necessidade da literatura mais realista aproximar-se com o mundo da vida, pois é através do cotidiano que a obra realista pode abarcar a realidade histórico-social.

Lukács analisa o problema do método realista de modo mais material e objetivo. Em suas reflexões, o crítico desenvolveu uma perspectiva marxista sobre a arte, que relaciona a literatura com a realidade social. Embora em “Teoria do romance” ainda apresente uma perspectiva um tanto metafísica do tema, posteriormente Lukács tornar-se-ia bem mais materialista. No que concerne ao romance, Lukács analisa o desenvolvimento formal do gênero a partir do desenvolvimento histórico-social da humanidade, afirmando que “a forma do romance, como nenhuma outra, é uma expressão do desabrigo transcendental” (2006:38) e que o romance *é a epopéia do mundo abandonado* (2006:89), o que se verifica mais rotundamente quando se trata do romance moderno. O romance revela a alma moderna que se abala em uma luta bravia dentro de si mesma porque o mundo (a sociedade capitalista) é-lhe estranho ou, em outra medida, revela o embate dessa alma com esse mesmo mundo de estranheza. O surgimento da forma romanesca é uma resposta do mundo moderno à necessidade de se encontrar um gênero que lhe expressasse mais intimamente.

Com essa formulação, Lukács estabelece uma relação dialética entre a obra de arte e a realidade. Em seu ensaio “Narrar ou Descrever”, Lukács aborda mais claramente o método realista na composição romanesca. Lukács (1965) faz uma distinção entre *narrar* e *descrever*. Analisando romances realistas do século XIX, apresenta a diferença estilística de narrativas que privilegiam a descrição e narrativas que se destacam pela narração. Para o crítico húngaro, o narrar (narração): apreende o homem em suas ações, das quais provém seu caráter; possibilita maior movimento ao texto, traduzindo o movimento da realidade; apresenta uma evolução de acontecimentos (encadeamento); propicia a visualização da dimensão humana,

mais ágil, progressiva. Assim, o narrar *distingue* e *ordena*, pois organiza os fatos em uma evolução linear (ou não) que mantém uma conexão com o todo romanesco, o que expressa a gênese e o desenvolvimento das ações, processos e personagens, aproximando-se do ritmo humano real e material. Já o descrever (descrição): fixa quadros, como resultados acabados e absolutos; retrata estado, um momento fixo que não muda; representa um conjunto imagético, estático; estabelece o estado de “coisas”, aplicado tanto ao homem quanto ao processo social; nivela todas as coisas, colocando tudo em um nível de simultaneidade, tanto o relevante quanto o gratuito da cena descrita, desvinculando, separando um episódio do todo romanesco. As conseqüências técnicas e artísticas criam uma maior aproximação ou não com o leitor, já que ao optar o escritor opta também entre mostrar de uma forma ou de outra ao leitor. A opção entre narrar e descrever tem um substrato material na transformação do capitalismo do século XIX, pois revela a atitude do escritor em relação à realidade.

Lukács levanta duas questões substanciais, a realidade da qual provém obra (capitalismo do século XIX) e os efeitos, na realidade social, da opção *narrar* ou *descrever*,

O contraste entre o participar e o observar não é casual, pois deriva da posição de princípio assumida pelo escritor, em face da vida, em face dos grandes problemas da sociedade, e não do mero emprego de um diverso método de representar determinado conteúdo ou parte de conteúdo. (LUKÁCS, 1965:50).

Lukács contextualiza os escritores na realidade social da época, relacionando suas opções de método realista com seus posicionamentos na realidade social. Dessa maneira, articula dois períodos do capitalismo (sociedade burguesa em ascensão e construção e sociedade burguesa já cristalizada) com duas posições socialmente necessárias dos escritores (participar e observar) que resultaram em dois métodos literários (narrar ou descrever). O escritor que participa é aquele que toma uma postura de contestação diante da realidade,

encontrando no narrar uma forma de manifestar sua contestação. O escritor que apenas observa a sociedade burguesa cristalizada apresenta uma postura conservadora diante dela, escolhendo o método estático da descrição – como método, a descrição expõe uma realidade que não apresenta possibilidades de mudança. Escritores como Zola, que optam pela descrição, viveram em uma sociedade capitalista já cristalizada e, embora aponte o elemento animalesco do homem como um protesto contra a bestialidade do capitalismo, “na sua obra, contudo, este protesto irracional leva a uma fixação do elemento inumano, à atribuição de um caráter permanente e animalesco” (1965:76). Por outro lado, escritores como Balzac, que viveu a ascensão capitalista, apresentam por meio da narração o movimento humano, a perspectiva de transformação social.

Lukács atende melhor aos objetivos de nossa análise, visto que podemos extrair de suas teorias uma visão dialética da atitude do escritor que resulta na escolha de um método realista. O crítico aborda as relações artísticas e sociais dialeticamente. O movimento seria: realidade social – obra de arte – realidade social (projetando as posições sociais dos escritores, conservadora ou contestatória). A obra surge de determinada sociedade e projeta sobre ela suas perspectivas.

A realidade social e o método realista escolhido pelo escritor operam na estruturação romanesca, fundamentando a forma literária.

A única estilística adequada para esta particularidade do gênero romanesco é a estilística sociológica. A dialogicidade interna do discurso romanesco exige a revelação do contexto social concreto, o qual determina toda a sua estrutura estilística, sua ‘forma’ e seu ‘conteúdo’, sendo que os determina não a partir de fora, mas de dentro; pois o diálogo social ressoa no seu próprio discurso, em todos os seus elementos, sejam eles de ‘conteúdo’ ou de ‘forma’ (BAKHTIN, 2002:106).

O método realista implica o reconhecimento consciente dessa esfera do fazer literário e da estrutura romanesca. O escritor que trabalha com o método realista tem diante de si o desafio de compreender a realidade social em uma dimensão de essência, que está muito além da aparência, bem como as relações ela mantém com a literatura. Resta-lhe, ainda, a exigência de explorar o método e todas as suas possibilidades estéticas a fim de criar uma obra de arte que seja ricamente artística.

### 3. O REALISMO RUSSO E O REALISMO SOCIALISTA

#### 3.1 O REALISMO RUSSO DO SÉCULO XIX

O realismo ocupou as preocupações dos escritores e críticos russos desde cedo. Todo o século XIX foi marcado por discussões a respeito da literatura russa coeva sob esse foco; a intelligentsia russa exigia, mais fortemente, em meados do século, que os escritores expressassem em suas obras a realidade social. Daí, as diversas polêmicas entre críticos da chamada “escola natural” e escritores que ficaram na tradição literária – exemplo marcante é o rompimento de Bielínski (o mais expoente da citada escola) e Dostoiévski. Bielínski saudou efusivamente a primeira obra de Dostoiévski (*Gente Pobre*), apontando nela verdades sociais da realidade do povo russo. Pouco depois, passou a criticar incisivamente as obras do escritor, acusando-o de se afastar do realismo. A partir de então, Dostoiévski defende-se, escrevendo em vários artigos e passagens, como em *O diário de um escritor*, que é verdadeiramente realista, pois expressa as camadas mais profundas da realidade, naturalmente mais cheias de conflitos.

O realismo requisitado pelos membros da intelligentsia era uma forma literária clara que conseguisse retratar a miséria social da realidade russa do momento. Os mais radicais chegaram a desprezar a arte por considerarem-na como um meio de fuga, distorção, inferior à realidade e às necessidades reais do povo. Essa crítica radical (1840-1880) propõe uma arte mais utilitária, com ênfase no conteúdo; desse modo, realismo, para eles, passava pela relevância social, deveria ter uma mensagem útil, acima de tudo.

Pode-se dizer que os maiores escritores russos do século XIX (Gógol, Dostoiévski, Tolstói, Tchekhov) deram certo caráter realista às suas obras, cada um à sua maneira e estilo. Encontramos em suas obras a presença das classes da época – funcionários públicos (*O capote*, *O nariz*, *O inspetor Geral* de Gógol; contos de Tchekhov); nobreza e camponeses

russos (*Ana Kariênina*, de Tolstói; peças de Tchekhov) – bem como as polêmicas levantadas pelos radicais e estudantes (*Crime e castigo*; *Os demônios*, de Dostoiévski).

Contudo, não se encontra na literatura russa do momento obras que sejam totalmente semelhantes ao realismo mais moderno de um Balzac, Flaubert ou Zola. Não por acaso, um dos principais e primeiros a levar a literatura russa para o ocidente, Melchior de Vogüé (1848-1910), diferencia o realismo russo do realismo francês. Vogüé, um aristocrata católico, foi embaixador da Rússia entre os anos 1877-1882, embrenhando-se na vida política e cultural do país. Vogüé foi de suma importância para a divulgação da literatura russa, na medida em que sua visão constituiu uma das primeiras formas de leitura dessa literatura realizada no âmbito ocidental, abrindo a recepção ocidental para a literatura da Rússia. Os escritos do embaixador francês foram reunidos na obra *Le roman russe*, que, embora ultrapassada em alguns pontos, não pode ser deixada completamente à margem dos estudos da literatura russa.

Vogüé criticava o realismo de Zola, e francês em geral, que, segundo ele, havia se tornado demasiadamente positivista e cientificista. De acordo com sua visão, o chamado “naturalismo” já havia esterilizado a literatura. O romance russo seria uma contrapartida, uma oposição a essa literatura “fria”. A literatura francesa poderia se renovar a partir dos ensinamentos proporcionados pelos romances russos, “fasse lê ciel que l’âme russe puisse beaucoup pour la nôtre” (1971: 65). Vogüé admoesta que o realismo russo toca o invisível e as questões essenciais da vida, além de incentivar a fé, a emoção e a caridade:

Nous allons voir les russes plaider la cause du réalisme avec arguments nouveaux, avec des arguments meilleurs à mon sens que ceux de leurs émules d’Occident. C’est un grand procès; il fait à cette heure le fond de tous les différends littéraires dans le monde civilisé; et sous couleur de littérature, il révèle les conceptions les plus essentielles de nous contemporains. (1971: 37).

Os escritos de Vogüé demonstram grande entusiasmo pela literatura russa. E, se é certo, como apontou Auerbach (2007), que essa literatura conservava ainda um tom aristocrático e cristão, nada mais natural que um conde aristocrata se encantar por um realismo “não maculado” pelas idéias burguesas. É curioso que, sendo o primeiro a introduzir a literatura russa no ocidente, Vogüé tenha estabelecido tão peremptoriamente a contraposição entre os realismos russo e francês e, sobretudo, que essa diferença, porque verdadeira, seja retomada sempre, como o fez o próprio Auerbach. Realmente, Vogüé marcou a recepção ocidental da literatura russa e podemos dizer que, quanto ao realismo, acertou em muitas questões abordadas por sua análise. Acima de tudo, quando distingue os romances russos e franceses.

Como aventa Auerbach, faltava à Rússia “a burguesia esclarecida”, “que estava em toda parte na base da cultura moderna e, especialmente, do moderno realismo” (2007:467). Auerbach aponta que o realismo russo tem sua fundamentação

numa idéia cristã e patriarcal da dignidade criatural de cada ser humano, independentemente da sua classe social (...) e que, portanto, está aparentado, nos seus fundamentos, muito mais com o antigo realismo cristão do que com o moderno realismo europeu ocidental (2007:467).

Assim, talvez seja possível dizer que a ausência de uma forma realista mais moderna – no sentido em que Auerbach entende o termo *moderno* – foi provocada pela realidade social da Rússia do momento, que:

estava dividida em duas nações – não a burguesia e o proletariado, mas as classes instruídas e os camponeses. E embora a intelligentsia radical sempre falasse em nome do povo, ela tinha tão pouca relação real com ele quanto os nobres (...) a angústia desse problema se reflete em Dostoiévski e Tolstói (FRANK, 1992:92).

Sem dúvidas, o realismo russo do século XIX demonstra proximidade com o criatural e uma forte presença do aristocrático, a preocupação moral é um exemplo; contudo, não é de todo errado apontar que, em muitas obras ou passagens, o realismo russo já revela características da forma moderna em sua exposição da realidade, deslindando as bases histórico-sociais do cotidiano – como a descrição da Avenida Niévski, no conto homônimo de Gógol; ou o cotidiano cheio de preocupações com a toalete e com os bailes das personagens de “Ana Kariênina”.

É quando a realidade russa começa a se modificar, o que se dá em fins do século XIX, com a introdução da industrialização e do marxismo, que a literatura passa a ter condições para a criação de um realismo mais próximo do moderno romance francês do século XIX. Com todas as agitações, o aparecimento de uma classe que já poderia ser chamada de proletária, e, finalmente, a revolução, a Rússia gera uma realidade que fomenta um realismo todo especial – o realismo socialista –, que não é bem o moderno francês, mas que se inspira muito em Zola e outros do seu estilo. É preciso compreender que esse realismo que surge no período soviético tem em sua base uma forte ligação com aqueles críticos radicais do século XIX, pela tradição de crítica social e pela exigência de lucidez realista que faziam da arte.

### **3.2 EIS QUE SURGE O REALISMO SOCIALISTA**

No início do século XX, já vislumbramos na vida intelectual dos escritores novas preocupações e tendências para um outro modo de criar literatura, que fosse mais realista, visto que em meio às agitações revolucionárias, aqueles escritores cuja perspectiva ideológica aproximava-se do marxismo e dos bolcheviques viam nos grandes romancistas do século

anterior um método literário que não mais correspondia às necessidades sociais da Rússia do novo século. Alinham-se nessa direção nosso Górkí e Gladkóv (nos anos 20 e 30), por exemplo.

Outras expressões artísticas se afastaram do realismo entre o final do século XIX e inícios do XX, como os simbolistas. Sobre isso, Trótski (2007) pode ser elucidativo ao ressaltar o estado de descontentamento pós 1905, bem como o crescente individualismo que se apossou dos intelectuais russos, criando o que ele denominou de a *nova consciência religiosa*. Nesse período, produziram Berdiáiev, Soloviov, Rózanov, Ivânov, e outros, no geral, filósofos e escritores que adotaram uma perspectiva mais próxima da metafísica. Somada a essa situação, está também a perturbação gerada pela perspectiva da guerra,

La littérature russe, qui s'est toujours caractérisée par son attitude critique envers la réalité, ne pouvait pas retrouver son identité en proclamant la nécessité de la guerre et l'union avec le pouvoir. Il se créa une situation paradoxale: tout le monde parle de la guerre, mais l'impression qui reste est celle d'un silence profond. (HELLER, 1987:644)

Górkí também aponta esse estado de perplexidade em que ficou a intelectualidade russa após o fracasso de 1905. Em *Liev Tolstói*, ele escreve “agora que as pessoas baixaram as cabeças desencantadas, a maioria dos espíritos está vazia, e as melhores almas estão repletas de aflição. Famintos, dilacerados, pedindo por uma lenda” (1983:56), manifestando preocupação diante da possibilidade do tolstóismo preencher essa lacuna “espiritual”.

Nas três primeiras décadas do século XX, subsistem na Rússia diversas correntes que se pretendem realistas: realismo heróico, realismo revolucionário, realismo romântico etc. Denominações do que se almejava como novo método literário. Subjacente a todas elas,

estava a preocupação de colocar nas páginas da literatura aqueles personagens, até então, deixados de lado; buscavam ainda uma forma clara de traduzir a situação nova do proletariado e uma arte que conseguisse traduzir a movimentação revolucionária. O romance *A mãe* de Górkki, de 1906, surgiu como uma expressão dessa tendência.

Com a Revolução de 1917, aparecem na Rússia diversos elementos que buscam retratar e expandir a realidade e os ideais socialistas. A URSS foi marcada por muitos debates, questionamentos e discussões acerca da existência de uma cultura soviética proletária. Surgiram várias organizações e associações de artistas e escritores, umas mais atreladas ao regime, outras menos, que de alguma forma tocavam nas relações entre arte e realidade soviética<sup>7</sup>. Inicialmente, o grande desafio da União Soviética é construir-se como um país socialista, comunista, humanista. Dessa forma, todos os esforços voltam-se para pensar e organizar novos valores, instituições e cultura que se pautassem pela filosofia humanista. O que pertencia ao regime czarista não serviria para um país socialista, o velho não poderia coadunar-se com o novo, pois a União Soviética necessitaria de um modo de vida mais humano, e esse novo modo de vida não existira na Rússia até então. As experimentações eram várias devido ao fato de que tudo o que se fazia agora era muito novo no país, muito diferente. Não se sabia ao certo por que caminho seguir, embora, soubesse-se em que direção desejava-se ir.

A arte e a cultura eram incentivadas a seguir uma tendência mais revolucionária, os artistas objetivavam, sobretudo, um novo método e um novo estilo para expressar uma nova realidade, a realidade socialista. Lênin devotava uma atenção especial às artes. Segundo Willett (1987), o período que se seguiu a 1917 constituiu um enorme movimento em prol das artes. Lênin foi responsável por várias iniciativas para fomentar a cultura soviética, oferecendo novas possibilidades ao cinema, à literatura e às artes plásticas. Esse crescimento

---

<sup>7</sup> Isto é, antes da forte repressão Stalinista.

cultural soviético diminuiria em grande medida com Stálin, que tinha uma relação paradoxal com a poesia, o cinema etc.

Com Lênin, o cinema, em especial, desenvolveu-se bastante. Além, das contribuições de Eisenstein, os russos despontaram também com Dziga Vertov que, de acordo com Willett (1987), foi o verdadeiro fundador do movimento documentarista. Proliferavam na Rússia os movimentos que também afluíam na Europa, cubismo, futurismo, entre outros, com a tônica peculiar do engajamento.

A literatura, assim como a arte em geral, entrou em um período frutífero, considerando que intelectuais e escritores passavam a refletir o tema com uma seriedade e desenvolvimento dignos de todo o passado literário russo. As discussões sobre a literatura tinham por base as questões levantadas pelo marxismo, inserindo-se em uma série de problemas teóricos e políticos, já que estariam atreladas às ações políticas gerais. A pergunta central seria: como criar uma literatura mais humana e que expresse a vida proletária na União Soviética? Alguns intelectuais esboçaram teorias para responder essa questão, gerando infindáveis debates a respeito; debates que nortearam a organização de grupos de escritores e do Realismo Socialista.

Em síntese, as preocupações soviéticas acerca da arte literária circulavam em torno de três pontos: a relação entre concepção de mundo e método artístico, que desemboca no conceito de Realismo Socialista; o realismo como forma literária que melhor representaria o processo revolucionário; a questão da herança literária e seu aproveitamento ou não no presente.

Em meio a esses debates e respondendo essas questões, organizaram-se grupos, ou melhor, associações de escritores que defendiam seus interesses e idéias a respeito da literatura. Os principais foram: LEF, vanguarda futurista; RAPP, associação russa dos escritores proletários; PROLETKULT, cultura proletária. Todos viam a arte como

instrumento para modificar e construir a nova realidade. Os grupos foram dissolvidos por Stálin em 1933. Em 1934, foi criada a União dos escritores soviéticos da RSFSR, que significou uma unificação da vida literária. Eles apresentavam um caráter mais burocrático e defendiam o Realismo Socialista que nasceu em 1932 e se sobressaiu às outras denominações então em voga, como realismo heróico, realismo revolucionário e realismo romântico.

Um grupo à parte era constituído pelos escritores que simpatizavam com o socialismo, talvez por certa liberalidade em suas concepções ideológicas, mas que não se comprometeram e não participaram exatamente da construção da Revolução. Esse grupo era formado pelos chamados “companheiros de viagem” (Bábel, Pilniak, Zamiátin etc.), que, como dizia Trótski, poderiam abandonar o trem a qualquer momento. O termo foi inventado por ele em seu livro “Literatura e revolução”.

A mais poderosa das associações citadas foi a RAPP, que teve atuação entre os anos de 1925 e 1932, obtendo a hegemonia da literatura soviética durante toda a sua existência. A RAPP desenvolveu-se a partir do PROLETKULT que atuou na primeira metade da década de 20. Os teóricos desse grupo foram inúmeros e nenhum desempenhou o papel de um porta-voz supremo da RAPP, destacando-se Averbach, Fadiéev, Libedinski e Ermilov. A RAPP nunca teve uma linha teórica rigorosa, pois se encontrava estreitamente envolvida com a conjuntura política e as inflamadas polêmicas internas e externas. Por isso, a RAPP realizava uma série de campanhas geralmente contraditórias entre si. Conservava na maioria das vezes um tom agressivo e combativo para com os não rappistas. A RAPP postulava uma predominância do momento lógico e ideológico da criação sobre o da imediaticidade sensível e empírica. Segundo Averbach, “a arte é indiscutivelmente um meio específico de conhecimento da vida”, mas, “não menos indiscutivelmente, a arte é um meio de contágio emotivo”, de manipulação da psique (Apud. STRADA, 1987:185). O conhecimento da arte é, assim, posto

a serviço da reconstrução da vida, obedecendo à tarefa da propaganda política e regulamentada pela própria RAPP.

A RAPP relacionava o “método criador”, defendido por ela, com uma concepção de mundo marxista; diante disso, era preciso lutar por um método que fosse particular à literatura proletária. Essa luta representava um de seus principais objetivos. Os rappistas distinguiam dois métodos de arte: o materialista e realista, representado por Balzac e Stendhal, e o idealista e romântico, exemplificado por Schiller. Essa distinção é baseada na filosofia marxista que distingue as correntes materialista e a idealista. O artista proletário seria mais lúcido que os realistas do passado, tendo a missão de não apenas explicar o mundo como também o de transformá-lo.

Entre os intelectuais soviéticos independentes das associações, três se destacam pela relevância que exerceram no debate sobre as questões artísticas, inflamando as discussões com suas idéias. São eles Aleksander Vorónski, Valerian Pereverzev e B. Arvatov.

Vorónski dirigiu a primeira revista soviética, *Krásnaia nov*. Dedicou vários ensaios aos escritores de maior destaque na União Soviética e orientou sua crítica por uma espécie de sincretismo entre o “realismo crítico” do século XIX e as novas idéias soviéticas, demonstrando “uma orgânica lealdade para com o novo regime, do qual ele era precisamente um expoente” (STRADA, 1987:160). Para Vorónski, a arte é um meio específico de conhecer a realidade por meio de imagens, uma forma de ver e fazer ver o mundo sob uma ótica nova; assim, para ele, a arte teria uma missão gnosiológica – o título de seu livro já nos dá uma noção de suas idéias, “A arte de ver o mundo”. Desse modo, polemizava com a RAPP na medida em que ela defendia uma visão de arte mais atrelada à práxis social. Como já foi citado, Averbach concordava com Vorónski que a arte era uma forma de conhecimento de mundo, mas acreditava que esse conhecimento deveria ser posto a serviço do proletariado – o que Vorónski não postulava. A RAPP mantinha uma posição intermediária entre Vorónski e a

LEF, que tinha uma postura mais extremista no sentido de exigir da arte um comportamento mais subordinado ao partido, mais burocrático.

A arte teria, para Vorónski, a função de refletir a mesma realidade que a ciência, mas essa reflexão seria um ponto de intermédio entre uma cópia passiva e a invenção mais subjetiva. O artista reflete a realidade, mas de acordo com sua “concepção geral do mundo”. Vorónski relaciona essa visão da arte com a luta de classes, considerando que cada classe possui um conjunto de valores, ciência e arte próprio e que tais elementos devem ser demolidos quando outra classe a substituir. Para Vorónski, o momento mais produtivo à arte de determinada classe é quando ela está em ascensão, pois as visões de mundo do artista estarão em consonância com a de sua classe; muito embora, nem sempre as condições materiais possibilitem o florescimento da arte de modo pleno, conseqüentemente nem sempre coincidem o desenvolvimento da classe e da arte. Seria por esse motivo que Vorónski não reconheceria no estado do proletariado o “bem-estar” suficiente para o florescimento das artes; nessa linha, percebe-se a influência de Trótski.

V. Pereverzev, historiador da literatura e professor universitário, a princípio foi cultuado pela RAPP como o maior representante da estética marxista, mais tarde seria atacado pelo mesmo grupo. Foi deportado e confinado por Stálin em 1936 e libertado vinte anos depois. O ensaio mais substancial de Pereverzev foi “As premissas necessárias da teoria marxista da literatura”, publicado em 1928 na coletânea “Teoria da literatura”, um conjunto de ensaios de estudiosos da “escola de Pereverzev”. Nesse ensaio, o historiador estabelece as bases de suas idéias sobre sociologia da literatura. Pereverzev contesta o termo Sociologia da literatura, pois que não existiria somente um método de sociologia da literatura porque os métodos são tantos quanto os são as sociologias. Para ele, o método marxista deveria ser chamado de materialista-histórico, não de método sociológico – o método marxista não coincidiria com o sociologismo.

De acordo com essas premissas, o literário seria explicado no movimento da realidade material, desvinculando-se o ser subjetivo do ser objetivo. Esse ser objetivo é apreendido no próprio texto literário, não em biografias dos autores, sendo necessária a permanência no texto literário para explicar o fenômeno literário com maior fidelidade. O ser objetivo torna-se sujeito quando organiza a obra de arte, passando a ser configurador e configurado. E é somente nessa unidade dialética de objeto e de sujeito “que se pode dizer que ele determina a criação artística” (Apud. STRADA, 1987:170). A teoria de Pereverzev estabelece a arte como jogo, o que já havia sido tratado por Plekhanov de um modo diferente, “Na arte, a imagem se destaca de quem joga, se objetiva e possui uma existência autônoma sob a forma de estátua, quadro, drama.” (Apud. STRADA, 1987:172). As idéias de Pereverzev deixam entrever um grau de independência do subconsciente do escritor e, por isso, o historiador foi rechaçado nos anos 30 pelos rappistas e Stálin.

B. Arvatov militava na LEF, fornecendo as linhas gerais da ação político-poética do grupo. Arvatov muda a linha da sociologia da arte para uma dimensão macro-histórica, considerando a arte burguesa como um desvio do desenvolvimento normal da arte, constituindo, assim, apenas uma fase que não terá mais função e lugar na sociedade socialista. Isso porque a sociedade socialista garantirá ao homem e, por conseguinte, à arte a sua “normalidade” perdida adequada “ao grau de desenvolvimento das forças produtivas e das relações sociais” (STRADA, 1987:176). Arvatov postulava uma arte coletivista que pudesse ocupar o lugar do individualismo burguês. O elevado nível de uma vida comunitária propiciaria à arte as possibilidades de ser iluminada pela razão, desenvolvendo uma arte mais consciente e que contasse com as formas experimentadas no laboratório da sociedade alienada – a burguesa. Uma “teoria proletária da arte” deveria “tratar a arte como atividade sócio-laborativa”, sua essência residiria na organização da arte proletária e “mais tarde socialista” (Apud. STRADA, 1987:179). Arvatov via na superação do fetichismo da forma literária o

papel mais revolucionário do futurismo, “o futurismo abriu caminho para a socialização da poesia” (ibidem. p. 180).

Essas discussões e teorizações culminaram no Realismo Socialista. Eis que após muitos debates e experimentações surgia o termo exato para traduzir as preocupações soviéticas quanto à arte. O termo foi empregado em 1932, em um editorial da revista *Literatúrnaia gazeta*; nele, pregava-se que as massas exigiam “do artista a sinceridade e a veracidade do realismo socialista” (Apud. STRADA, 1987:190). Mikhail Lifschitz, juntamente com Lukács, que se encontrava emigrado em Moscou, relacionou o realismo socialista e a virada no âmbito literário aos acontecimentos soviéticos da época, salientando o fato de que agora o foco dos problemas artísticos deixava de ser no externo para passar ao interno. Lifschitz também atenta para o perigo de uma vulgarização do marxismo e da suposta sociologia da arte, apontando essa última como uma pobre classificação das obras literárias ligadas ou não a certos grupos sociais. Lukács realizou estudos sobre o método realista, emprestando uma teorização mais fundamentada ao realismo socialista. Em seus estudos, Lukács esquadrinhou as possibilidades que o marxismo poderia oferecer à literatura.

De acordo com estatutos publicados no momento, o realismo socialista deveria primar por uma figuração artística verídica e concretamente histórica, unindo-se à missão de remodelar ideológica e educacionalmente a classe trabalhadora segundo os ideais socialistas. A iniciativa criadora dos escritores estaria garantida na medida em que fosse mediada pela União dos Escritores Soviéticos da URSS. Quando Jdânov ocupa o cargo responsável pela cultura, essa iniciativa seria permitida apenas dentro de limites bem definidos e estreitos, caso contrário o partido interferiria. Precisamos entender essa mudança dentro de um aspecto geral de mudança da própria União Soviética do período leninista para o *Stalinista*. Até morte de Lênin, as associações dispunham de certa autonomia; quando Stálin dissolve os grupos em 1932 para unificar os escritores na União dos Escritores Soviéticos, a autonomia é restringida

a um âmbito bem pequeno, ficando os escritores bastante presos ao regime *Stalinista*. O termo realismo socialista resolveu vários impasses da organização cultural soviética: primeiro, a burocratização e privilegiamento de determinados grupos de escritores; segundo, agora havia uma linha básica de literatura para os escritores seguirem.

Górki era a imagem mais próxima do realismo que os escritores buscavam. Sua obra apresentava personagens marginalizados e *A mãe* narrava a história de uma personagem que abstraía o socialismo. Além disso, *A mãe* possuía um estilo mais realista, a seu modo. O escritor enraizava-se na tradição realista universal; Górki revelou a Tolstói que o primeiro o romance que lera fora *Irmãos Zemganno*, dos irmãos Goncourt – escritores que primavam por uma literatura que expusesse as personagens do povo. Por essa razão, quando perceberam que precisariam de um novo estilo que representasse mais verdadeiramente a época, recorreram à obra de Górki.

Katerina Clark (2000) aponta o romance *A mãe* de Górki, de 1906, e a novela *Semente* de Gladkóv como as raízes do Realismo Socialista. Segundo Clark, “Mother provided a system for translating the clichés of tsarist radicals into the determining formulas of Bolshevism”, fundindo a “historical reality and revolutionary myth in coherent political allegory” (2000:52). Nesse sentido, a obra de Górki teria o objetivo maior de romper com o Czarismo e a arte que com ele se relacionasse. Depois de escrever o seu romance mais socialista, Górki torna-se um emblema da luta revolucionária e passa a ser lido por intelectuais e operários.

Katerina Clark vê o realismo socialista como a criação de um mito que explicasse e expressasse a história do ponto de vista dos soviéticos, mais precisamente dos bolcheviques. Dessa forma, a crítica extrai uma estrutura única (plot) da base do realismo socialista e nessa base, está, segundo ela, a dicotomia espontaneidade / consciência, inspirada no marxismo. O fulcro da questão seria, então, o de manifestar na obra de arte o progresso socialista,

problematizando a relação entre uma personalidade “natural”, espontânea, ao ser e uma personalidade mais humana, consciente, adquirida através do socialismo. Para Clark, o romance *A mãe*, em particular, estruturaria essa dicotomia como uma simbolização do progresso histórico. Assim, a passagem da espontaneidade para a conscientização realizada pelas personagens significaria a transição histórica de uma sociedade incompleta, ainda burguesa, para uma sociedade socialista que potencializasse as qualidades humanas de maneira consciente.

Outro elemento do romance de Górkí que se apresenta no realismo socialista é a figura do “herói positivo”. De acordo com Katerina Clark, Pável encarnaria esse herói, mas de um modo mais específico que os demais romances realistas socialistas. Em Pável, perceber-se-ia a configuração de qualidades requisitadas a um herói que luta pela revolução: seriedade, inteligência, abnegação – o herói revolucionário deveria abrir mão de tudo aquilo que estivesse na esfera do pessoal para dedicar-se unicamente à luta revolucionária. O romance realista socialista apresentaria elementos estéticos semelhantes às hagiografias.

Esses são os principais traços do Realismo socialista. Além deles, é preciso compreender o realismo socialista como, antes de qualquer coisa, uma mudança de atitude, uma mudança não apenas no modo de ver a realidade como também no posicionamento diante dela. O surgimento do realismo socialista está relacionado à procura de um estilo que representasse uma determinada atitude diante do mundo, a atitude socialista. Nessa perspectiva, percebe-se uma diferença entre o realismo socialista e o realismo crítico do século XIX,

o realismo crítico e, mais amplamente, a literatura e a arte burguesa em seu conjunto (quer dizer, a grande literatura e a grande arte burguesas) implicam uma crítica à realidade social circundante. O realismo socialista e, mais amplamente, a arte socialista e a literatura socialista como um todo implicam uma concordância fundamental com os objetivos da classe trabalhadora e com o mundo socialista que está surgindo. (FISCHER, 2002:125).

O paralelo estabelecido por Fischer é significativo, já que os escritores socialistas encontravam um parentesco com o realismo crítico. Sem um estilo próprio, o estilo mais próximo ao que os realistas socialistas almejavam era justamente o realismo crítico; dele, os realistas socialistas aproveitam a objetividade em relação à realidade, diferenciando-se na atitude perante essa realidade.

Essa nova atitude socialista é o resultado da adoção pelo escritor ou artista do ponto de vista histórico da classe operária, o resultado da aceitação da sociedade socialista, com todos os seus contraditórios desenvolvimentos, como matéria de princípio. (FISCHER, 2002:127)

Esse é um fator que revela um pouco da complexidade do realismo socialista, ao contrário do que muitos crêem quando não enxergam nada além de pobreza teórica.

Essa discussão em torno da comparação entre realismo crítico e realismo socialista pode ser inserida dentro de uma outra discussão soviética, a que se refere ao aproveitamento ou não do passado literário. Alguns teóricos e grupos defendiam o rompimento total com o estilo dos escritores clássicos, por duas razões: primeira, o estilo clássico não corresponderia ao exigido pela nova realidade socialista; segunda, alguns escritores clássicos significariam um perigo, pois poderiam influenciar as pessoas a abstraírem seu individualismo e concepções ideológicas retrógradas.

Essas ponderações eram realizadas tanto no que se referia ao universal quanto ao nacional. É sabido que Górkí, por exemplo, posicionou-se contra a montagem de Dostoiévski nos teatros porque o caráter piedoso, lamuriento e religioso do escritor poderia influenciar as pessoas e não retratavam o novo modo de vida. Por outro lado, Górkí defendeu a reedição da obra do escritor porque, segundo ele, o perigo estava na interpretação do escritor, pois o teatro

destacaria ainda mais os exageros de Dostoiévski. Enquanto que a obra escrita propiciaria ao leitor o tempo necessário para a reflexão.

Se de uma parte o realismo socialista era festejado e cultuado, por outra era alvo de muitas críticas, e encontrou em Trótski seu crítico mais agudo. Em seu livro, “Literatura e Revolução”, Trótski organiza um quadro geral da literatura soviética e critica a arte que proclamava o realismo socialista. Trótski analisa o período anterior à revolução e as “escolas” que se desenvolviam na União Soviética, delineando uma crítica marxista no tratamento a elas; pode-se dizer que Trótski levanta todos os pontos relevantes dos debates da época de um ponto de vista mais atrelado ao marxismo e de uma maneira mais sólida. Levanta questões como “A política do partido na arte” e “Arte revolucionária e arte socialista”.

A reivindicação do realismo socialista era em prol da construção de uma arte proletária, mas para Trótski não era possível uma arte proletária. Enquanto a sociedade socialista estivesse em construção, o operário deveria estar sempre alerta, em luta constante; nessa medida, o operário não teria o tempo necessário para criar uma literatura verdadeiramente proletária.

A construção cultural, por outro lado, não terá precedente na história quando não mais houver necessidade da mão de ferro da ditadura. Aí, porém, não mais apresentará um caráter de classe. Pode-se concluir, portanto, que não haverá uma cultura proletária. E, para dizer a verdade, não existe motivo para lamentar isso. O proletariado tomou o poder precisamente para acabar com a cultura de classe e abrir caminho a uma cultura da humanidade. Ao que parece, esquecemos isso com muita frequência (TRÓTSKI, 2007:150)

Ao ler as palavras de Trótski, inclinamo-nos a enxergar no realismo socialista um romantismo que termina por distanciar os escritores de seus próprios objetivos ao criar o realismo socialista, na medida em que o criaram para traduzir uma realidade que ainda não

existe. Trótski critica, também, o tipo de realismo que ele observa em muitos escritores soviéticos, definindo-o como superficial. Para Trótski, o realismo compreende diversos tipos e, em seu sentido lato, deveria realizar uma “afirmação artística do mundo real com sua carne, seu sangue e também com sua vontade e consciência” (2007:74).

Com algumas ressalvas, encontramos em Trótski uma crítica madura e lúcida da arte socialista, contudo, o crítico não poderia ser ouvido, já que o próprio Stálin incentivava o realismo socialista. Para Trótski, a arte deveria abrir seu próprio caminho e a intervenção do partido deveria ser limitada.

Já por volta da década de 50, Dmítri Likhatchóv discute e revê algumas questões pertinentes ao realismo no período soviético, definindo a aspiração do realismo como “una representación de la realidad mediante recursos lingüísticos que correspondan al Maksim a esa realidad” (1985:404). O mais relevante do texto de Likhatchóv é a visão de que “el estilo de las obras realistas cambia em dependência de lo que representa el escritor”, o que faz com que “el realismo está por completo em movimiento”, “puesto que la realidad se mueve, también se mueve el realismo” (1985:411). O autor relaciona isso ao papel ideológico do realismo, dizendo que esse papel “siempre fue revolucionário, porque el realismo lucha contra toda rutina” (1985:415). Um ponto particularmente construtivo das reflexões de Likhatchóv é sua articulação do papel do realismo como uma estética que está sempre em movimento, o que proporcionaria ao realismo uma maior liberdade para expressar o histórico-social.

O realismo de Maksim Górkí, embora tenha inspirado o realismo socialista, difere-se dele em alguns pontos. O realismo de Górkí é equilibrado com um humanismo nada forçado que, poderíamos arriscar, estrutura toda a obra gorkiana. Além disso, a obra de Górkí apresenta, como já apontamos, uma intimidade com o popular que lhe foi garantida pela vivência das estradas. Vejamos essa questão com um pouco mais de detalhes no capítulo posterior.

## O FOCO PROLETÁRIO

### 1. A DESCRIÇÃO GORKIANA E A ORGANIZAÇÃO NARRATIVA NO ROMANCE

#### *A MÃE*

##### 1.1 DESCRIÇÃO E ESPAÇO FIGURATIVIZADO

O romance *A mãe*, de Maksim Górkí, é considerado o representante maior do realismo socialista. Górkí foi amigo de Lênin e participou da movimentação da revolução russa. Suas idéias aproximam-se do socialismo, e sua arte demonstra uma sensível preocupação em colocar em cena as personagens marginalizadas, deslindando sua forma de ser e as influências que recebem de suas condições sociais.

*A mãe* narra o processo de formação das agitações revolucionárias entre jovens e trabalhadores de fábricas. Para retratar esse processo, Górkí o descreve de perto, na realidade de uma família da classe trabalhadora, formada pela mãe, por seu filho (Pável) e um amigo. Vejamos a primeira cena, a página inicial do livro:

Todos os dias sobre o bairro operário, envolto em um ar cinzento e espesso, vibrando bramava a sirene da fábrica. Obedientes à chamada, e como baratas assustadas, as lúgubres gentes saíam correndo à rua de suas casas cinzas, sem que lhes dera tempo para refrescar os músculos do rosto atrás do sonho. Na fria escuridão, eles caminhavam pela rua empedrada até as altas jaulas de pedra da fábrica que lhes esperava indiferente e segura de si mesma iluminando o sujo caminho com as dezenas de (...) quadrados olhos. Taciturnas e severas se vislumbravam as altas e negras chaminés, erigindo-se sobre a fábrica como grossos palos.

Ao entardecer (...) a fábrica expelia a gente, como inservil escoria, de suas pétreas entranhas, y de novo a gente invadia a rua com seus rostos cinzentos e negros, espargindo pelo ar o pegajoso odor de óleo de máquinas (...) Agora, suas vozes pareciam reviver e inclusive denotavam alegria –, ha terminado por hoje a condenação do trabalho (...)

O dia foi engolido pela fábrica, as máquinas sorveram a energia que precisavam dos músculos da gente. O dia foi apagado da vida, o homem ha dado um passo mais até a sepultura (...)

Nos dias festivos, dormiam até as dez, depois, a gente formal y casada, se vestia com suas melhores roupas e se dirigiam à missa (...) Da igreja, regressavam a suas casas (...) e de novo dormiam até entardecer.

O cansaço acumulado durante anos privava os homens de apetite, e por isso, para ingerir algum alimento, bebiam muito, abrasando o estomago com as fortes queimaduras de vodka. (...)

Quando se encontravam com alguém, falavam da fábrica, das máquinas, injuriavam aos contramestres – falavam e pensavam unicamente coisas relacionadas com o trabalho. As solitárias chispas da débil e inexperta idéia apenas centelhavam no aborrecido transcorrer diário. De regresso à casa, esbravejavam com suas mulheres e com freqüência as golpeavam sem apiedar-se de seus próprios punhos. Os jovens permaneciam nas tabernas ou organizavam reuniões em suas casas, tocavam (...) cantavam feias e sujas canções; dançavam, blasfemavam e bebiam. A gente esgotada pelo trabalho se embriagava seguidamente e em todos os peitos aflorava uma estranha e enfermiça excitação. (...) à mera possibilidade de descarregar esse alterado sentimento, a gente, com a frieza dos animais, se golpeavam uns aos outros por coisas mínimas. Surgiam pelejas sangrentas. Às vezes, terminavam com dolorosas mutilações, e em algumas ocasiões, com a morte de alguém.

O que mais predominava nas relações pessoais era o malvado sentimento do acecho; tão velho como o incurável cansaço muscular. A gente nascia com essa enfermidade da alma, herdando-a de seus pais, e essa, como sombra negra, os acompanhava até a sepultura empurrando para suas vidas série de atos detestáveis, cruéis e sem sentido. (GÓRKI, 2009:67-69).

O romance foi dividido em espécies de capítulos, enumerados, e essa parte dá início ao primeiro capítulo. É uma cena bastante geral, embora com detalhes de descrição, geral, no sentido de que são apresentados todos os operários, seus costumes, rotina, cansaço, sem particularização. Nesse primeiro momento da narrativa, o narrador faz uso de toda a sua onisciência, movimentando-se por todos os espaços do bairro. A essa cena geral, segue a particularização do capítulo 2, o narrador entra na vida de uma família, da qual sairão as personagens principais (Pável e a mãe). Algumas linhas à frente, no mesmo capítulo, o narrador explica, embora sem dizer explicitamente, a razão dessa generalização, é que *a vida do trabalhador era igual em todas as partes* (2009:69), sempre com as mesmas dificuldades.

Percebemos na cena a personificação da sirene (vibrando bramava a sirene da fábrica), da fábrica (lhes esperava indiferente e segura de si mesma iluminando o sujo caminho com as dezenas de seus cinzas e quadrados olhos. / expelia a gente, como inservil escoria, de suas

pétreas entranhas ), das chaminés (Taciturnas e severas se vislumbravam as altas e negras chaminés), das máquinas (as máquinas sorveram a energia que precisavam dos músculos da gente). Esse recurso cria a imagem de uma espécie de monstro para toda a aparelhagem da fábrica, a exploração do homem trabalhador (tema abstrato) aparece concretamente nessa figurativização dos instrumentos de exploração. “bramado”; “cinzas e quadrados olhos”, “pétreas entranhas”, “sorveram a energia”, são expressões / imagens de um monstro (a fábrica) que revela a monstruosidade da exploração do trabalho.

A composição da cena é realizada de maneira a falar aos sentidos, as imagens são bastante visuais e auditivas, “suas casas cinzas”, “altas jaulas de pedra”, “quando se punha o sol e sobre os vidros das janelas brilhavam cansadamente seus raios vermelhos”, “vozes adormecidas”, “o bronco ruído das máquinas e o bramido do vapor”, “toscas blasfêmias rasgavam bruscamente o ar”. É construída toda uma atmosfera do bairro operário, em que vive a classe trabalhadora. Talvez pudéssemos falar, nesse trecho, de realismo atmosférico, mas, é preciso ressaltar que o romance como um todo não se reduz apenas a esse tipo de realismo. Em seus contos, Górkki já apresenta uma tendência para as descrições sensoriais, para a criação de uma certa atmosfera da cena.

Um aspecto recorrente nos contos do escritor é a abundante utilização das imagens da natureza. Podemos verificar essa recorrência no livro de contos traduzido e organizado por Boris Schnaiderman<sup>8</sup>. No prefácio, o crítico aponta a grande diversidade na escrita gorkiana, razão pela qual se torna mais complicada a seleção. Apesar disso, notamos já em uma primeira leitura que, no geral, existe uma nota predominante – em contos escritos em diferentes fases do escritor. Essa nota é a descrição da cena que enquadra o narrado; o que se torna expressivamente verdadeiro quando a cena se passa ao natural, quando a descrição é da natureza.

---

8 GÓRKKI, Maksim. Contos. Tradução de Boris Schnaiderman. Rio de Janeiro: Itatiaia, 2005.

Observamos na maioria desses contos um esforço por construir a atmosfera – ou ambiente, como prefeririam outros – do acontecido. Essa atmosfera é traduzida, pelo olhar do narrador, quase sempre por meio de imagens que procuram representar as impressões causadas nos sentidos humanos – fossemos falar de poesia, diríamos que são imagens sinestésicas. É o que se expressa, por exemplo, no início do conto *A velha Izerguil*:

O vento deslizava em ondas largas e regulares, mas, de quando em vez, parecia saltar um obstáculo invisível e, originando um forte impulso, desatava os cabelos das mulheres, que pareciam então crinas fantásticas a elevar-se acima de suas cabeças. Isso dava àquelas mulheres um aspecto estranho e fabuloso. Afastavam cada vez mais de nós, enquanto a noite e a imaginação tornavam-nas mais belas ainda.

Alguém tocava violino... uma jovem cantava com voz macia de contralto, ouviam-se risos...

O ar estava impregnado de penetrante maresia e das emanções gordurosas da terra, que fora abundantemente regada pela chuva, pouco antes do anoitecer. Vagavam ainda pelo céu farrapos de nuvens, vistosos, de estranhas cores e formatos, ora delicados como espirais de fumaça, cinzento e negro-azulados, ora abruptos, qual fragmentos de rochas, negro-foscas ou marrons. (GÓRKI, 2005:79-80)

A imagem descrita atende três dos sentidos: visão, “o vento deslizava em ondas largas e regulares (...) desatava os cabelos das mulheres, que pareciam então crinas fantásticas”. Audição, “Alguém tocava violino”. Olfato, “o ar estava impregnado de penetrante maresia e emanções”.

Em outro conto, *Meu companheiro de estrada*, os sentidos afloram na descrição da natureza:

O mar verde escuro batia contra rochedos abaixo de nós; em cima, o céu azul claro silenciava solenemente e, ao redor, árvores e arbustos faziam um ruído suave. Erguia-se a lua. Sombras caíam da verdura filigranada dos plátanos. Não sei que ave cantava sonoramente e arrebatada. Seus trinos argentinos dissolviam-se no ar, repleto do ruído carinhoso e doce das ondas e, estas pulavam prazenteiras ao redor de nós, como se quisessem exhibir sua vivacidade, ante as sombras preguiçosas do luar. (GÓRKI, 2005:27).

Esses recursos são empregados sempre com o intuito de abarcar a realidade em todas as impressões por ela provocadas e, nesse ponto, chegamos ao caso do conto escolhido para uma análise mais detalhada, *Um acompanhamento* – do mesmo livro já citado.

Schnaiderman salienta que muitos dos contos selecionados “refletem, sobretudo, os ambientes que ele conheceu nas andanças pelas estradas intermináveis da Rússia, o submundo de prostitutas, mendigos e ladrões” (2005:12). Ou seja, voltam-se para o real, sem perder, é óbvio, a dimensão artística. Em *Um acompanhamento*, o narrador afirma que a cena descrita é real,

Não descrevi aí uma imagem alegórica da perseguição e tortura da verdade; não, infelizmente, não é uma alegoria. Isto se chama um *acompanhamento*. Assim castigam os maridos a traição de suas mulheres. É uma cena de costumes, que eu vi, em 15 de julho de 1891, na aldeia de Kandíbovka, no distrito de Nikoláiev, governo de Kherson. (2005:103)

Assim, o leitor está diante de um conto que pretende abordar o real. O narrador busca reconstituir a cena em toda a sua totalidade. Para isso, os corpos, da moça torturada e do camponês fustigador, são descritos em quase todas as suas partes:

Caminha de modo estranho, de lado; os seus pés tremem e se dobram; a cabeça, de revoltos cabelos ruivos escuros, está erguida e ligeiramente tombada para trás; os olhos, muito abertos, dirigem para a distância um olhar embotado, que nada tem de humano... todo o seu corpo aparece coberto de manchas azuis e purpúreas, umas redondas, outras alongadas. O seio esquerdo, rijo e virginal, está cortado, vertendo sangue... Este já formou um traço vermelho sobre a barriga e mais embaixo, sobre a coxa esquerda, até o joelho, mas, na barriga da perna, está oculto por uma placa marrom de poeira. (2005:101).

Aparecem distinguidos: cabeça, cabelos, olhos, seio, barriga, perna, coxa, joelho, Em tudo, ficam evidenciadas, sobremaneira, as marcas da violência.

No caso do camponês, são sobressaltados os aspectos sombrios e animais “próprios” para um “malfeitor”:

E, na carreta, está um mujique alto, de camisa branca e chapéu preto de pele, sob o qual pende-lhe em diagonal sobre a testa a mecha de cabelo de um ruivo vivo. Numa das mãos, segura as rédeas, noutra, o chicote (...) Os olhos do mujique ruivo estão injetados de sangue e fulgem de maldoso triunfo. Os cabelos sombreiam-lhes a cor esverdeada. As mangas da camisa, arregaçadas até os cotovelos, deixam ver os braços robustos, densamente cobertos de pêlo ruivo. Tem a boca aberta, cheia de dentes brancos e aguçados. (2005:102, grifo nosso).

O narrador apresenta um tom, aparentemente, objetivo de narrar. Essa objetividade é desfeita por um certo carregamento das dimensões do narrado, quase que como uma dose de “exageramento” na acentuação dos adjetivos dados à matéria descrita – “olhos, muito abertos”, corpo “coberto de manchas azuis e purpúreas”, seio “rijo e virginal”, “cortado, vertendo sangue” ... barriga, “horriavelmente inchada e azul”, “todo o seu corpo se contorce”, a multidão “grita, uiva, assobia, ri, ulula”.

Esse estilo de narrar está relacionado, e é dela revelador, com uma ânsia de abarcar o real em todos os seus aspectos – o que condiz com a postura ideológica e literária do escritor. Tal ânsia é fruto de uma característica maior de Górkki. Como ressalta Schnaiderman,

Um escritor como Górkki é exemplo vivo da irrupção de fatores morais, sociais, políticos, históricos, na obra literária, com uma veemência tal que a própria realização dessa obra passa a ter seu valor máximo justamente nessa veemência. (2005:09).

Poderíamos dizer que essa “ânsia” de revelar o real, manifestada no conto, equilibra a descrição que chegaria a descambar para o naturalismo, devido ao privilégio dado aos aspectos “feios” e animalescos das personagens descritas.

Em “Um acompanhamento”, percebemos um narrador que se debate entre uma necessidade de narrar o real, mas que, justamente por chocar-se com esse real, aumenta-lhe as cores. Isso talvez explique o fato de Górkí apresentar nos contos

uma concepção literária que se chocava quer com as tradições do realismo russo, tão atento à descrição de ambientes e à análise psicológica, mas que não conhecera ainda uma irrupção assim violenta das realidades do submundo, quer com esteticismo, o requintamento, a busca de sutileza, característicos da vida literária russa por volta dos fins do século XIX. (2005:12-13)

A “irrupção assim violenta das realidades do submundo” provém de sua sinceridade para com suas próprias revoltas e um compromisso social muito enraizado no interior do escritor.

É nessa medida que os contos de Górkí nos levam a uma problematização do método realista de representação em sua obra. No conto em foco, propõe-se a descrição de uma cena real, mas a descrição foge de um método realista, mais objetivo e fechado, por uma necessidade de melhor expressar a própria realidade. No que se refere a Górkí, podemos dizer que o escritor não possui apenas uma atitude que fixa a realidade na arte, mas também, e acima de tudo, possui uma atitude realista em relação à própria realidade – material e artística. Dessa maneira, o escritor dos contos persegue sempre a melhor forma de traduzir essa realidade para que o leitor a perceba. Esse posicionamento de Górkí condiz com o que Fischer diz sobre o realismo socialista; preferindo a designação “arte socialista”, o crítico argumenta que tal “designação se refere claramente a uma atitude – e não a um estilo – e enfatiza a

perspectiva socialista e não o método realista.” (2002:125). Górkí, nessa linha, expressa uma perspectiva socialista que exige de si um posicionamento em relação à realidade.

Nesse sentido, é sintomático o fato do narrador informar ao leitor que a cena narrada é real apenas ao fim do conto, bem como o fato dele admitir que todo o descrito poderia ser confundido com uma alegoria. Primeiro, o narrador atinge a sensibilidade desse leitor, mostrando-lhe o horror de um acompanhamento; depois, o narrador, munido de uma pressuposta sensibilização, procura atingir o nível de consciência, ressaltando que a cena é real e “de costumes”.

A mesma técnica é empregada para aludir ao fato de que tudo isso é humano, de que os céus não participam. Após relatar o acompanhamento, o narrador fecha a cena com “E o céu, o céu meridional, está perfeitamente sereno: nenhuma nuvenzinha, e o sol generoso esparge os raios ardentes...” (2005:102). A serenidade do céu contrapõe-se ao grotesco da cena do acompanhamento, como a dizer que o céu – e tudo que ele representa – é indiferente ao sofrimento humano descrito na cena. E nesse aspecto percebemos a filosofia humanista e marxista.

Judith Grossmann (1982), em um ensaio intitulado “Literatura e realidade”, aponta um aspecto da construção literária relevante para a abordagem de Górkí. Ao analisar as relações entre literatura e realidade, aborda a continuidade e a descontinuidade dessas relações. A primeira relaciona-se, sobretudo, com a representação; a segunda, com a experiência dos escritores. Considerando a descontinuidade, Grossmann observa que alguns dos procedimentos utilizados na representação da realidade

fazem com que o representado apareça sob uma outra luz e uma outra claridade, que, antes, em estado de natureza, permaneciam invistas, à custa de cânones específicos, tanto estabelecidos pela obra, quanto pela tendência literária. (1982:70).

Esse parece ser o objetivo final de Górkí, desvelar a realidade, fazendo com que o leitor a enxergue. Em “Um acompanhamento”, o “exageramento” (aumento das dimensões) surge a partir da forte impressão causada pelo real, é como se esse conto manifestasse sempre o desejo vencido de descrever e despertar para o leitor toda a comoção e revolta que a cena produz na sensibilidade do narrador. A atitude socialista é a mesma do realismo socialista, pois dividem a mesma concepção ideológica. Contudo, em sua realização literária, Górkí desenvolve um estilo de narrativa que não se prende totalmente ao método almejado pelos realistas socialistas, visto que toda a comoção amarga descrita por Górkí chocar-se-ia com o objetivo realista socialista de criar uma literatura esperançosa e otimista.

Fôssemos utilizar os termos lukasianos, estabelecidos em seu ensaio “Narrar ou descrever”, diríamos que Górkí acertou a medida, já que realiza uma síntese dialética entre narrar e descrever. O escritor equilibra a forte descrição em seus contos com uma narrativa de movimento. Poder-se-ia dizer que o peso das lantejoulas (termo usado por Schnaiderman) de suas descrições não impedem a narração de correr fluidamente.

No caso do trecho do romance, ele aproxima-se, de certa forma, daquele de Zola, estudado por Auerbach (2007:457). Existe uma semelhança no tratamento das descrições da classe baixa, de suas forras, bebedeira, etc. No entanto, a cena de Górkí é bem mais generalizante, pois Zola nomeia as personagens em sua descrição da festa do povo, embora fique patente que é uma situação geral da classe. Esse procedimento dá à cena de Zola uma maior naturalidade, enquanto que, em Górkí, no qual as personagens não são nomeadas ainda, a generalização cria uma atmosfera cujo tom tende um pouco ao mais abstrato – o que não deve ser lido com exagero, pois a descrição de Górkí é sempre da vida concreta do povo. As duas cenas – do russo e do francês – apresentam os efeitos sensoriais. Podemos afirmar a filiação do realismo de Górkí ao realismo de Zola, com ressalvas: diferença de estilos e até de qualidade estética. E é essa tradição que possibilita a base do realismo de Górkí.

## 1.2 O ESPAÇO EM POESIA

Após a descrição figurativizada do bairro operário, o espaço na obra recebe um tratamento mais poético, com imagens e sinestésias. Isso porque esse espaço não é mais o geral, ele agora é um espaço em que circula, particularmente, a personagem principal. Em torno de Pelaguéia, o espaço é descrito de modo a dialogar com o enredo. Nem sempre o narrador faz menção ao espaço, então, ele torna-se relevante quando entrelaça-se com a cena e as personagens:

A chuva suspirava e batia nas paredes da casa, zumbia nas calhas, e algo se arrastava debaixo do solo. A água gotejava desde o telhado da casa e o melancólico som de seu cair se mesclava estranhamente com o ruído do relógio. Parecia que a casa se movia lentamente e tudo ao redor parecia inútil e mórbido de tristeza... (2009: 135).

O narrador apresenta um espaço que se configura a partir das impressões da personagem. Essas impressões agem sobre a descrição. Dessa forma, o estado psicológico da mãe percebe a chuva batendo nas paredes da casa, o som melancólico mesclando-se ao do relógio, como extensões de seus sentimentos, parecendo-lhe tudo apagado e triste. Esse estado de ausência de vida entre as personagens é muitas vezes relacionado dialeticamente ao espaço,

As nuvens fluuavam em forma de escuras massas, sobrepondo-se umas sobre as outras. Havia silêncio, tudo estava sombrio e tristonho; parecia inteiramente que a vida se havia escondido (...) em algum lugar. (2009: 324).

A atmosfera sombria, silenciosa, triste, as nuvens escuras, é engendrada a partir de uma sensação de que “a vida se havia escondido”. O espaço é descrito dessa forma porque o estado psicológico da personagem encontra-se fragilizado e abatido. Existe aí um entrelaçamento, o espaço não gera o estado psicológico e vice-versa, ambos completam-se; e é por essa razão que o narrador descreve esse espaço, já que nem sempre o espaço é descrito na narrativa de maneira relevante.

Em outro momento da narrativa, o espaço desempenha o mesmo papel,

As copas dos tilos detrás das janelas se assemelhavam às nuvens que haviam caído consideravelmente, surpreendendo com sua melancólica negrura. Tudo havia ficado estranhamente petrificado na sombria quietude da abatida espera da noite. (2009: 298).

A escuridão da tarde olhava pela janela, e o frio opaco pesava sobre os olhos, tudo havia se embaçado estranhamente; o rosto do enfermo havia escurecido. (2009: 299).

O local é um quarto de hospital e a cena é de tristeza, o espaço enquadra a cena melancólica de doença e morte, contribuindo para essa atmosfera – o que explica a negrura, o frio opaco, o embaçado que se estende desde o espaço exterior para o corpo da personagem enferma transformando-se em escuridão.

No decorrer da narrativa, observa-se a presença da janela como fronteira entre um espaço exterior e outro interior, “A escuridão da tarde olhava pela janela”. Esse elemento é apresentado em vários trechos da obra, como componente relevante do espaço:

A espessa penumbra balançava imóvel sobre as janelas como se hostilmente esperasse algo.<sup>9</sup> (2009: 84).

Por trás da janela centelhavam os pesados e cinzas copos de neve outonal. Batendo suavemente aos vidros, resvalavam até abaixo sem fazer ruído e se derretiam deixando a seu passo uma trilha molhada. Pensava em seu filho...<sup>10</sup> (2009: 141).

As copas dos tilos detrás das janelas se assemelhavam às nuvens. No silêncio, por trás da janela, suspiravam cansadamente o ruído vespertino da cidade. (2009: 300).

O espaço exterior ao lugar em que a personagem se encontra “encostou-se” à janela e se relaciona ao espaço interior, a janela é o elo entre o exterior e o interior. Pelos trechos citados, observamos que o espaço exterior é o espaço natural, físico, a neve que cai, a penumbra, os ruídos, o vento. Todo esse espaço natural interfere e é interferido pelo espaço interior que é o estado psicológico das personagens. Com a antropomorfização desse espaço natural, dando a ele características humanas, Górkki marca a importância que o espaço exterior possui. Isso fica mais explícito quando o narrador, por exemplo, diz: a penumbra encostou-se à janela, a escuridão da tarde olhava pela janela. A janela marca o limite entre eles, entre o natural que enquadra a cena e o psicológico que a compõe, criando o diálogo entre eles. Como nos lembra Lotman, muitos “modelos do mundo sociais, religiosos, políticos, morais (...) encontram-se invariavelmente providos de características espaciais” (1978: 361) e os conceitos espaciais (alto-baixo, direito-esquerdo etc.), por sua vez, ganham significados culturais, sociais etc.

No caso da oposição aberto-fechado, na qual a fronteira desempenha uma função substancial, os significados mais atribuídos são de liberdade-prisão, estrangeiro-natal, frio-quente. No romance de Górkki, o espaço exterior estende-se ao interior e a fronteira, a janela, cumpre uma função de limite e de intermédio, na qual o exterior une-se ao interior. Esse

---

<sup>9</sup> Em uma tradução literal, teríamos: a penumbra se encostou sobre os vidros da janela.

<sup>10</sup> Em russo: *grudavam suavemente*.

ponto revela uma perspectiva dialética do autor, que verificamos na base dos outros elementos do romance. As personagens vivem a partir de sua relação com o exterior, com o meio, com a realidade que as circunda. Como o narrador acompanha a mãe, o espaço exterior é descrito como circunstância, pois o foco está com a personagem naquilo que ela experimenta da relação entre exterior e interior.

Observamos ainda a presença muito forte da estação do ano, o outono, com todas as imagens que ela proporciona, “Por trás da janela centelhavam os pesados e cinzas copos de neve outonal” (2009: 141), “O céu olhava luminoso para a rua” (2009: 306). Essa utilização contribui na construção sinestésica do espaço exterior,

A água gotejava desde o telhado da casa e o melancólico somido de seu cair se mesclava estranhamente com o ruído do relógio

O céu empalidecia, as sombras se derretiam e as folhas se estremeciam esperando o sol (2009: 277)

No silêncio, por trás da janela, suspiravam cansadamente o ruído vespertino da cidade. (2009: 300).

O som da chuva, dos ruídos, da neve, as sombras que se derretem, compõem uma cena que atende a mais de um sentido, criando um tom de poesia e transfigurando a natureza através de figuras antropomórficas, como o cotejo com o russo nos mostrou. Esse tom é construído a partir do terceiro capítulo, quando o narrador passa do geral para a vida da personagem a mãe. O espaço passa a relacionar-se com a personagem, que é o fulcro da unidade narrativa. Nos contos, o espaço recebe uma descrição sinestésica mais pesada, pois o objetivo é criar um enquadre para a realidade. Em comparação com os contos, o romance *A mãe* apresenta descrições menos pesadas e mais dosadas, até porque o teor da narrativa é outro – utiliza-se menos exageros e “lantejoulas”. O enquadre para a realidade, no romance,

torna-se mais poetizado pela presença da personagem cujo ser é pintado com tintas mais suaves. No romance, Górkí privilegia a narração, procedimento mais adequado para traduzir o processo de desenvolvimento humano da personagem principal. Tolstói sempre falava a Górkí que ele narrava muito bem, e é principalmente esse aspecto que o escritor vai desenvolver no romance.

### **1.3 COTIDIANO E TRANSFORMAÇÃO HISTÓRICA NO ROMANCE**

É significativa a descrição do cotidiano operário, ele aparece em primeiro plano na primeira cena do romance, que começamos analisar. São descritos: a ida e a volta do trabalho, os costumes de beber; nos dias de festas, é mencionada até a hora em que acordam, vestimenta, o que conversam a caminho da missa ou quando se encontram. O cotidiano não é descrito apenas como pano de fundo, cenário passivo onde os acontecimentos se passam. Ele traduz significações sociais mais profundas, revela todas as conseqüências das condições sociais para a existência do operário.

A cena narra o dia-a-dia do operário, mais aqueles dias de festas e descansos – que são sempre muito iguais. Ela começa com a manhã, mas, em vez de usar o sair do sol para marcar o início do dia, o marcador temporal é a sirene da fábrica, é após seu “bramado” que o dia do operário surge. Assim, logo de começo, a vida do operário é atrelada estreitamente ao seu trabalho, como a única razão de sua existência. A vida do trabalhador é mostrada como totalmente vazia, como dias que se seguem um ao outro, sem nenhum outro preenchimento existencial, eles vivem em função do trabalho, mesmo suas diversões têm um pouco de pura

passagem do tempo, mais um “dia foi apagado da vida, o homem deu mais um passo para a sepultura”.

Após descrever esse vazio da vida operária, o narrador o diz explicitamente, “falavam e pensavam unicamente coisas relacionadas com o trabalho”. Os dias de trabalho são mais iguais, apenas a ida e a volta do trabalho são descritas. Em contraposição, embora também sempre os mesmos, os dias de festas são descritos com mais variedades: a missa, o passeio pelas ruas, o encontro, as brigas, as festas dos jovens etc., tudo para realçar ainda mais a “monotonia cinzenta dos dias” de trabalho. Isso não quer dizer que os dias de festas não sejam vazios, mas que apresentam mais atividades. O capítulo termina com uma frase que generaliza ainda mais a cena, intensificando concomitantemente o vazio da vida dos trabalhadores, “havendo vivido uns cinquenta anos uma vida com essas características, o homem falecia”.

Não é difícil ver que, subjacente a tudo, está a teoria materialista a explicar a mecanização e a alienação geradas pelo trabalho e miséria social. Essa situação é bem próxima da realidade da Rússia em um período em que as tensões sociais estavam chegando ao clímax, quando 70% da população era analfabeta e os trabalhadores embriam-se de vodca.

Podemos identificar alguns elementos do realismo moderno. O primeiro deles é a presença de personagens da classe baixa, não mais o burguês, mas o operário<sup>11</sup>, o segundo é o tratamento do cotidiano. Como vimos, o autor explorou o substrato histórico-social do cotidiano do operário. Já por essa cena é possível afirmar que o romance procura “configurar seriamente algo da estrutura da vida contemporânea” (AUERBACH, 2007:466), o que caracteriza a composição realista.

Como se disse anteriormente, a partir do segundo capítulo, o narrador focaliza uma família em particular. O capítulo começa desta forma:

---

11 Mais adiante, veremos que a própria obra recebe o foco narrativo de uma personagem dessa classe.

Deste modo vivia também o serralheiro Mikhail Vlássov; homem peludo, taciturno com pequenos olhinhos (...) Era o melhor serralheiro da fábrica e o mais forte do bairro. Tinha um trato rude com os chefes, e por isso cobrava pouco (GÓRKI, 2009:70).

Lembremos que o primeiro capítulo terminou com “havendo vivido uns cinqüenta anos uma vida com essas características, o homem falecia”. O narrador faz uma passagem entre capítulos que focaliza um caso daquela situação geral descrita no primeiro capítulo. Ou seja, para ler a história da família de Mikhail Vlássov, o leitor deve ter em mente toda a sua condição social (o geral) apresentada no início do romance. A escolha da família de Vlássov não foi aleatória, pois é nela que será introduzido o socialismo.

O segundo capítulo apresenta as condições dos Vlássov e a morte de Mikhail Vlássov (o pai), o confronto entre Mikhail Vlássov (o pai) e Pável (o filho). O confronto entre pai e filho é importante porque revela já o caráter rebelde de Pável, que se revolta com a forma grosseira e injusta do pai tratar a si e à mãe. No terceiro capítulo, que começa logo após a morte do pai, é narrado como Pável vai se transformando de um operário como os outros em alguém consciente de sua situação e, depois, socialista. Começa “Passadas umas duas semanas desde a morte do pai, um domingo, Pável Vlássov regressou à sua casa muito embriagado”. Pável repete o comportamento do pai, mas vai se modificando ao passo que começa o contato com o socialismo. A partir daí, a narrativa tornar-se-á mais gradativa, até chegar ao final. Retomaremos esse ponto mais tarde, antes se faz necessário verificar como o cotidiano continua sendo apresentado após os dois primeiros capítulos.

Todo o romance expõe o cotidiano como *locus* de observação do processo histórico-social. Dessa forma, se o cotidiano dos Vlássov é o mesmo brutal dos operários em geral, a partir da introdução do socialismo, o cotidiano também se modifica, “a vida na casa dos

Vlássov começou a transcorrer mais tranqüila e agradável que antes, e também algo diferente à do bairro” (GÓRKI, 2009:75).

É claro que parece óbvia a relação entre mudança social e de postura política com o cotidiano. Contudo, é preciso levar em consideração que o autor poderia ter escolhido narrar a mudança de Pável por ela mesma, fazendo apenas com que o narrador dissesse que ela havia se processado. O caminho construído por Górkki foi outro, justamente por ele compreender que toda mudança real só poderia se concretizar materialmente no cotidiano. Não só os costumes são descritos – como o uso do samovar –, também as relações cotidianas entre mãe e filho ganham papel importante na narrativa.

Mãe e filho falavam pouco entre eles. Pelas manhãs, Pável bebia chá em silêncio e se marchava ao trabalho, ao meio-dia regressava para almoçar, e a mesa trocava com sua mãe palavras sem importância, para de novo desaparecer até a noite. Quando regressava, se lavava, jantava, para entregar-se depois durante longo tempo à leitura. Os dias festivos, saía pela manhã e regressava muito tarde. Ela sabia que seu filho ia à cidade, freqüentava ali o teatro, mas, pelo contrário, ninguém vinha da cidade a ver-lhe. (2009:76).

O narrador menciona o costume de tomar chá, os horários em que o filho o toma e em que chega para almoçar; e tudo isso para narrar como se relacionavam mãe e filho.

À medida que Pável vai se envolvendo mais com as agitações revolucionárias, o cotidiano dessas agitações passa a ser descrito, mostrando o processo de criação e reuniões de grupos de estudos e discussões da teoria socialista e das questões sociais relevantes; de produção e distribuição de panfletos; da abordagem que os socialistas faziam aos operários nas fábricas; das perseguições e prisões. Assim é descrita parte da primeira reunião na casa de Pável:

Uma vez que o samovar havia fervido, a mãe o levou à sala. Os convidados estavam sentados em um estreito círculo ao redor da mesa, e Natasha com um livro nas mãos se sentou em um banco abaixo da lâmpada. (2009:88).

O cenário é construído por completo, o costume do samovar, a disposição das pessoas, o livro que estudariam. Lendo as páginas do romance de Górkí, aquelas que descrevem como esses estudantes e operários se reuniam e agiam clandestinamente, vemos nitidamente que seu autor acompanhou de perto o processo revolucionário na Rússia. O narrador do romance conta como as personagens chegavam às reuniões, escondidas atrás de roupas que as tapassem, tarde da noite, como iam embora a pé, de madrugada, porque se esperassem pela manhã poderiam ser vistas, narra como se organizavam para a distribuição de panfletos e como se dava a presença e participação das mulheres no processo. Nesse sentido, são elucidativas algumas passagens do livro de Edmund Wilson, “Rumo à estação Finlândia”, em que o autor descreve como Lênin e Krúpskaia, sua companheira, atuavam:

Lênin escrevia panfletos sobre multas impostas às fábricas e leis reguladoras da indústria, Krupskaja e as outras mulheres da Liga de Luta os distribuía nos portões das fábricas quando os operários estavam saindo, ou então os acompanhavam até suas casas e enfiavam os panfletos debaixo das portas. O grupo continuou a promover a agitação depois que Lênin foi preso, e desempenhou um papel importante numa greve geral de trabalhadores da indústria têxtil no verão de 1896 (1986:354).

Podemos ter uma idéia do quanto tudo isso era de suma importância para Górkí, talvez até sagrado, mas, excetuando alguns poucos trechos, no geral, o autor é bastante lúcido em suas descrições de como o processo revolucionário se dava no cotidiano das personagens; a descrição é, sem dúvidas, terrena.

O cotidiano é apresentado de modo diferenciado na obra como um todo. Nos dois primeiros capítulos, como verificamos, existe uma figurativização do espaço e do cotidiano

dos operários, pois o narrador onisciente focaliza a vida operária em geral. A partir do terceiro capítulo tanto o espaço quanto o cotidiano vivificam-se, transformam-se, uma vez que o narrador focaliza a personagem principal em sua relação com o socialismo. Contrapondo esses capítulos, poderíamos dizer que os dois primeiros representam a Rússia contemporânea à escrita da obra, 1905, e os demais como a Rússia poderia ser depois da revolução – como o cotidiano dos operários deveria mudar com as transformações histórico-econômicas.

Górki refletia aí um debate que se tornaria central na organização da União Soviética, em seus primeiros anos: como o cotidiano dos russos mudaria com a revolução, como os russos absorveriam as transformações. Entre as preocupações desse debate estão: o amor livre, a vida familiar, a questão feminina, os rituais religiosos, o alcoolismo. No romance, percebe-se bem a mudança no comportamento de Pável e em sua relação com a mãe, que simboliza a mulher russa – o que se processa no cotidiano da família, antes bem violento. Outro aspecto é o hábito de embriagar-se, que também muda na família de Pável.

Esse é um ponto significativo, já que demonstra como intelectuais, escritores e revolucionários encontravam-se coadunados em uma visão materialista e revolucionária. Górki apresenta em 1905 questões que serão centrais após a Revolução de 1917 e possui uma perspectiva bastante próxima da de Trótski, que percebia as modificações no cotidiano como consequência da transformação social pela qual a classe operária passaria. De modo materialista, Trotski acreditava que elas ocorreriam em paralelo com a transformação da consciência social do operário, como se pode averiguar no final de “Literatura e Revolução”.

Assim como Trotski, Górki apresenta o cotidiano como uma transformação concreta e a partir da transformação dialética da consciência. O que na obra de Górki vai aparecer na diferença entre o cotidiano dos Vlássov, em contato com o socialismo, e os demais operários do mesmo bairro.

## 2. A GRANDE MÃE: Pelaguéia Nilovna Vlássova

### 2.1 CONTORNOS DA PERSONAGEM

Pelaguéia Nilovna Vlássova é a personagem central do romance *A mãe*. Daí, o título da obra ser esse, pois Pelaguéia é a mãe de Pável Vlássov e, como ela se sente no decorrer da narrativa, também de todos os personagens jovens socialistas com os quais tem contato. Pelaguéia possui modos simples e humildes, é analfabeta e zelosa dos afazeres da casa. Uma senhora de idade já um tanto avançada que teve uma vida sofrida, da qual guarda muitas feridas. Além da infância de miséria, casara-se com Mikhail Vlássov sem o conhecer bem e por uma quase imposição do pai. O casamento foi marcado por diversas surras, fugas para a rua fria durante a noite com o filho ainda pequeno nos braços para escapar de violências maiores do que seriam as surras rotineiras. Por isso, como o filho recorda logo nas primeiras páginas, permanecia a maior parte do tempo em silêncio.

A caracterização física da personagem restringe-se a alguns poucos traços: “Era alta, algo encurvada, e seu corpo castigado pelo contínuo trabalho e as surras de seu marido se movia silencioso e ligeiramente retraído, como se temera eternamente roçar-se com algo. Seu semblante amplo e oval, cortado por rugas e inchado, se iluminava com seus olhos escuros, alarmantemente tristes (...) Sobre a sobrancelha direita tinha uma grande cicatriz que a elevava ligeiramente, parecendo assim sua orelha direita mais alta que a esquerda, o que dava a seu rosto a expressão temerosa de estar sempre escutando algo”. O cabelo era espesso e escuro. “Toda ela era suave, pensativa e submissa” (2009: 74).

A personagem Pelaguéia surge na narrativa a partir, mais ou menos, da quarta página. A priori, é denominada pelo narrador apenas por mulher, esposa de Mikhail Vlássov,

aparecendo como secundária. Somente lá pela sexta página, após a morte do marido, a personagem ganha contornos, como “a mãe”. Nesse momento, ela é descrita e passa a ter participação nos fatos narrados. É quando a narrativa realmente inicia-se. Fôssemos falar de um texto clássico, as cinco primeiras páginas teriam a função de um epílogo, que prepara a estrutura artística para o surgimento da personagem e seu enredo. Esse é um aspecto, no mínimo, sintomático das idéias gorkianas que norteiam a composição romanesca dessa obra. O fato de a personagem receber esse designativo de “mãe” quando o pai morre, cumprindo, então, uma nova função familiar e o fato paralelo da narrativa começar desse momento apontam para o cerne do romance. Pode-se dizer, desse modo, que todo ele (enredo, foco narrativo, espaço, tempo) é organizado em torno de Pelaguéia e sua posição no papel de mãe. Como salienta Anatol Rosenfeld, em seu ensaio “Literatura e personagem”, “É geralmente com o surgir de um ser humano que se declara o caráter fictício (ou não-fictício) do texto, por resultar daí a totalidade de uma *situação concreta* em que o acréscimo de qualquer detalhe pode revelar a elaboração imaginária.” (2005: 23)<sup>12</sup>.

Logo que surge, Pelaguéia desponta como uma personagem carinhosa, bondosa e dotada de um imenso coração de mãe. Quando Pável retorna para casa, depois de ter se embriagado, a mãe triste e carinhosamente acaricia-lhe os cabelos e procura mostrar-lhe o quão errada é tal atitude, passando em seguida para a persuasão através das palavras, “Mas você não beba! Teu pai já bebeu por você o quanto pôde. E a mim martirizou o bastante... tenha piedade você de sua mãe” (2009: 74). Com esse gesto, a mãe consegue sensibilizar o filho, conscientizando-o e lembrando-o de como ele achava injustas as ações do pai.

Seu aspecto psicológico espalha-se ao longo da narrativa, transformando-se com ela, justificando-se, assim, a classificação de *personagem esférica* – nos termos de E. Forster. A personagem esférica possui mais de duas dimensões, ou seja, é representada por mais

---

<sup>12</sup> Destaque em itálico do próprio autor.

qualidades que uma personagem plana. Por essa razão, as personagens esféricas podem mudar durante a narrativa e, inclusive, surpreender o leitor. Não por mero acaso, Pelaguéia é a única personagem esférica do romance, as demais são planas. Apenas seu psicológico e suas ações são expostos mais profundamente e explicados pelo curso do pensamento da própria personagem. Vejamos uma cena:

O pequeno Fédia escutava a leitura movendo em silêncio os lábios como se repetisse para si mesmo as palavras do livro, enquanto que seu companheiro se inclinou colocando os cotovelos sobre os joelhos e, escorando seu rosto com a palma das mãos, sorria pensativo. Um dos jovens que chegou com Pável, um ruivo com vivos e alegres olhos verdes, provavelmente queria dizer algo, pois não parava de mover-se e de estar inquieto; o outro, um ruivo com o cabelo bem curto e que passava a mão pela cabeça, tinha o olhar fixo no solo; não se via seu rosto. Estava-se especialmente bem na casa. A mãe estava à vontade e aquilo lhe resultava algo extraordinário e desconhecido. O sussurro da voz de Natacha lhe recordava os ruidosos cortejos de sua juventude, as palavras rudes dos moços que embriagavam-se de vodka e suas cínicas piadas. Recordava; e o angustiante sentimento de lastima por si mesma golpeava-lhe o coração. Vinha-lhe à memória o instante em que seu defunto marido lhe pediu em matrimônio (2009: 90).

Pela passagem, um exemplo do que ocorre em todo o romance, pode-se observar que somente aquilo que Pelaguéia pensa é expresso, bem como suas memórias que o narrador passa a seguir. As reações, os gestos e pensamentos dos demais personagens são apenas supostos pelo que o olhar de Pelaguéia percebe e avalia. Dessa forma, as outras personagens do romance são descritas e aparecem em seu aspecto exterior, não apresentam muitas características do interior e permanecem as mesmas do início ao fim. A mãe, pelo contrário, é seguida em seu interior, em seus sentimentos, reações, lembranças e conflitos. Em vários momentos, seus pensamentos são externados pelo narrador,

o contemplava (o filho) plena de esperança , e pensava: ‘Tudo irá bem! Tudo!’ Seu amor – o amor materno – incendiava-se, oprimindo-lhe até doer o coração; depois, o maternal impedia o crescimento do humano, queimava-o, e em lugar do grande sentimento, na cinza que sobrava, agitava-se timidamente a triste idéia: ‘Perecerá! Perecerá!’” (2009: 317).

O próprio revelar dos pensamentos de Pelaguéia é suficiente para mostrar seus conflitantes pensamentos a respeito da esperança do coração de mãe que quer acreditar e a razão que diz o oposto. O interno da personagem e seu modo de ser transformar-se-á ao longo da obra, contudo, analisaremos esse fator mais adiante. Isso não ocorre com as outras personagens, pois elas constituem apenas símbolos, imagens planas, dos jovens revolucionários. Portanto, é revelado delas somente aquilo que tem uma função na trajetória do contato entre a mãe e o socialismo. Tais personagens são, assim, unicamente as representações do socialismo e do que ele significa. O centro de todo o romance, a mãe, por outro lado, ganha vida e vivifica a narrativa, pois é sua função demonstrar que é possível o povo simples entender e aderir e partilhar das idéias socialistas. Eis o ponto principal da estrutura romanesca, costurado à personagem.

Existe um certo lirismo na composição de Pelaguéia. Alguns de seus gestos, ações e medos refletem ingenuidade e sensibilidade, o que o autor descreve, por meio de seu narrador, de um modo cuidadoso e respeitoso; a ponto de conduzir o leitor a uma leve comoção. Em determinado trecho do livro, Pável e seu amigo, o ucraniano, descobrem que a polícia visitaria a casa, compartilhando com a mãe a preocupação e a necessidade de esconder livros e folhetos em geral. Quase ao anoitecer, Pelaguéia ouve ruídos e imagina ser policiais. Sem saber o que fazer, a personagem “recolheu todos os livros e apertando-os contra o peito esteve um largo tempo dando voltas pela casa (...) Por último, e já cansada, a mãe se sentou no banco da cozinha, com os livros debaixo dela, e nessa postura, temendo levantar-se, permaneceu sentada até que Pável e o ucraniano regressaram da fábrica”. E, quando o filho chega, a mãe

afirma “não me apartei deles...”. Essa é uma cena em que a ingenuidade, o medo e o desejo de ajudar levam a pobre Pelaguéia a ter uma atitude que muito provavelmente não teria os resultados almejados, os livros talvez fossem encontrados. Essa ação ingênua cria uma empatia entre leitor e personagem, pois ela apresenta um tom que beira o poético, existe beleza estética nessa ingenuidade quase patética.

Esse tom aparece em muitas cenas da personagem, quando cuida dos jovens, quando se sente envergonhada por não saber ler e tenta fazê-lo sozinha, às escondidas do ucraniano que desejara ensiná-la. Quando se retrai, pensando ser reprovada por outros personagens, “Sua tranqüilidade e severa firmeza refletiram na alma da mãe como algo parecido a um reproche” (2009: 144). Ou quando sente um alegre orgulho por ter sido útil, “Agradou-lhe que aquele menino, o mais travesso do bairro, lhe falasse em segredo dirigindo-se a ela de tu; agradava-lhe a agitação geral da fábrica, enquanto pensava por dentro: ‘Porque se não fosse por mim...’” (2009: 157).

Nesse aspecto reside um dos pontos mais altos da estética gorkiana elaborada em *A mãe*. Encontramos nele um mecanismo de criação de personagem, que aponta para a pintura de uma mulher do povo, com todas as características que isso exige, mas que conserva traços artísticos requisitados pela arte literária. Nesse romance, não bastaria a Górkki representar uma figura do povo por ela mesma e como ele a enxergava. Pelaguéia atende a uma função estética dentro da organização interna, que expressa as idéias do autor nos limites dessa dimensão. Nesse viés, constitui uma criação literária que aproveita a realidade e a extrapola na mesma medida. É o que garante à obra seu status de composição artística, contrariando aqueles que enxergam somente uma propaganda socialista.

É por essa razão que uma análise do foco narrativo torna-se tão necessária. O autor apagou a figura de seu narrador em prol da personagem; como se o narrador respeitosamente

cedesse seu papel e tomasse emprestados os olhos da mãe. Perto dela, o narrador torna-se tão somente uma sombra.

## **2.2 PROGRESSÃO NARRATIVA DA PERSONAGEM**

No início da narrativa, a mãe é silenciosa, arredia, de modos humildes e com um sentimento de medo. Reconhecemos, na obra, como estrutura fundamental, a oposição entre inconsciência–medo e consciência–coragem, a base fundamental que organiza a narrativa. Essa oposição se expressa na trajetória da personagem, na comparação implícita que se estabelece entre a mãe e os outros personagens do bairro operário, na opção de foco narrativo recortado pelo narrador, na significação do bairro e da cidade. A personagem observa as mudanças do filho e guarda muitas reservas quanto a isso. Embora não apresente grandes faculdades intelectuais, sabe que envolver-se com o socialismo acarreta muitos perigos. Além desse medo pelo filho, que a acompanha pela narrativa, Pelaguéia, a exemplo de outras pessoas do bairro operário, apresenta um olhar um tanto carregado de pré-conceitos, de tudo o que é dito pelo país sobre os socialistas e de um pavor da desobediência e do desrespeito ao czar. “Sentiu medo e também lástima de seu filho (...) compreendeu que seu filho havia se sentenciado para sempre a algo secreto e terrível” (2009:78). Nessa primeira fase da narrativa, a personagem está em conjunção com a inconsciência e o medo.

Quando fica sabendo que os amigos socialistas de Pável viriam a sua casa, Pelaguéia demonstra todo seu medo, “Não se enfade comigo! Como não havia de temer? Sempre vivi com temor, e minha alma toda se cobriu de medo”. E durante toda a semana que antecede a visita tem o coração “nas mãos, paralisando-se apenas de recordar que gente estranha e

assustadora viria a sua casa. Eram os que indicavam o caminho que seu filho seguiria”; os termos *estranha* e *assustadora* para indicar as pessoas que visitariam Pável são certamente do campo semântico da personagem, de quem o narrador os emprestou para melhor definir o que ela pensava e sentia a respeito dessas pessoas. Esse ponto demonstra bem como a mãe via o socialismo.

A princípio, Pelaguéia vê de um modo conflituoso tudo o que começa a mudar em suas vidas e a novidade do socialismo,

dentro dela agitava-se um dúbio sentimento que, por um lado, se inclinava até o orgulho que sentia por seu filho que refletia corretamente acerca das penas da vida, e, por outro, não podia esquecer que (...) ele sozinho havia decidido questionar essa vida tão rotineira para todos como para ela.

O contato mais próximo com os amigos de Pável, com as idéias que possuíam e com as explicações que lhe davam, vai contribuindo para a personagem compreender melhor e perceber que também ela poderia transformar-se. Pelaguéia passa para um estágio de aceitação do socialismo. Percebe que os jovens não são exatamente como todos dizem, que as idéias socialistas são justas, que buscavam uma verdade e a igualdade. “A mãe (...) servia o chá, prestando atenção ao pausado discurso da jovem”, “Parecia a um conto, e a mãe, muitas vezes, olhou o filho, desejando perguntar-lhe o que havia de proibido naquela história” (2009: 89). O desejo de saber impulsiona Pelaguéia a aproximar-se das idéias socialistas; na primeira parte do livro, a mãe busca entender melhor tudo o que vê ao seu redor, o que faz questionando Pável, o ucraniano e os demais amigos do filho que a cercam. Sua predisposição para compreender é completada pela aproximação com os revolucionários, “ela o saudou em silêncio, inclinando-se diante dele; emocionavam-na esses jovens honrados e sóbrios que iam ao cárcere com um sorriso nos lábios; eles suscitavam em Vlássova seu compassivo amor

maternal.” (2009: 141). Esses fatores geram na personagem o seu querer-fazer, o querer entender para, depois, querer mudar. É quando começa a ocorrer a mudança, Pável é o sujeito da ação, pois atua levando as idéias socialistas até a mãe; a mãe funciona como o sujeito do estado. A ação realizada coloca a mãe em conjunção com as idéias socialistas, tendo como coadjuvantes os jovens socialistas.

Dessa admiração e desejo de aprender, começam a surgir na personagem os laivos de sua conscientização e posterior transformação,

para que tenho vivido? Surras... trabalho... não vi nada, exceto meu marido, não sabia nada, salvo o temor! (...) todas as minhas idéias giravam em torno do mesmo: alimentar mais minha fera, o mais apetitosamente possível, agradar-lhe em tudo, para que não se enfadasse...” (2009: 153), “meu coração é outro, minha alma abriu os olhos e enxerga: está triste e ao mesmo tempo alegre (...) sentenciaram-se vocês a uma vida difícil pelo povo (...) agora vivo melhor. Cada vez me vejo mais a mim mesma (2009: 154).

Nesse estágio, a personagem desenvolveu uma consciência maior de si, mais um passo foi dado em sua transformação, embora ainda haja medo e alguns pré-conceitos persistam. Do ponto de vista da teoria da narratividade, poder-se-ia dizer que a personagem adquiriu mais uma competência para a aquisição de seu verdadeiro objeto, que no caso é a transformação de seu ser. Nesse sentido, a personagem adquire o papel de actante da narrativa na busca por essa mudança de ser. A personagem actante, em comparação com as demais da narrativa, é aquela que tem uma função ativa dentro do enredo, contribuindo com suas ações para o desencadeamento da trama. É importante observar que esse processo é desencadeado de um modo dialético<sup>13</sup>. Enquanto fechada em seu mundo, Pelaguéia não possui todas as competências para a mudança. Esse processo se dá a partir do contato dialético da personagem com os demais personagens, bem como de sua movimentação no espaço, para

13 A palavra dialética é utilizada no sentido aplicado pela filosofia marxista.

outro espaço que não o de seu bairro. Dialeticamente, a personagem apreende as idéias e as compreende na medida em que mantém um contato mais estreito com os que a cercam e com um universo diferente daquele em que passou a maior parte de sua vida, universo figurativizado pelo espaço da cidade.

Com algumas participações no trabalho revolucionário, Pelaguéia inicia um estágio diferente de crescimento; a mãe ajuda a esconder os jovens, leva cartilhas e panfletos para a fábrica etc. Quando a narrativa desponta para o fim da primeira parte, a mãe apresenta uma estatura psicológica mais decidida e confiante, bem como uma consciência mais apurada,

Sem se dar conta, foi apoderando-se dela uma clara consciência de sua utilidade na construção dessa nova vida. Antes, jamais havia se sentido útil para nada, enquanto que agora via com clareza que muita gente a necessitava, e isso resultava-lhe novo e agradável, o que lhe permitia erguer a cabeça... (2009: 178).

Esse último estágio culmina com sua última tarefa: participar da manifestação do dia do trabalhador. É nessa manifestação que Pelaguéia vê de perto e na prática tudo aquilo que tanto ouvia falar nos discursos dos jovens socialistas. É quando a mãe, com o filho preso, tem de responsabilizar-se por responder a uma pequena multidão sobre tudo o que acontecera. Esse ponto significa, na urdidura da trama, uma passagem em que a personagem sai do processo de sua tomada de consciência para uma atuação mais concreta nos movimentos socialistas, a personagem ultrapassa uma primeira e pequena fronteira.

Emblematicamente, o autor marca aí o final da primeira parte do livro, explicitando na própria composição romanesca o fim do primeiro nível de aprendizagem da personagem. A partir desse fato, a personagem colocará em prática o que acumulou na consciência. A segunda parte da narrativa tratará, então, da prática de Pelaguéia. Como actante, a personagem movimenta-se para outro espaço, para a cidade, onde enfrentará mais perigos e colocará à

prova sua coragem, sua consciência e suas idéias mais arraigadas. “senti de pronto que abandonara para sempre o lugar onde havia transcorrido a parte escura e pesada de sua vida; onde começava a outra, repleta de um novo pesar e alegria, e que se tragava rapidamente os dias” (2009: 245). A mudança da mãe para a cidade, como finalização de sua aprendizagem, já apresenta como sujeito da ação a própria mãe, que também desempenha o papel de sujeito do estado; sua aprendizagem proporciona-lhe a ação sobre seu próprio ser. Essa mudança coloca a mãe em disjunção com a vida inconsciente do bairro e em conjunção com uma vida que lhe proporciona condições de desenvolver uma consciência social.

Em “A Estrutura do Texto Artístico”, Lotman aborda a função de movimentação da personagem, a qual traz ao texto secundário sua característica de temático. De acordo com o teórico, “o tema pode ser sempre reduzido a um episódio fundamental: o fato de atravessar a sua (do texto) fronteira tipológica fundamental na sua estrutura espacial” (1978: 386). Desse modo, as personagens podem ser classificadas em móveis e imóveis, desempenhando respectivamente as funções de *classificadoras* (passivas) ou *actantes* (ativas). As móveis, que nos interessa mais, destaca-se pelo “direito de atravessar a fronteira”(ibdem), a linha que recebe marcas espaciais e que classifica os mundos opostos da estrutura semântica. Essa fronteira traz uma interdição aos personagens e atravessá-la desencadeia o acontecimento narrativo; a ação narrativa ocorre, assim, na medida em que ocorre a tentativa de ultrapassar a estrutura semântica. A personagem actante tem a função ultrapassar as fronteiras e o faz porque “possui a solução de ações interditas aos outros” (1978: 387), às personagens passivas. A personagem actante tem o desafio de ultrapassar as condições, as circunstâncias.

No que se refere ao romance em foco, a fronteira é marcada espacialmente pela mudança da mãe para a cidade, seu bairro simboliza a vida antiga, subjugada e inconsciente, a cidade simboliza uma vida mais cheia de desafios e, por conseguinte, mais consciente e instigadora de sua coragem. Pelaguéia classifica-se como personagem móvel quando dá os

passos para sua mudança e actante quando faz a passagem da fronteira entre o lugar conhecido, protetor, e o lugar desconhecido, mais perigoso. A passagem configura os estágios de sua transformação de ser inconsciente e quem tem medo para ser consciente e que tem coragem, o que está na base da estrutura semântica. O medo e a inconsciência é, no geral, a interdição aos outros que ficaram no bairro, pois não possuíam as mesmas condições de diálogo que a mãe encontra nos jovens socialistas. Ao ultrapassar a fronteira, o que vem se dando desde o início, a mãe torna-se actante da narrativa, desencadeando acontecimentos. Nesse processo, já possuindo a competência do querer-fazer, a personagem adquire a competência do poder-fazer.

A consciência resulta mais clara, “comecei a entender e posso comparar. Antes, vivia e não comparava nada. Em nosso meio, todos vivem do mesmo modo. E agora vejo como vivem os demais, recordo como vivia eu mesma.”<sup>14</sup> (2009: 255). Nesse novo processo, a mãe conta com dois importantes coadjuvantes, Nicolai e Sofia. Convivendo mais perto dos dois, Pelaguéia expressa com mais coragem suas emoções e encontra mais sensibilidade em seu ser, como o contato com a música que Sofia toca ou a união que percebe entre os demais jovens socialistas. Durante toda a segunda parte Pelaguéia ganha tarefas e missões de suma importância e, quando não as ganha, exige e afirma que pode cumprir o que é necessário. Assim, a personagem viaja ao interior com Sofia para levar livros e cartilhas e em outro momento viaja sozinha, enfrentando o perigo de ser descoberta e presa. Por vezes, precisa ir à prisão para visitar o filho e entregar-lhe mensagens, participa de manifestações, ajuda os jovens etc. Enfim, a segunda parte é carregada de atividades para a mãe, através das quais a personagem coloca em prática sua aprendizagem. Como as tarefas apresentam perigos, elas simbolizam também os desafios que os personagens actantes necessitam passar para ultrapassar suas fronteiras. Nesse programa narrativo, a participação sempre exigida pela mãe

---

14 De acordo com o cotejo: não havia com o que comparar, marcando ainda mais a diferença entre o vazio da vida anterior e da atual.

a coloca em disjunção com o medo e em conjunção com a coragem, o sujeito da ação é a mãe, que, por meio de sua atuação, transforma o sujeito do estado: a própria mãe, seu ser.

A personagem toma consciência dessa nova vida, “antes a vida parecia criada de um modo longínquo, sem saber por que nem para que, enquanto que agora muitas coisas se faziam ante seus olhos e graças a sua ajuda.” (2009: 323). Vivenciando na prática as idéias que abstraiu, a personagem sente-se como sujeito realmente da vida, como um participante dos fatos. A vida antiga aparece-lhe como algo vazio e a nova como preenchida e consciente. A trajetória da personagem aponta para o fim, e a segunda parte do romance também. Nesse estágio, a personagem começa adquirir seu objeto, consciência, coragem, um novo ser. No cumprimento das diversas atividades que lhe são requisitadas, Pelaguéia habilita-se para falar aos outros, ao povo, despertando uma nova competência, “agora ela mesma falava a gente acerca da verdade” (2009: 245). O reconhecimento, sua sanção positiva, ocorre com a fala de Nicolai: “você chega tão fundo a gente com sua fé... eu realmente a quero, como à minha própria mãe” (2009: 357), o que a autoriza como preparada e reconhece-lhe suas novas competências. Não treme mais de medo dos policiais, “que vão ao diabo” (2009: 361) diz a mãe, a vergonha de se expressar não a impede mais de falar etc.

O ponto significativo de suas novas competências é quando a mãe discursa para Ludmila, “animavam-na grandes idéias, ela colocava nelas tudo que ardia em seu coração, tudo quanto havia dado tempo de viver, e apertava as idéias em duros recipientes de cristal de suas palavras” (2009: 423). Concretizando sua aprendizagem, diz: “certamente todos vocês são camaradas, todos são família, todos são filhos de uma mesma mãe, da verdade!” (2009: 423). Esse ponto estabelece o fim da aprendizagem da personagem, sua concretização. Poucas páginas depois encontramos o término do romance, que se fecha com o desfecho da trajetória da personagem. Tendo de levar o discurso de seu filho para outros operários, a mãe os distribui quando é abordada por policiais; além de defender seu direito de dizer a verdade, a

mãe também defende com unhas e dentes a palavra de seu filho, enfrentando a violência imposta pelos guardas. Em toda a cena final reverbera uma nova Pelaguéia, sua coragem e consciência marcam uma nova personagem. Inclusive sua estatura muda,

atraiam-lhes imperiosamente aquela mulher alta com olhos grandes e honestos sobre seu bondoso rosto, que a causa da vida pareciam haver dispersado, separando um de outro, e que agora uniam-se em algo inteiro, ofuscados com o jogo das palavras que possivelmente fazia tempo já buscavam e ansiavam muitos corações, ofendidos pelas injustiças da vida. (2009: 429).

todas as idéias da mãe, nesse momento, “afloravam ligeiras das profundidades de seu coração e compunham uma canção” (2009: 429), as novas idéias estavam arraigadas.

Apesar de subjugada pelos guardas, a personagem ainda reluz, “seus olhos não se apagavam e viam muitos outros olhos que ardiam com um fogo conhecido e valente, um fogo que lhe resultava familiar ao coração.” (2009: 431). O final da narrativa apresenta uma oposição ao início, uma oposição entre o medo e a coragem. A personagem começa com uma estatura frágil e acanhada, expressando fisicamente um medo silencioso; ao terminar o romance, a personagem apresenta-se alta, ressoante e corajosa. No fim de contas, o grande programa narrativo é a conjunção da personagem com sua consciência de si e do mundo, bem como com a coragem de posicionar-se diante desse mundo, esse programa tem como principal sujeito da ação a própria personagem. A sua trajetória foi a transformação de todo o seu ser e de seus passos na direção de uma tomada de consciência.

Essa trajetória aponta para a perspectiva social de Górkí. O autor constrói uma personagem que, tendo as condições materiais e intelectuais, pode chegar a um nível de consciência e sofrer transformações substanciais. Sabemos que a Rússia czarista, por ser opressora, não possibilitava ao povo russo as condições necessárias para seu esclarecimento e

para sua liberdade; basta lembrarmos que 70% da população era analfabeta. Sabemos também que Górkki, como já foi mostrado, participou com outros em tentativas de esclarecer o povo, sendo até preso em uma dessas tentativas. Sua prática social demonstrou que o escritor acreditava na conscientização operária, e sua escrita apontou isso em literatura. A personagem a mãe revela essa possibilidade, na medida em que convive com diversas pessoas que se encontram em um nível de inconsciência de suas condições materiais e, ao contrário delas, desenvolve uma conscientização. Os demais personagens simbolizam a Rússia inconsciente, Pelaguéia simboliza a possibilidade de, apresentando-se as condições necessárias, haver um desenvolvimento da consciência social do povo russo.

Esse desenvolvimento somente seria possível se acontecesse de um modo dialético – as condições materiais deveriam associar-se à vontade da classe trabalhadora, o que ocorreria por meio de uma aprendizagem. Pelaguéia Nilovna encontra as condições materiais necessárias para sua aprendizagem e para sua conscientização e é por meio dessas condições que a personagem pode tornar-se o próprio sujeito de ação do seu estado; isso porque possui a abertura e o querer-fazer – como vimos nos programas narrativos. Desse ponto-de-vista, a classe trabalhadora teria de vivenciar dialeticamente essas condições para poder haver sua organização e sua transformação. A necessidade de liberdade que os escritores russos e o povo, em quem se aliava também o desejo de esclarecimento, já foi apontada em outro momento deste trabalho – a necessidade de liberdade para a prática do amor é um exemplo. Faltariam, então, as condições, o que, para Górkki, a revolução teria de criar.

### **3. O FOCO NARRATIVO NA ESTRUTURA ROMANESCA DE A MÃE**

#### **3.1 FOCO NARRATIVO E DESENVOLVIMENTO DA PERSONAGEM A MÃE**

O processo revolucionário, que compõe a trama da obra, é narrado sob a ótica da personagem que nomeia a obra – a mãe. Nesse momento, retomemos o tema da focalização que o narrador faz – do geral ao particular –, para explicar como ele passa a observar pelo foco narrativo da mãe. Verificamos já que o narrador passa de um plano geral (primeiro capítulo) para um plano particular de uma família (segundo capítulo), e que do segundo capítulo em diante é narrada a introdução do socialismo na família, através do filho (Pável). Pois bem, podemos dizer que a focalização continua e que, depois da introdução do socialismo, ela se deterá em seu desenvolvimento na personagem “a mãe”. Esquemáticamente, temos: geral ---- particular (família) ---- morte do pai, rebeldia do filho --- - introdução do socialismo na família por Pável ---- introdução e desenvolvimento do socialismo na mãe. O narrador monta um simulacro do método histórico para apresentar o narrado.

O romance é, sinteticamente, a narração do processo de desenvolvimento do olhar da personagem a mãe, de como ela lentamente apreende o socialismo, como passa, gradativamente, de uma mulher do povo, arredia e confusa (mas nunca totalmente contra ou fechada), às idéias socialistas, a uma defensora e participante ativa do movimento socialista. Talvez resida aí o elemento mais realista da obra, o tempo da narrativa traduz o tempo de

desenvolvimento da personagem, como se figurativizasse o tempo real de uma pessoa processar as idéias, na práxis.

Em seu romance, Górkí marca o tempo com mecanismos simples. O narrador faz menção direta e cronológica a ele,

Passadas umas duas semanas desde a morte do pai, um domingo, Pável Vlássov regressou a casa muito bêbado. (2009: 73)

No dia seguinte pela manhã, dezenas de homens e mulheres estavam de pé junto à porta (2009: 305)

Embora onisciente, o narrador não utiliza toda a sua onisciência no tratamento desse tempo. São poucos os recortes temporais, transitando para o passado por exemplo. Isso ocorre apenas umas duas vezes, por necessidade de apresentar as lembranças do passado da personagem a mãe. O narrador e a narrativa centram-se na evolução da personagem, de modo que as referências temporais são poucas, o narrador privilegia o processo de aprendizagem da personagem em seu continuum. O tempo cronológico da narrativa é colocado em segundo plano. Daí a pouca relevância que desempenha na estrutura do romance como um todo.

Lukács, no já analisado ensaio “Narrar ou descrever”, esquadrinha as implicações estéticas e ideológicas do narrar, apontando a capacidade de apreender melhor o movimento do real, a práxis, que tal recurso possui. Segundo Lukács (1965), a verdade do homem “só se manifesta na práxis”, quando suas características abstratas passam pela “prova da realidade”. A importância da narração seria a de poder apreender o humano na seqüência de acontecimentos, em movimento,

a verdade do processo social é também a verdade dos destinos individuais. (...) essa verdade da vida só se pode manifestar na práxis, no conjunto dos atos e ações dos homens. (...) só a práxis humana pode exprimir concretamente a essência do homem (1965:57).

Como materialista também, embora a seu modo, Górkí parece colocar em prática o que Lukács teoriza<sup>15</sup>, alcançando um realismo, em certa medida, bastante vivo, no qual a personagem é apreendida no movimento de seu ser.

O mais relevante é que Górkí, além de narrar esse desenvolvimento, o faz do foco narrativo da própria personagem. A partir do terceiro capítulo, toda a obra passa a ser narrada através de seu olhar. Em *A Mãe*, o narrador não apresenta seu próprio ponto-de-vista. Embora seja um narrador onisciente, ele não faz apontamentos opinativos, nem ironias, nem expressa julgamentos, e não antecipa informações sobre a narrativa; na verdade, o narrador tem sua figura colada à da personagem. Retomando Walter Benjamin, em seu conhecidíssimo texto “o narrador”, poderíamos dizer que o narrador do romance de Górkí é realmente como uma inscrição rupestre, lembramos de sua figura, mas não sabemos dizer quem ela é, o grau de sua presença é pequeno. Apenas uma ou outra palavra recorda ao leitor que o narrador é onisciente,

Ela o escutava com medo e ansiedade. Os olhos do filho brilhavam com claridade e formosura; apoiando o peito na mesa, Pável se aproximou mais de sua mãe para falar olhando diretamente no rosto, umedecido pelas lágrimas; era seu primeiro discurso acerca da verdade descoberta por ele. Com as forças da juventude e a paixão do aluno, orgulhoso de seus próprios conhecimentos, que acreditava apaixonadamente em sua verdade, Pável falava sobre aquilo que lhe resultava mais claro – e falava não tanto para sua mãe, como para colocar à prova a si mesmo (...) Pável sentia lástima de sua mãe, e de novo se colocava a falar, mas agora o fazia falando dela e de sua vida. (2009: 79).

---

15 Górkí não leu o texto de Lukács, as aproximações se dão pela semelhança da perspectiva ideológica existente entre os dois.

Pela passagem, percebemos que o narrador tem conhecimento de que aquele era o primeiro discurso de Pável, mas o narrador não conta como tudo aconteceu para que se chegasse até no momento do discurso, por onde a personagem andou, como tomou contato com o socialismo etc. Além disso, o narrador somente dá essa informação porque é o momento em que a mãe fica sabendo exatamente porque o filho está diferente. É um momento em que o narrador conta ao leitor porque a mãe também está sabendo, não havendo nesse caso nenhuma antecipação do narrador. O narrador não julga o comportamento de Pável, apenas faz algumas observações acerca do tom apaixonado do rapaz e o seu sentimento em relação à mãe. Não há tom de reproche nem de elogio. Apesar de saber algumas sensações internas de Pável, o narrador também não se introduz nos meandros de sua mente ou de sua alma, não desvela sua psicologia – o que também não faz com outras personagens secundárias. No caso de Pelaguéia, em que segue o interior da personagem, não verificamos uma análise psicológica externa.

O narrador sempre mostra, contorna ou observa. Não poderia, portanto, ser classificado como um narrador intruso. As noções de onisciência neutra e onisciência seletiva contribuem para uma elucidação desse narrador<sup>16</sup>. A onisciência neutra é absoluta, mas não interfere no narrado, pois não emite juízos. Nosso narrador possui esse aspecto, já que tem o conhecimento e não julga. Por outro lado, nosso narrador também possui certa onisciência seletiva, na medida em que opta por um foco, de uma personagem específica, e narra a partir dele. Nesse aspecto, observamos que os recursos de narrar esboçados por esses focos foram aproveitados na elaboração do foco narrativo do romance de Górkí, com a ressalva de que tais recursos receberam um grau de refinamento moderno. A onisciência do narrador é absoluta e neutra, contudo, ele abandona a onisciência absoluta, narrando apenas aquilo que passa pelos olhos da mãe – o leitor tem a impressão de que o narrador sabe mais e que narra somente o

---

<sup>16</sup> Conceitos em: "Narrador e foco narrativo e as possibilidades de uma perspectiva ideológica".

necessário para a compreensão da personagem principal. É nessa linha que o narrador efetua os recortes do enredo.

Ele não diz tudo a respeito da trama, ela é desvendada na medida em que a personagem principal, Pelaguéia, a vivencia. O narrador aparece na obra, mas o olhar com que narra não é o seu e sim da personagem. É por esse olhar que o narrador recorta os acontecimentos que deverão ser narrados e constitui a trama da narrativa. Nesse sentido, podemos dizer que o foco narrativo, a perspectiva em que os fatos são narrados, é o da personagem.

Na primeira parte da obra, quando Pável começa a envolver-se com o socialismo, a mãe não tem conhecimento do que ocorre com o filho, nem o leitor. Tudo o que se sabe, que o narrador mostra, é que Pável diferenciava-se dos outros jovens, saía para a cidade, passava a ler livros e a estudá-los. E tudo isso é observado pela mãe, o que ela percebe,

*Ela sabia que seu filho ia à cidade, freqüentava ali o teatro (...) parecia-lhe que à medida que passava o tempo seu filho falava cada vez menos, e que às vezes empregava termos novos, desconhecidos para ela, enquanto que aqueles aos que estava acostumada – as bruscas e toscas expressões de antes – começaram a desaparecer de sua boca. Em sua atitude começaram a surgir uma multidão de insignificâncias que chamavam sua atenção: deixou a bravura e começou a preocupar-se mais com seu anseio pessoal e de sua roupa; se movia com mais soltura suscitando na mãe uma alarmante atenção. Mas também no trato com a mãe havia algo novo. Às vezes varria o solo y aos domingos ele mesmo arrumava a cama; em geral, procurava ajudar-lhe nas tarefas domésticas. Ninguém fazia isso no bairro... (2009: 76-77).*

O narrador poderia simplesmente dizer que a mudança havia acontecido, mas, em vez disso, mostra a mudança acontecendo pelos olhos da mãe. A mudança é observada por ela e exposta por meio dos sentimentos, surpresas e reações geradas em seu ser. Os pormenores novos descritos no comportamento de Pável são aqueles que chamam a atenção da mãe.

O narrador não explica e não apresenta informações ao leitor que não aquelas que Pelaguéia tem. O leitor passa a saber o que acontece realmente com Pável no momento em que ele conta à mãe, “Bom, pois agora você já sabe tudo o que faço e onde vou. Conteí tudo a você. Se me amas, mãe, suplico que não me incomodes” (2009: 81). Pelaguéia é, então, os olhos do leitor.

Desse modo, o narrador visita somente os espaços narrativos pelos quais a personagem circula. No começo, enquanto Pável vai a reuniões na cidade, o narrador fica com a mãe; quando Pável encontra-se na prisão, o narrador acompanha a mãe em casa, nas visitas à fábrica, na mudança para a cidade. Pouco se sabe sobre o que acontece com o filho e os outros personagens nos momentos em que não estão na presença de Pelaguéia, revelando-se apenas as informações que chegam a ela ou que a personagem percebe. É com esse recurso que o narrador informa ao leitor que Pável será o líder na manifestação do dia primeiro de maio. Nem a mãe e nem o leitor sabem que o filho carregará a bandeira, ambos são informados quando a mãe escuta o filho conversando sobre isso com a jovem Natacha, “Uma vez que Pável saiu ao saguão para acompanhá-la e não fechou a porta atrás de si, a mãe ouviu uma rápida conversa” (2009: 186).

Outro elemento importante dentro dessa estrutura é o fato de que os outros personagens são apresentados pela ótica de Pelaguéia, “Pável estava sentado junto a Natacha. Era o mais bonito de todos” (2009: 89), certamente a opinião sobre o filho ser o mais bonito é da mãe e não do narrador. “O pequeno Fédia escutava a leitura movendo em silêncio os lábios como se repetisse para si mesmo as palavras do livro (...) um dos jovens que chegou com Pável, um ruivo com brilhantes e alegres olhos verdes, provavelmente queria dizer algo, pois não parava de mover-se e estar inquieto” (2009: 90), todas as conjecturas a respeito das personagens são aquelas que perpassam a imaginação da mãe. Caso o narrador colocasse em sua perspectiva e fizesse uso de sua onisciência, certamente nos confirmaria ou não a

percepção da mãe. O mesmo ocorre na passagem abaixo em que a mãe resume os inúmeros jovens socialistas que visitam sua casa,

Uns irônicos e sérios, outros alegres e irradiando vigor juvenil, os terceiros pensativos e calados. Todos tinham ante os olhos da mãe algo igualmente terno e firme. E ainda que cada um tivesse um rosto, ela os imaginava a todos fundidos em somente: enxuto, decididamente tranqüilo e claro; um rosto de olhos escuros e olhar profundo, carinhoso e severo (...). (2009: 176-177).

As impressões são da personagem, e o narrador não interfere com sua perspectiva, deixa fluir as impressões e a imaginação de Pelaguéia. O mesmo ocorre com a cena do julgamento de Pável e outros jovens. O narrador não emite juízos a respeito dos juízes, deixa que as impressões e as críticas de Pelaguéia falem mais alto, “à mãe parecia que seu opaco olho esquerdo se incendiava com um fogo malévolo e avaro” (2009: 397). Todos os juízes presentes são descritos de modo caricato pelas impressões da mãe, “E a mãe olhava os juízes sem tirar-lhes os olhos de cima e via que se excitavam cada vez mais falando entre si de um modo incompreensível” (2009: 403),

Esse corpo (o dos jovens) acendia neles uma insana raiva dos miseráveis, uma pegajosa avareza de desajustados e enfermos (...) e por isso, os jovens provocavam nos velhos juízes uma triste irritação vingativa, que havia debilitado a fera, que contemplava uma comida fresca, mas sem ter forças para agarrar-lhe; perdendo a possibilidade de satisfazer-se com a força alheia, grunhiam enfermiçadamente” (2009: 404).

A ela, mulher e mãe, a que o corpo de seu filho sempre era mais valioso que aquilo que chamavam alma, lhe dava pavor ver como aqueles olhos apagados resvalavam por seu corpo (ibidem)<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> Em uma tradução literal: os jovens provocavam nos velhos juízes uma triste irritação vingativa de uma fera debilitada que contemplava uma comida fresca, mas sem ter forças para agarrar-lhe, perdendo a possibilidade de satisfazer-se com a força alheia, grunhia enfermiçadamente.

Segundo o cotejo com o original russo, toda essa cena é uma metáfora que compara os juízes à fera, animalizando a sua figura. Górkí não deixou a palavra final sobre os juízes ao seu narrador, cedeu à personagem. É a ela que o autor dá o poder de julgamento, alguém do povo, que pode metaforicamente julgar os representantes de sua opressão. Essa estruturação da obra permite-nos dizer que os recursos de narrador onisciente não são utilizados do mesmo modo que pelo naturalismo, por exemplo, que apresentava uma visão sobre as personagens. No geral, a única visão sobre as personagens é a da mãe e sobre ela nenhuma. E nesse caso é preciso retomarmos uma noção já esboçada neste trabalho, a respeito da unidade narrativa: a construção da unidade narrativa, e particularmente do romance, é realizada pelo autor; é ele quem constrói o narrador e dá a ele a perspectiva mais coerente com o todo narrativo, romanesco, que, por sua vez, coaduna-se com a intenção artística mais geral do autor. Portanto, o autor é quem costura toda a narrativa, criando a unidade. Poder-se-ia dizer que “o foco narrativo compreende as matrizes que condicionam a mundividência de cada escritor” (MOISÉS, 2003: 284). E, nessa mundividência, opera o substrato material da sociedade em que vive o escritor, bem como a ideologia dominante. Quando Górkí cede o julgamento à mãe, evidencia sua postura diante do mundo, sua perspectiva social.

Górkí não apenas coloca em cena personagens deixadas à margem e de uma nova classe – proletariado – como dá à obra o ponto de vista dessa personagem, mostrando o seu mundo cotidiano e, também, sua visão simples dos acontecimentos. Como aponta Bakhtin,

para a objetividade estética, o centro axiológico é o todo da personagem e do acontecimento a ela referente, ao qual devem estar subordinados todos os valores éticos e cognitivos; a objetividade estética abarca e incorpora a ético-cognitiva (...) a fórmula geral da relação basilar esteticamente produtiva do autor com a personagem – relação de uma tensa distância do autor em relação a todos os elementos da personagem, de uma distância no espaço, tempo, nos valores e nos sentidos, que permite abarcar integralmente a personagem (2003: 11-12)

Em sua obra, Górkí aborda Pelaguéia de uma distância estética, fazendo da narrativa o processo de desenvolvimento da consciência da personagem. Essa forma é possível porque existe uma classe proletária, no contexto histórico mundial, e porque já houve um realismo moderno na literatura, que lhe serve de base artística.

O modo de construção narrativa, no caso de *A mãe*, entrelaça narrador, foco narrativo e o narrado, de maneira peculiar. Como sabemos, é o ponto de vista do narrador que organiza a narrativa, espacial e temporalmente, dando vez a diversas formas de criação literária. No romance de Górkí, essa parece ser justamente a problemática central, chave de entrada para uma compreensão mais completa da obra.

O romance possui um narrador em terceira pessoa, o que pressuporia um foco narrativo com o máximo de onisciência possível. Contudo, Górkí – na posição de criador – optou por reduzir essa onisciência em favor de um foco narrativo que não é o do narrador neutro e onisciente, mas de uma personagem que participa do narrado – a mãe. É exatamente nesse jogo que se encontra a complexidade artística de *A mãe*, cuja aparência se apresenta em forma bastante simples. Fosse apenas uma defesa apaixonada do movimento socialista – substrato da obra –, talvez Górkí tivesse escolhido narrar tudo do ponto de vista do filho, enaltecendo ainda mais a figura de um herói vermelho. Todavia, seus objetivos – tanto artísticos, quanto ideológicos – vão mais além.

Ao contrário dos primeiros grandes realistas do século XIX, nos quais “as camadas mais baixas do povo, o povo propriamente dito, não é visto a partir de seus próprios pressupostos, na sua própria vida, mas de cima” (2007:446), Górkí coloca seu narrador no meio do povo, adota o ponto de vista de uma personagem do povo, “na sua própria vida”.

A opção de foco narrativo realizada por Górkí – o foco da personagem a mãe – demonstra também a intenção do autor de querer atingir uma camada popular e/ou média de leitores. A literatura gorkiana manifesta um interesse e uma preocupação com a camada baixa

da sociedade, bem como com aqueles totalmente marginalizados de toda a comunidade, os chamados vagabundos. Em *A mãe*, essa camada é exposta e a ela própria é destinada a obra.

É o que fica patente em um trecho do romance,

Eles a escutavam em silêncio, atribulados pelo profundo sentido da sensível história de uma pessoa a que se considerou como um animal; uma pessoa que, durante muito tempo e com resignação, chegou a tomar a si mesma pelo que a tomavam. Parecia que milhares de vidas falavam por sua boca (...) e sua história adquiria um sentido simbólico. (2009: 256).

A personagem torna-se o símbolo do leitor que Górkí almejava atingir, o povo russo – o escritor busca atingir o coração do povo por meio de sua personagem, a partir de seu próprio ponto-de-vista. Caso optasse pela perspectiva dos revolucionários, talvez a narrativa ficasse um pouco mais distante do leitor a que Górkí destinara seu romance. Por essa razão, é contraposta na obra a personagem a mãe e a índole dos jovens revolucionários, a personagem sente algumas diferenças, “A mãe sentia que sabia mais da vida dos operários melhor que aquela gente”, “observava que todos eles pareciam provocar-se uns aos outros” (2009: 283).

O escritor compreendia que a severidade das ações dos revolucionários nem sempre poderia atingir realmente a alma russa, seria necessário fazê-lo primeiro de um modo sensível, que sua personagem simbolizava,

Nilovna sentia desejo de dizer ‘querida minha, eu sei que o queres!’ Mas não se atrevia; a severa expressão do rosto da jovem, seus lábios fortemente apertados e o tom seco de sua voz, pareciam rechaçar de antemão todo gesto carinhoso. (2009: 284).

Dessa forma, na obra, a personagem é próxima ao leitor e estabelece uma empatia entre esse leitor e os revolucionários, na medida em que o contato que a mãe tem com os jovens possibilita uma compreensão maior daquilo que eles pensavam e objetivavam.

Ao narrar o processo de desenvolvimento da consciência da personagem “a mãe”, o escritor narra a tomada de consciência de uma classe; nesse sentido, a mãe e sua história constituem, para Górkki, uma metonímia da tomada de consciência que toda classe operária sofreria. O autor parece ter percebido que a melhor maneira de dizer o que queria a essa camada, de explicar-lhe os eventos e ideais socialistas, seria aproximar a narrativa o mais perto possível de seu leitor real, daí ter dado à obra um olhar do povo, apresentando, assim, suas dúvidas, suas resistências e a necessidade de se ter consciência de suas condições de vida. Levando em consideração que a trajetória da personagem é do medo para a coragem e da inconsciência para a consciência, temos então a configuração para o leitor de um chamado: “De pé ó vítimas!”.

### **3.2 BALANÇO DO MÉTODO REALISTA DE GÓRKKI**

É claro que muitas dessas opções estéticas realizadas por Górkki estão relacionadas diretamente ao programa do realismo socialista, do qual é considerado o pai. Contudo, o método realista utilizado por Górkki em *A mãe* não se restringe ao realismo socialista. Poderíamos pensar em um método próprio de Górkki, principalmente no que se refere às descrições, que já aponta algumas das linhas gerais do realismo socialista.

A obra de Górkki deixa evidente sua posição ideológica, o que poderia limitar, de certo modo, o seu estilo realista. Todavia, o próprio método de Górkki não se reduz a essa posição,

sua obra a evidencia, sim, mas não se pode negar que ela consegue penetrar em muitos aspectos da realidade que não são filtrados apenas por essa ótica.

O método realista escolhido por Górkí demonstra uma grande sensibilidade do autor, ao conseguir apreender e traduzir o caráter psicológico e social de uma personagem simples, do povo. Em certa medida, seu estilo realista se diferencia tanto do romance contemporâneo de fluxo de consciência, de Virginia Woolf, Marcel Proust, quanto dos primeiros realistas modernos. Como averigua Auerbach, em relação ao romance do início do século XX ,

tudo é, portanto, uma questão da posição do escritor diante da realidade do mundo que representa; posição que é, precisamente, totalmente diferente da posição daqueles autores que interpretam as ações, as situações e os caracteres das suas personagens com segurança objetiva, da forma que, anteriormente, ocorria em geral. (2007: 482).

Em Górkí, a interpretação de ações, situações e caracteres, só ocorre na primeira cena, a partir daí, o autor opta pelo foco da mãe e deixa-o falar e mostrar por si. O narrador de *A mãe* não interfere, não interpreta, apenas apresenta, deixando os fatos e impressões da personagem “a mãe” falarem livremente – claro que de uma maneira talvez um tanto simplista, mas objetiva. O intento é sempre atingir o “coração do real”, percebendo-se nesse estilo gorkiano a preocupação de manifestar a realidade o mais objetiva e claramente possível. De maneira que o leitor até se emociona com a ingenuidade e disposição no trato dessa mãe para com as agitações revolucionárias.

A partir das opções estéticas de Maksim Górkí, como observamos, o escritor insere-se em uma tradição de realismo que retoma os romances sociais do século XIX – Zola, Balzac, Flaubert. Contudo, sua realidade social é outra: o processo revolucionário russo no século XX. Mesmo antes da Revolução, a realidade social russa já começava apontar em fins do

século XIX outras direções ideológicas, outras necessidades sociais, o que se fazia sentir sobremaneira no discurso e, em particular, no discurso literário. Norman Fairclough, em *Discurso e mudança social* (2001), esclarece que o discurso manifesta algum tempo antes as transformações sociais que estão em vias de ocorrer. No que concerne ao caso russo, percebemos isso no modo como escritores expressavam o desejo de liberdade em suas obras – como o que ocorre com o amor. Górkki sentia as transformações e as expressava em sua obra. *A mãe* é um exemplo. O romance foi escrito 11 anos antes da revolução e quase 20 anos antes dos escritores socialistas beberem na fonte gorkiana e o Realismo socialista ser instituído. Dessa forma, o romance é uma florescência do que se desenvolve posteriormente. Como florescência incipiente, apresenta aspectos que não foram desenvolvidos, que permaneceram muito próprios ao escritor.

Górkki aproveitou as técnicas dos grandes romancistas para criar um método realista mais de acordo com a sua realidade. E, ao fazer isso, contribui com certos elementos artísticos. Às descrições zolianas, por exemplo, Górkki equilibra sua obra com uma narrativa cujo enredo acompanha o movimento de desenvolvimento humano de sua personagem principal. A uma perspectiva psicológica do Realismo, Górkki acrescenta uma técnica que penetra a consciência da personagem por dentro, deixando que ela se manifeste diretamente ao leitor. A opção por narrar o romance do foco narrativo da personagem tem conseqüências não apenas para a questão do narrador, mas, sobretudo, para a obra como um todo e para a compreensão concreta do que seja o desenvolvimento da consciência de modo dialético – um meio de se entender a psicologia social. Pelaguéia evolui em contato com outra visão de mundo, na medida em que enxerga a realidade social de perto, ela aprende e se transforma intimamente, como o leitor pode observar de perto, como ela o sente, no desenrolar da narrativa.

Diante de tudo, poder-se-ia dizer que Maksim Górkí realiza uma atualização do romance social do século XIX, na medida em que insere um método realista responsável pela criação da narração em um ponto-de-vista próprio à personagem central. Não se trata de fluxo de consciência ou de discurso indireto, trata-se pura e simplesmente de se adotar uma perspectiva que não é a do narrador da obra e, muito menos, a do autor – mais esclarecido que sua personagem. E, como disse Juli Daniel para se defender do processo contra si e contra Andrei Siniavski, “o importante não é o que dizem os personagens, mas a atitude do autor em relação a eles, as suas posições”<sup>18</sup>. Diríamos, apenas para completar, que o importante não é somente o que dizem as personagens. Para além de tudo aquilo que os leitores e críticos apontariam de programático no romance, o que há de mais belo nessa obra de Górkí é esse modo íntimo de falar ao povo a partir de seus olhos, de deixar que eles guiem o narrar dos fatos.

---

<sup>18</sup> Audiência do processo contra Juli Daniel e Andrei Siniavski, tribunal provincial de Moscou, 1966. In: MORETTI, Franco (org.). A cultura do romance. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009, vol. 2. Pág. 235.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os elementos narrativos do romance de Górkí, como vimos, estão centralizados na personagem principal. Espaço, tempo e enredo são costurados a ela por meio do foco narrativo. Através da teoria da narratividade pudemos perceber que o autor deu à personagem central um status de heroína. Os programas narrativos pelos quais Pelaguéia transcorre tornam-na um ser que se difere, ultrapassando limites. Caso falássemos de contos maravilhosos, diríamos que Pelaguéia alcançou esse status ao *passar por provas*, o que, de acordo com Propp (2006), define o herói da narrativa. O caráter mais específico desse romance de Górkí, quanto à personagem que desempenha o papel de herói, é o fato de que Pelaguéia não constitui necessariamente o *herói positivo* que se tornaria o modelo do realismo socialista, ou como o é Nil de *Pequenos burgueses*. Na peça, Nil é uma personagem já preparada, consciente de suas condições sociais e políticas, como também é Pável Vlássov no romance. Pelaguéia é uma personagem que se constitui ao passo que a narrativa se desdobra, é o símbolo de como o povo poderia vir a ser, não como o proletário-revolucionário deveria ser – o caso de Nil e Pável.

Nossa análise demonstrou que existe em *A mãe* uma relação interna muito estreita entre os seus elementos narrativos. A costura de tais elementos aponta para as opções estilísticas do escritor e a elas subjazem sua posição diante do mundo, suas idéias e conceitos a respeito da Rússia e da Revolução. Segundo Rosenfeld, os aspectos esquematizados da obra, “quando especialmente preparados, determinam concretizações específicas do leitor” (2005: 13), esquematizando o horizonte de leitura do texto, as possibilidades de interpretação.

Em *A mãe*, tais aspectos concernem e concretizam-se na organização narrativa, na composição do formato de romance que o autor criou. De modo que o nível profundo que

subsídia a obra, as intenções estéticas e didáticas, a própria mensagem explicita-se nessa esquematização, realizando uma íntima relação entre forma e conteúdo.

Poder-se-ia resumir essa relação na fórmula: Intenção do autor – Conteúdo – Formato do romance. Das estruturas narrativas (profunda, narrativa, superficial), verifica-se que uma das intenções de base do romance é sensibilizar o coração e a razão de um público-leitor simples (o povo), que seria o mais vilipendiado pelas condições sociais e, por conseguinte, a força motriz da Revolução. O conteúdo diz respeito à aprendizagem consciente e política possível ao povo russo, aprendizagem que se expressa na aprendizagem da personagem principal – a mãe. O formato do romance organiza-se de maneira que os fatos são narrados da perspectiva dessa personagem; assim, toda a narrativa é costurada a partir dos níveis de sua aprendizagem, da forma como ela abstrai a realidade social.

Analisando tal aspecto esquematizador, supor-se-ia que o autor desejava que seu romance falasse diretamente ao povo. Através desse caminho analítico torna-se possível apreender nessa obra de Górkí todos os níveis de sua criação: realidade empírica, a realidade social atrelada às suas intenções; conteúdo; forma. Tudo estreitamente relacionado, contexto objectual (realidade social) e obra literária. O horizonte de leitura da obra passa então a referir-se a um contexto do qual fazem parte o leitor virtual inscrito no texto e o escritor da obra, não impedindo sua universalidade.

**REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

ALTHUSSER, Louis. *Aparelhos ideológicos de estado*. Trad. Walter J. Evangelista e Maria Laura V. de Castro. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2007.

ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. Traduzido por Jaime Bruna. 12 ed..São Paulo: Cultrix, 2005.

ATAIDE, Vicente de Paula. *A narrativa de ficção*. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1974.

AUERBACH, Erich. *Figura*. Trad. Duda Machado. São Paulo: Ática, 1997.

\_\_\_\_\_. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoievski*. Traduzido por Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.

\_\_\_\_\_. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. 5 ed.. São Paulo: Annablume / Hucitec, 2002.

\_\_\_\_\_. *Estética da criação verbal*. Traduzido por Paulo Bezerra. 4 ed.. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

\_\_\_\_\_. *Marxismo e filosofia da linguagem*. Traduzido por Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 11 ed..São Paulo: Hucitec, 2004.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Teoria do discurso: fundamentos semióticos*. São Paulo: Humanitas / FFLH / USP, 2002.

\_\_\_\_\_. *Teoria semiótica do texto*. São Paulo: Ática, 2005.

BENJAMIN, Walter. *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Traduzido por Maria Luz Moita et al..Lisboa: Relógio D'Água, 1992.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: T.A.Queiroz, 2002.

\_\_\_\_\_(org.). *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. *Foco narrativo e fluxo de consciência*. São Paulo: Pioneira, 1981.

CLARK, Katerina. *The Soviet novel: history as ritual*. Indiana: Indiana university press, 2000.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura uma introdução*. Traduzido por Waltensir Dutra. 6 ed..São Paulo: Martins Fontes, 2006.

FAIRCLOUGH, Norman. *Discurso e mudança social*. Trad. Izabel Magalhães. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2001.

FIGES, Orlando. *A tragédia de um povo: a revolução russa 1891 – 1924*. Trad. Valéria Rodrigues. Rio de Janeiro: Record, 1999.

FIORIN, Luiz José. *Linguagem e ideologia*. 8 ed..São Paulo: Ática, 2004.

FISCHER, Ernst. *A necessidade da arte*. Trad. Leandro Konder. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 2002.

FRANK, Joseph. *Pelo prisma russo: ensaios sobre literatura e cultura*. Trad. Paulo Cox Rolim e Francisco Achcar. São Paulo: Edusp, 1992.

GÓRKI, Maksim. *Pequenos burgueses*. Trad. Fernando Peixoto e José Celso Martinez Correa. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

\_\_\_\_\_. *Leão Tolstói*. Trad. Rubens Pereira dos Santos. São Paulo: Perspectiva, 1983.

\_\_\_\_\_. *Contos*. Tradução de Boris Schnaiderman. Rio de Janeiro: Itatiaia, 2005.

\_\_\_\_\_. *Ralé (No fundo)*. Trad. Gabor Aranyi. São Paulo: Veredas, 2007.

\_\_\_\_\_. *A mãe*. Trad. José Augusto. São Paulo: Expressão Popular, 2007.

\_\_\_\_\_. *La madre*. Trad. e Edição de Marta Martinova. Madrid: Cátedra, 2009.

\_\_\_\_\_. *A mãe*. Trad. Egito Gonçalves. Mira Sintra / Portugal: Publicações Europa-América, s/d.

\_\_\_\_\_. *Ganhando meu pão*. Trad. e Prefácio de Bóris Schnaiderman. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

M. Горький. Полное собрание сочинений. Художественные произведения. Т.8. М.: Наука, 1970.

GREIMAS, Algirdas Julien. *Du Sens II: essais sémiotiques*. Paris: Éditions Du Seuil, 1983.

GROSSMANN, Judith. Literatura e realidade, In: *Temas de teoria da literatura*. São Paulo: Ática, 1982.

HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

HOBBSAWM, Eric J. *História do marxismo: o marxismo na época da Terceira internacional: problemas da cultura e da ideologia*. Trad. Carlos Nelson Coutinho et. al. Rio de Janeiro: Paz e Terra, vol. 9, 1987.

HELLER, Mikhail. La littérature de la première guerre mondiale. Traduit du russe par René Delbard, In: EFIM, Etkind (org.). *Histoire de la littérature russe: lê XX siècle: l'âge d'argent*. Paris: Fayard, 1987.

JAKOBSON, Roman. *A geração que esbanjou seus poetas*. Trad. Sonia Regina M. Gonçalves. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

KONDER, Leandro. *Sobre o amor*. São Paulo: Boitempo, 2007.

KOTHE, Flávio. *A alegoria*. São Paulo: Ática, 1986.

\_\_\_\_\_. *Fundamentos da teoria literária*. Brasília: Editora UNB, 2002 (Vol. I).

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. 10 ed..São Paulo: Ática, 2001.

LIKHATCHÓV, Dimtri S. Sobre el realismo y su definición (URSS). Traducción del ruso de Desiderio Navarro, In: NAVARRO, Desiderio. *Textos y contextos: una ojeada en la teoría literária mundial*. Ciudad de La Habana: editorial arte y literatura, 1985.

LOTMAN, Iuri. *A estrutura do texto artístico*. Trad. Mário do Carmo Vieira e Alberto Raposo. Lisboa: Estampa, 1978.

LUKÁCS, Georg. Narrar ou descrever: contribuição para uma discussão sobre o naturalismo e o formalismo, Trad. Giseh Vianna Konder, In: *Ensaaios sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

\_\_\_\_\_. *Marxismo e teoria literária*. Traduzido por Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

\_\_\_\_\_. *A teoria do romance*. Traduzido por José Marcos M. de Macedo. 2 reimpressão. São Paulo: Duas Cidades / Ed.34, 2006.

MAIAKÓVSKI, Vladimir. *Poemas*. Tradução de Boris Schnaiderman, Augusto e Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 1985.

MARX, Karl. *Manuscritos econômicos e filosóficos*. Traduzido por Jesus Ranieri. São Paulo: Boitempo editorial, 2004.

\_\_\_\_\_; ENGELS, Friedrich. *Sobre literatura e arte*. Traduzido por Olinto Beckerman. 3 ed..São Paulo: Global, 1986.

\_\_\_\_\_; ENGELS, Friedrich. *A ideologia alemã*. Traduzido por Luis Cláudio de Castro e Costa. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

MASON, Jayme. *Mestres da literatura russa: aspectos de sua vida e obra*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária: prosa I*. 19 ed..São Paulo: Cultrix, 2003.

\_\_\_\_\_. *Dicionário de termos literários*.13 ed..São Paulo: Cultrix, 2006.

MORAES, Dênis de. *O imaginário vigiado*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1984.

MORETTI, Franco (org.). *A cultura do romance*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009, vol. 2.

POUND, Ezra. *Abc da literatura*. São Paulo: Cultrix, 2003.

PROPP, V.I. *Morfologia do conto maravilhoso*. Trad. Jasna Paravich Sarhan. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

SAMUEL, Rogel. *Novo manual de teoria literária*. 2 ed.. Petrópolis: Vozes, 2002.

STRADA, VITTORIO. Da revolução cultural ao realismo socialista, In: HOBBSAWM, Eric J. *História do marxismo: o marxismo na época da Terceira internacional: problemas da cultura e da ideologia*. Trad. Carlos Nelson Coutinho et. al. Rio de Janeiro: Paz e Terra, vol. 9, 1987.

TACCA, Oscar. *As vozes do romance*. Trad. Margarida Coutinho Gouveia. Coimbra: Livraria Almedina, 1983.

TAVARES, Hênio Último da Cunha. *Teoria Literária*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.

TCHEKHOV, Anton. *Contos*. Tradução de Tatiana Belinky. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

TRÓTSKI, Liev. *Literatura e revolução*. Trad. Luiz A. M. Bandeira. Rio de Janeiro: Jorge Zaar, 2007.

VOGÜÉ, Melchior de. *Le roman russe*. Suisse: Slavica: editions l'age d'homme, 1971.

WATT, Ian. *A ascensão do romance*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

WELLEK, René. *História da crítica moderna: 1750-1950*. São Paulo: Herder / Editora da Universidade de São Paulo, 1972.

WELLERSHOFF, Dieter. *Literatura, mercado e indústria da cultura*. São Paulo: E.C.A. / USP, 1971.

WILLET, JOHN. Arte e revolução, In: HOBBSAWM, Eric J. *História do marxismo: o marxismo na época da Terceira internacional: problemas da cultura e da ideologia*. Trad. Carlos Nelson Coutinho et. al. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987, vol. 9, (Págs. 77-108).

WILSON, Edmund. *Rumo à estação Finlândia*. Trad. Paulo H.Britto. São Paulo: Cia. Das Letras, 1986.

**ANEXO**

## COTEJO

<p>GÓRKI, Maksim. <i>La madre</i>. Trad. E Edição de Marta Martinova. Madrid: Cátedra, 2009.</p>	<p><b>Мать.</b> М. Горький. Полное собрание сочинений. Художественные произведения. Т.8. М.: Наука, 1970.  <a href="http://ilibrary.ru/text/1485/index.html">http://ilibrary.ru/text/1485/index.html</a></p>
<p><b>PARTE I</b> <b>Capítulo 1</b> Todos los días sobre el arrabal obrero, envuelto en un aire <b>grasiento</b><sup>19</sup> y espeso, vibrando <b>bramaba</b> la sirena de la fábrica. Obedientes a la llamada, y cual cucarachas asustadas, las lúgubres gentes salían corriendo a la calle de sus casas grises, sin que les diera tiempo a refrescar los músculos <b>de la cara</b><sup>20</sup> tras el sueño. En la fría oscuridad, ellos caminaban por la angosta calle <b>empedrada</b><sup>21</sup> hacia las altas jaulas de piedra de la fábrica que les esperaba indiferente y segura de sí misma iluminando el sucio camino con las decenas de sus <b>grasientos</b> y cuadrados ojos. El barro chapoteaba bajo los pies. Se oían exclamaciones enroquecidas de voces adormecidas, toscas blasfemias rasgaban bruscamente el aire y al encuentro de la gente llegaban otros sonidos – el bronco ruido de las máquinas y el <b>bramido</b> del vapor. Taciturnas y severas se vislumbraban las altas y negras chimeneas, erigiéndose sobre la fábrica cual gruesos palos.</p> <p>Al atardecer, cuando se ponía el sol y sobre los cristales de las ventanas brillaban cansadamente sus rayos rojos – la fábrica expelía a la gente, cual inservible escoria, de sus pétreas entrañas, y de nuevo la gente invadía la calle con sus caras <b>grasientas</b> y negruzcas, esparciendo por el aire el pegajoso olor de aceite de máquinas y <b>centelleando</b> con sus hambrientas dentaduras. Ahora, sus voces parecían revivir e incluso denotaban alegría –, ha terminado por hoy la condena del trabajo;</p>	<p>Каждый день над рабочей слободкой, в дымном, <b>масляном</b> воздухе, дрожал и <b>ревел</b> фабричный гудок, и, послушные зову, из маленьких серых домов выбегали на улицу, точно испуганные тараканы, угрюмые люди, не успевшие освежить сном свои мускулы. В холодном сумраке они шли по <b>немощенной</b> улице к высоким каменным клеткам фабрики, она с равнодушной уверенностью ждала их, освещая грязную дорогу десятками <b>жирных</b> квадратных глаз. Грязь чмокала под ногами. Раздавались хриплые восклицания сонных голосов, грубая ругань зло рвала воздух, а встречу людям плыли иные звуки — тяжелая возня машин, <b>ворчание</b> пара. Угрюмо и строго маячили высокие черные трубы, поднимаясь над слободкой, как толстые палки.</p> <p>Вечером, когда садилось солнце и на стеклах домов устало блестели его красные лучи, — фабрика выкидывала людей из своих каменных недр, словно отработанный шлак, и они снова шли по улицам, <b>закопченные</b>, с черными лицами, распространяя в воздухе липкий запах машинного масла, <b>блестя</b> голодными зубами. Теперь в их голосах звучало оживление и даже радость, —</p>

<sup>19</sup>En cuanto al estilo, ya a primera vista el léxico de Gorki parece ser más rico que el léxico de la traductora. He marcado en color gris las palabras que se repiten por la traductora mientras en el texto original se usan varios sinónimos.

<sup>20</sup>No se especifica de qué músculos se trata. Me imagino que se habla de los músculos del cuerpo, ya que son obreros.

<sup>21</sup>El sentido es contrario: la calle no tiene ningún tipo de pavimentación

em casa les esperaba el descanso.

El día fue engullido por la fábrica, las máquinas sorbieron la energía que precisaban de los músculos de la gente. El día fue borrado de la vida, el hombre ha dado un paso más hacia la sepultura, pero ha visto cercano el placer del descanso y la alegría de la taberna humeante – y se siente satisfecho.

Los días festivos dormían hasta las diez, después, la gente formal y casada, se vestía con sus mejores galas y se dirigía a misa, regañando por el camino a la juventud por su indiferencia hacia la iglesia. De la iglesia regresaban a sus casas, comían empanadas, y de nuevo se echaban a dormir hasta el atardecer.

El cansancio acumulado durante años privaba a los hombres de apetito, y por ello, para ingerir algún alimento, bebían mucho, abrasando el estómago con las fuertes quemaduras del vodka.

Por las tardes salían con desgana a dar un paseo, y el que tuviera unos chanclos, se los ponía aunque no lloviera; el que tuviera un paraguas, lo llevaba consigo aunque luciera un sol espléndido.

Cuando se encontraban con alguien, hablaban de la fábrica, de las máquinas, injuriaban a los contra maestres – hablaban y pensaban únicamente cosas relacionadas con el trabajo. Las solitarias chispas de la débil e inexperta idea<sup>22</sup> apenas centelleaban en el aburrido transcurrir diario. De regreso a casa reñían con sus mujeres y a menudo las golpeaban sin apiadarse de sus propios puños. Los jóvenes permanecían en las tabernas u organizaban reuniones en las casas, tocaban la armónica y cantaban feos y soeces canciones; bailaban, blasfemaban y bebían. La gente agotada por el trabajo se emborrachaba enseguida y en todos los pechos afloraba una extraña y enfermiza

на сегодня кончилась каторга труда, дома ждал ужин и отдых.

День проглочен фабрикой, машины высосали из мускулов людей столько силы, сколько им было нужно. День бесследно<sup>24</sup> вычеркнут из жизни, человек сделал еще шаг к своей могиле, но он видел близко перед собой наслаждение отдыха, радости дымного кабака и — был доволен.

По праздникам спали часов до десяти, потом люди солидные и женатые одевались в свое лучшее платье и шли слушать обедню, попутно ругая молодежь за ее равнодушие к церкви. Из церкви возвращались домой, ели пироги и снова ложились спать — до вечера.

Усталость, накопленная годами, лишала людей аппетита, и для того, чтобы есть, много пили, раздражая желудок острыми ожогами водки.

Вечером лениво гуляли по улицам, и тот, кто имел галоши, надевал их, если даже было сухо, а имея дождевой зонтик, носил его с собой, хотя бы светило солнце.

Встречаясь друг с другом, говорили о фабрике, о машинах, ругали мастеров, — говорили и думали только о том, что связано с работой. Одинокие искры неумелой, бессильной мысли едва мерцали в скучном однообразии дней. Возвращаясь домой, ссорились с женами и часто били их, не щадя кулаков. Молодежь сидела в трактирах или устраивала вечеринки друг у друга, играла на гармониках, пела похабные, некрасивые песни, танцевала, сквернословила и пила. Истомленные

<sup>22</sup> “Idea” es la traducción literal de la palabra rusa “мысль”, pero aquí el autor se refiere más a “pensamiento” o “mente”

<p>excitación. Ello exigía una salida. Aferrándose con ahínco a la <b>mera</b><sup>23</sup> posibilidad de descargar ese alterado sentimiento, la gente, con la fiereza de los animales, se peleaban los unos con los otros por nimiedades. Surgían peleas sangrientas. A veces, éstas terminaban con dolorosas mutilaciones, y en ocasiones, con la muerte de alguien.</p> <p>Lo que más predominaba en las relaciones personales era el malvado sentimiento del acecho; tan viejo como el incurable cansancio muscular. La gente nacía con esa enfermedad del alma, heredándola de sus padres, y ésta, cual sombra negra, los acompañaba hasta la sepultura empujándolos a lo largo de sus vidas a una serie de actos detestables, crueles y sinsentido. (2009: 67-69).</p>	<p>trudom люди пьянели быстро, и во всех грудях пробуждалось непонятное, болезненное раздражение. Оно требовало выхода. И, цепко хватаясь за <b>каждую возможность</b> разрядить это тревожное чувство, люди, из-за пустяков, бросались друг на друга с озлоблением зверей. Возникали кровавые драки. Порою они кончались тяжкими увечьями, изредка — убийством.</p> <p>В отношениях людей всего больше было чувства подстерегающей злобы, оно было такое же застарелое, как и неизлечимая усталость мускулов. Люди рождались с этою болезнью души, наследуя ее от отцов, и она черною тенью сопровождала их до могилы, побуждая в течение жизни к ряду поступков, отвратительных своей бесцельной жестокостью.</p>
<p><b>Capítulo 2</b></p> <p>De este modo vivía también el cerrajero Mijaíl Vlássov; hombre <b>melenudo</b><sup>25</sup>, taciturno con pequeños ojillos (...) Era el mejor cerrajero de la fábrica y el más fuerte del arrabal. Tenía un trato rudo con los jefes, y por ello cobraba poco (2009: 70).</p>	<p>Так жил и Михаил Власов, слесарь, волосатый, угрюмый, с маленькими глазами (...). Лучший слесарь на фабрике и первый силач в слободке, он держался с начальством грубо и поэтому зарабатывал мало</p>
<p><b>Capítulo 3</b></p> <p>Era alta, algo encorvada, y su cuerpo castigado por el continuo trabajo y las palizas de su marido se movía silencioso y ligeramente ladeado, como si temiera eternamente rozarse con algo. Su semblante ancho y ovalado, cuarteado por las arrugas y hinchado, se iluminaba con sus oscuros ojos, alarmantemente tristes (...) Sobre la ceja derecha tenía una gran cicatriz que la elevaba ligeramente, pareciendo así su oreja</p>	<p>Была она высокая, немного сутулая, ее тело, разбитое долгой работой и побоями мужа, двигалось бесшумно и как-то боком, точно она всегда боялась задеть что-то. Широкое, овальное лицо, изрезанное морщинами и одутловатое, освещалось темными глазами, тревожно-грустными (...). Над правой бровью был глубокий шрам, он немного поднимал бровь кверху, казалось, что и</p>

24 La traductora omite una característica: "el día fue borrado sin rastro"

23 la traducción correcta sería "a la cualquier posibilidad"

25 Creo que sería mejor poner "peludo" ("волосатый" en ruso se refiere más al lado animal del protagonista, ya que unas líneas después se habla de su espesa barba y los brazos velludos)

<p>derecha más alta que la izquierda, lo cual daba a su rostro la expresión temerosa de estar siempre escuchando algo.<sup>26</sup> Toda ella era suave, pensativa y sumisa (2009: 74).</p>	<p>правое ухо у нее выше левого; это придавало ее лицу такое выражение, как будто она всегда пугливо прислушивалась. В густых темных волосах блестели седые пряди. Вся она была мягкая, печальная, покорная...</p>
<p>Pero tú no bebas! Tu padre ya ha bebido por ti cuanto ha podido. y a mi me ha martirizado lo suyo... <b>Apiádate tú de la madre<sup>27</sup></b>. (2009: 74).</p>	<p>— А ты — не пей! За тебя, сколько надо, отец выпил. И меня он намучил довольно... <b>так уж ты бы пожалел мать-то, а?</b></p>
<p>La vida en casa de los Vlášovy comenzó a transcurrir más tranqüila y apacible que antaño, y también algo diferente a la del arrabal (2009: 75).</p>	<p>Жизнь в маленьком доме Власовых потекла более тихо и спокойно, чем прежде, и несколько иначе, чем везде в слободе.</p>
<p>Madre e hijo hablaban poco entre ellos<sup>28</sup>. Por la mañana, Pável bebía té em silencio y se marchaba al trabajo, al mediodía regresaba para almorzar, y a la mesa se intercambiaba con su madre palabras sin importancia, para de nuevo desaparecer hasta la noche. Cuando regresaba, se lavaba a conciencia, cenaba, para entregarse después durante largo rato a la lectura. Los días festivos, se marchaba por la mañana y regresaba muy de noche. Ella sabía que su hijo iba a la ciudad, frecuentaba allí el teatro, pero, por el contrario, nadie de la ciudad venía a verle. (2009: 76).</p>	<p>Говорили они мало и <b>мало видели друг друга</b>. Утром он молча пил чай и уходил на работу, в полдень являлся обедать, за столом перекидывались незначительными словами, и снова он исчезал вплоть до вечера. А вечером тщательно умывался, ужинал и после долго читал свои книги. По праздникам уходил с утра, возвращался поздно ночью. Она знала, что он ходит в город, бывает там в театре, но к нему из города никто не приходил.</p>
<p>Le parecía que a medida que pasaba el tiempo su hijo hablaba cada vez menos, y que a veces empleaba términos nuevos, desconocidos para ella, mientras que aquellos a los que estaba acostumbrada – las bruscas y toscas expresiones de antes – empezaram a desaparecer de su boca. En su actitud comenzaron a surgir multitud de insignificancias que llamaban su atención: dejó la bravura y empezó a preocuparse más de su aseo personal y de su ropa; se movía con más soltura<sup>29</sup> suscitando en la madre una alarmante atención. Pero también en el trato con la madre había algo nuevo. A veces barría el suelo y <b>los domingos<sup>30</sup></b> él mismo se</p>	<p>Ей казалось, что с течением времени сын говорит всё меньше, и в то же время она замечала, что порою он употребляет какие-то новые слова, непонятные ей, а привычные для нее, грубые и резкие выражения — выпадают из его речи. В поведении его явилось много мелочей, обращавших на себя ее внимание: он бросил щегольство, стал больше заботиться о чистоте тела и платья, <b>двигался свободнее, ловчей и, становясь наружно проще, мягче</b>, возбуждал у матери тревожное внимание. И в отношении к матери было что-то новое:</p>

26 Está omitida una frase: "En sus cabellos espesos y oscuros brillaban mechones canosos".

27 En el texto original el imperativo es implícito, se camufla en una frase interrogativa: "Tú podrías apiadarte de la madre, ¿no?"

28 Falta una parte de frase: "y se veían poco"

29 falta una parte de frase "y obtuvo un aire más simple y tierno"

30 mejor dicho "los días feriados", "праздники" no se refiere sólo a los domingos.

<p>hacia la cama; y en general, procuraba ayudarle en las tareas domésticas. Nadie hacía eso en el arrabal... (2009: 76)</p>	<p>он иногда подметал пол в комнате, сам убирал по праздникам свою постель, вообще старался облегчить ее труд. Никто в слободе не делал этого.</p>
<p><b>Capítulo 4</b> Sintió miedo y también lástima de su hijo (...) comprendió<sup>31</sup> que su hijo se había sentenciado para siempre a algo secreto y terrible (2009:78).</p>	<p>Ей стало страшно за сына и жалко его. (...) Она сердцем поняла, что сын ее обрек себя навсегда чему-то тайному и страшному.</p>
<p>Ella le escuchaba con miedo y ansiedad. Los ojos del hijo brillaban con claridad y hermosura; apoyando el pecho en la mesa, Pável se acercó más a su madre para hablarle mirándole directamente a la cara, humedecida por las lágrimas; era su primer discurso acerca de la verdad descubierta por él. Con las fuerzas<sup>32</sup> de la juventud y la pasión del alumno, orgulloso de sus propios conocimientos, que creía apasionadamente en su verdad, Pável hablaba sobre aquello que le resultaba más claro – y hablaba no tanto para su madre, como para ponerse a prueba a sí mismo (...) Pável sentía lástima de su madre, y de nuevo se ponía a hablarle, pero ahora lo hacía hablándole de ella y de su vida. (2009: 79).</p>	<p>Она слушала его со страхом и жадно. Глаза сына горели красиво и светло; опираясь грудью на стол, он подвинулся ближе к ней и говорил прямо в лицо, мокрое от слез, свою первую речь о правде, понятой им. Со всею силой юности и жаром ученика, гордого знаниями, свято верующего в их истину, он говорил о том, что было ясно для него, — говорил не столько для матери, сколько проверяя самого себя. (...) Ему было жалко мать, он начинал говорить снова, но уже о ней, о ее жизни.</p>
<p>dentro de ella se agitaba un doble sentimiento que, por un lado, se inclinaba hacia el orgullo que sentía por su hijo que reflexionaba correctamente<sup>33</sup> acerca de las penas de la vida, y, por otro<sup>34</sup>, no podía olvidar que (...) él solo había decidido cuestionar<sup>35</sup> esta vida tan rutinaria para todos como para ella. (2009: 80)</p>	<p>В ней колебалось двойственное чувство гордости сыном, который так хорошо видит горе жизни, но она не могла забыть (...) что он один решил вступить в спор с этой привычной для всех — и для нее — жизнью.</p>
<p><b>Capítulo 5</b> No te enfades conmigo! Cómo no había de temer<sup>36</sup>? Siempre he vivido con temor, y</p>	<p>— Не сердись! Как мне не бояться? Всю жизнь в страхе жила, —</p>

31 En ruso está: “comprendió con el corazón”

32 Se pierde una característica: “con todas las fuerzas”

33 Un error de hecho: “que veía claramente las penas”

34 La traductora complicó la sintaxis de la frase y la hizo más larga. En el original se dice: “en ella se agitaba un doble sentimiento del orgullo por el hijo.... pero no podía olvidar”

35 En ruso el verbo usado es más expresivo (la traducción literal será “entrar en discusión con la vida”, i.e. “enfrentar la vida”)

36 La frase se refiere al presente “¿Cómo no he de temer?”

<p>toda el alma se me cubrió de miedo! (...) solo recordar que gente extraña y fea<sup>37</sup> vendría a su casa. Eran los que indicaban el camino que había de seguir su hijo... (2009: 83)</p>	<p>вся душа обросла страхом! (...) как она вспоминала, что в дом придут какие-то чужие люди, страшные. Это они указали сыну дорогу, по которой он идет...</p>
<p><b>Capítulo 6</b> Una vez el samovar hubo hervido, la madre lo llevó a la habitación. Los invitados estaban sentados en estrecho círculo alrededor de la mesa, y Natasha con un libro en las manos se sentó<sup>38</sup> en el rincón, bajo la lámpara. (2009: 88).</p>	<p>Самовар вскипел, мать внесла его в комнату. Гости сидели тесным кружком у стола, а Наташа, с книжкой в руках, поместилась в углу, под лампой.</p>
<p>La madre (...) servía el té, poniendo atención<sup>39</sup> al pausado<sup>40</sup> discurso de la joven (...) se parecía a un cuento, y la madre, unas cuantas veces, miró a su hijo, deseando preguntarle qué había de prohibido en aquella historia<sup>41</sup> (2009: 89).</p>	<p>Мать (...) наливая чай, вслушивалась в плавную речь девушки. (...) Это было похоже на сказку, и мать несколько раз взглянула на сына, желая его спросить — что же в этой истории запретного?</p>
<p>Pável estaba sentado junto a Natacha. Era el más guapo de todos (2009: 89)</p>	<p>Павел сидел рядом с Наташей, он был красивее всех.</p>
<p>El pequeño Fédia escuchaba la lectura moviendo en silencio los labios como si repitiera para sí mismo las palabras del libro, mientras que su compañero se inclinó poniendo los codos sobre sus rodillas y, sujetando su cara con la palma de las manos, sonreía pensativo. A uno de los jóvenes que llegó con Pável, un pelirrojo con rizos y alegres ojos verdes, probablemente le apeteciera decir algo, pues no paraba de moverse y de estar inquieto<sup>42</sup>; el otro, un rubio con el pelo muy cortito que pasaba la mano por la cabeza, tenía la mirada clavada en el suelo; no se le veía la cara. Se estaba especialmente bien en la habitación. La madre estaba a gusto y aquello le resultaba algo extraordinario y desconocido<sup>43</sup>. El susurro de la voz de Natacha le recordaba las</p>	<p>Маленький Федя, слушая чтение, беззвучно двигал губами, точно повторяя про себя слова книги, а его товарищ согнулся, поставив локти на колена, и, подпирая скулы ладонями, задумчиво улыбался. Один из парней, пришедших с Павлом, был рыжий, кудрявый, с веселыми зелеными глазами, ему, должно быть, хотелось что-то сказать, и он нетерпеливо двигался; другой, светловолосый, коротко стриженный, гладил себя ладонью по голове и смотрел в пол, лица его не было видно. В комнате было как-то особенно хорошо. Мать чувствовала это особенное, неведомое ей и, под журчание голоса Наташи, вспоминала шумные</p>

37 En este contexto “страшный” en ruso quiere decir “asustador”

38 Gorky usa varios verbos (сидели, поместилась) para denominar las acciones de los protagonistas

39 En las frases en azul la traductora cambia de lugar el gerundio y la forma personal del verbo (i.e. el texto original dice “la madre, sirviendo el té, ponía atención”... después “Fedia movía en silencio los labios, escuchando la lectura”)

40 el texto original dice “el discurso suave (o fluido)”

41 Aquí la traductora cambia el discurso directo (palabras de la madre) del texto original por el discurso indirecto

42 El texto en ruso dice “Se movía inquieto”

43 la traductora ha transformado la frase con exceso de libertad, el original dice “la madre sentía algo extraordinario, desconocido para ella” (la parte “la madre estaba a gusto” no existe en el texto en ruso)



	сама себя вижу...
<p><b>Capítulo 17</b></p> <p>Le agradó que aquel muchacho, el más travieso del arrabal, le hablara en secreto dirigiéndosele de usted; le gustaba la agitación general de la fábrica, <b>mientras que</b><sup>48</sup> pensaba para sus adentros: ‘Porque si no fuera por mí...’ (2009: 157).</p>	<p>Ей нравилось, что этот парень, первый озорник в слободке, говоря с нею секретно, обращался на вы, нравилось общее возбуждение на фабрике, <b>и</b> она думала про себя: «А ведь — кабы не я...»</p>
<p><b>Capítulo 21</b></p> <p>Unos burlones y serios, otros, alegres e irradiando vigor juvenil, los terceros, pensativos y callados. Todos tenían ante los ojos de la madre algo igualmente terco y firme, y aunque cada uno tenía su propio rostro, se los imaginaba a todos fundiéndose en uno solo: enjuto, <b>decididamente tranquilo</b><sup>49</sup> y claro; un rostro de ojos oscuros y mirada profunda, cariñosa y severa (...). (2009: 176-177).</p>	<p>Одни насмешливые и серьезные, другие веселые, сверкающие силой юности, третьи задумчиво тихие — все они имели в глазах матери что-то одинаково настойчивое, уверенное, и хотя у каждого было свое лицо — для нее все лица сливались в одно: худое, <b>спокойно решительное</b>, ясное лицо с глубоким взглядом темных глаз, ласковым и строгим</p>
<p>Sin darse cuenta, se fue apoderando de ella la clara conciencia de su utilidad en la construcción de esta nueva vida. Antes, jamás se había sentido útil para nadie, <b>mientras que</b> ahora, veía con claridad que mucha gente la necesitaba, y esto le resultaba nuevo y agradable, <b>lo que la permitía erguir la cabeza...</b><sup>50</sup> (2009: 178).</p>	<p>У нее незаметно сложилось спокойное сознание своей надобности для этой новой жизни, — раньше она никогда не чувствовала себя нужной кому-нибудь, <b>а теперь</b> ясно видела, что нужна многим, это было ново, приятно и <b>приподняло ей голову...</b></p>
<p><b>Capítulo 23</b></p> <p>Una vez que Pável salió al zaguán para acompañarla y no cerró tras de sí la puerta, la madre oyó una rápida conversación (2009: 186).</p>	<p>Как-то, когда Павел вышел в сени провожать ее и не затворил дверь за собой, мать услышала быстрый разговор</p>
<p><b>PARTE II</b></p> <p><b>Capítulo 2</b></p> <p>sintió de pronto que abandonaba para siempre el lugar donde había transcurrido la franja oscura y pesada de su vida; donde <b>comenzaba</b><sup>51</sup> la otra, repleta de un nuevo pesar y alegría, y que se tragaba rápidamente los días (2009: 245)</p>	<p>(она) вдруг почувствовала, что навсегда бросает место, где прошла темная и тяжелая полоса ее жизни, где <b>началась</b> другая, — полная нового горя и радости, быстро поглощавшая дни.</p>
<p><b>Capítulo 3</b></p>	

48 La traductora usa la misma conjunción “mientras que” cuando Gorki utiliza varios sinónimos

49 el texto original dice “tranquilamente decidido” en vez de “decididamente tranquilo” — así en la traducción se pierde la idea de la decisión de aquellos jóvenes.

50 Exceso de libertad del traductor: en ruso el texto dice “lo que le irguió un poco la cabeza”

51 el verbo en ruso no se refiere al presente sino al pasado — “donde había comenzado”

<p>He empezado a entender y puedo comparar. Antes vivía y <b>no comparaba nada</b><sup>52</sup>. En nuestro medio todos viven del mismo modo. y ahora veo cómo viven los demás, recuerdo cómo vivía yo misma. (2009: 255)</p>	<p>стала понимать, могу сравнить. Раньше жила, — <b>не с чем было сравнивать</b>. В нашем быту — все живут одинаково. А теперь вижу, как другие живут, вспоминаю, как сама жила</p>
<p><b>Capítulo 13</b> lo contemplaba rebotante de esperanza, y pensaba: ‘Todo irá bien! Todo!’ Su amor — el amor materno — se encendía, oprimiéndole casi hasta dolerle el corazón; después, lo maternal impedía el crecimiento de lo humano, lo quemaba, y en el lugar del gran sentimiento, en la gris ceniza de la zozobra, se agitaba tímidamente la triste idea: ‘Perecerá! Perecerá’<sup>53</sup>! (2009: 317).</p>	<p>она любовалась им и, полная надежд, думала: «Всё будет хорошо, всё!» Ее любовь — любовь матери — разгоралась, сжимая сердце почти до боли, потом материнское мешало росту человеческого, сжигало его, и на месте великого чувства, в сером пепле тревоги, робко билась унылая мысль: «<b>Погибнет... пропадет!..</b>»</p>
<p><b>Capítulo 15</b> Antes, la vida parecía creada de un modo lejano, sin <b>saber por qué</b><sup>54</sup> ni para qué, <b>mientras que</b> ahora muchas cosas se hacían ante sus ojos e gracias a su ayuda. (2009: 323)</p>	<p>Ranьше жизнь создавалась где-то вдали, <b>неизвестно кем</b> и для чего, <b>а вот</b> теперь многое делается на ее глазах, с ее помощью.</p>
<p><b>Capítulo 25</b> a la madre le pareció que su opaco ojo izquierdo se encendía con un fuego malévolo y avaro (2009: 397).</p>	<p>матери казалось, что его левый тусклый глаз разгорается нехорошим, жадным огнем.</p>
<p><b>Capítulo 26</b> Ese cuerpo encendía en ellos una insana envidia de miserables, una pegajosa avaricia de desahuciados y enfermos (...) y por eso, los jóvenes provocaban en los viejos jueces una triste irritación vengativa, <b>que había debilitado a la fiera</b><sup>55</sup>, que contemplaba una comida fresca, pero sin tener fuerzas para agarrarla; <b>perdiendo la posibilidad de satisfacerse con la fuerza ajena, gruñían enfermizamente</b>” (2009: 404).</p>	<p>Это тело зажигает в них нехорошую зависть нищих, липкую жадность истощенных и больных. (...) И поэтому юноши вызывают у старых судей мстительное, тоскливое раздражение <b>ослабевшего зверя</b>, который видит свежую пищу, но уже не имеет силы схватить ее, <b>потерял способность насыщаться чужою силой и болезненно ворчит</b></p>
<p>A ella, mujer y madre, a la que el cuerpo de su hijo siempre le era más valioso que aquello que se llamaba alma, le daba pavor</p>	<p>Ей, женщине и матери, которой тело сына всегда и все-таки дороже того, что зовется душой, — ей было</p>

52 Un horror de hecho: “no había con qué comparar”

53 Gorky usa 2 sinónimos del verbo “perecer”

54 Un error de hecho: “sin saber por quién”

55 Toda la frase es una metáfora que compara a los jueces con una fiera, el texto en ruso dice literalmente: “los jóvenes provocaban en los viejos jueces una triste irritación vengativa de una fiera debilitada que contemplaba una comida fresca, pero sin tener fuerzas para agarrarla, perdiendo la posibilidad de satisfacerse con la fuerza ajena, gruñía enfermizamente (i.e. el que estaba gruñendo era la fiera, y no los jueces)”

<p>ver cómo aquellos ojos apagados reptaban por su rostro (ibdem)</p>	<p>страшно видеть, как эти потухшие глаза ползали по его лицу</p>
<p><b>Capítulo 28</b>          la <b>animaban</b><sup>56</sup> grandes ideas, ella ponía todo en ellas con lo que ardía su coração, todo cuanto le había dado tiempo a haber vivido, y apretaba las ideas en duros <b>recipientes de cristal</b><sup>57</sup> de sus claras palabras (2009: 423)</p>	<p>Ее <b>охмеляли</b> большие мысли, она влагала в них всё, чем горело ее сердце, всё, что успела пережить, и сжимала мысли в твердые, <b>емкие кристаллы</b> светлых слов.</p>
<p><b>Capítulo 29</b>          les atraía imperiosamente aquella mujer canosa con ojos grandes y honestos sobre su bondadoso rostro, que a causa de la vida perecían habersele dispersado, separando el uno del otro, y que ahora se unían en algo entero, templados con el fuego de las palabras que posiblemente hace tiempo ya buscaban y ansiaban muchos corazones, ofendidos por las injusticias de la vida. (2009: 429).</p>	<p>Их властно привлекала седая женщина с большими честными глазами на добром лице, и, разобщенные жизнью, оторванные друг от друга, теперь они сливались в нечто целое, согретое огнем слова, которого, быть может, давно искали и жаждали многие сердца, обиженные несправедливостями жизни.</p>
<p>sus ojos no se apagaban y veían muchos otros ojos que ardían con un fuego conocido y valiente<sup>58</sup>, un fuego que le resultaba familiar a su corazón. (2009: 431).</p>	<p>Но глаза ее не угасали и видели много других глаз — они горели знакомым ей смелым, <b>острым</b> огнем — родным ее сердцу огнем.</p>

56 un error de hecho: en ruso pone "la embriagaban grandes ideas"

57 un error de hecho: "duros y capaces cristales de sus palabras"

58 Está omitida una característica del fuego: "fuego conocido, valiente y agudo"

## COTEJO DE IMAGENS POÉTICAS

<p>Era final de novembro. Durante o dia, <b>uma neve miúda e seca havia caído</b> cobrindo a terra gelada e seu estalar se percebia abaixo das <b>pisadas do filho</b> que saía de casa. A espessa penumbra <b>se havia pousado</b><sup>59</sup> imóvel <b>sobre as janelas</b><sup>60</sup> como se hostilmente esperasse algo. (2009: 84).</p>	<p>Был конец ноября. Днем <b>на мерзлую землю выпал сухой, мелкий снег</b>, и теперь было слышно, как он скрипит <b>под ногами</b> уходившего сына. <b>К стеклам окна</b> неподвижно прислонилась густая тьма, враждебно подстерегая что-то.</p>
<p><b>A chuva suspirava e resvalava nas paredes da casa</b>, zumbia nas calhas, e algo se arrastava debaixo do solo. <b>A água gotejava desde o telhado da casa e o melancólico</b> somido de seu cair se mesclava estranhamente com o ruído do relógio. Parecia que a casa se movia lentamente e tudo ao redor <b>parecia à mãe</b><sup>61</sup> inútil e mórbido de tristeza... (2009: 135).</p>	<p><b>Вздыхал и шаркал по стене холодный дождь</b>, в трубе гудело, под полом возилось что-то. <b>С крыши капала вода, и унылый звук ее падения</b> странно сливался со стуком часов. Казалось, весь дом тихо качается, и всё вокруг было ненужным, омертвело в тоске...</p>
<p><b>Por trás da janela</b> centelhavam os pesados e cinzas copos de neve outonal. <b>Batendo</b><sup>62</sup> suavemente aos vidros, resvalavam até abaixo sem fazer ruído e se derretiam deixando a seu passo uma trilha molhada. Pensava em seu filho... (2009: 141).</p>	<p><b>За окном</b> мелькали тяжелые, серые хлопья осеннего снега. Мягко <b>приставая</b> к стеклам, они бесшумно скользили вниз и таяли, оставляя за собой мокрый след. Она думала о сыне...</p>
<p><b>O céu empalidecia, as sombras se derretiam e as folhas se estremeciam</b> esperando o sol (2009: 277).</p>	<p><b>Бледнело небо, таяли тени, вздрагивали листья</b>, ожидая солнца.</p>
<p>As copas dos tilos <b>detrás das janelas</b> se assemelhavam às nuvens que haviam caído consideravelmente, surpreendendo com sua melancólica negrura. Tudo havia ficado estranhamente petrificado na sombria quietude da abatida espera da noite. (2009: 298).</p>	<p>Вершины лип <b>за окном</b> были подобны низко опустившимся тучам и удивляли своей печальной чернотой. Всё странно замирало в сумрачной неподвижности, в унылом ожидании ночи.</p>
<p><b>A escuridão da tarde assomava</b><sup>63</sup> pela janela, e o frio opaco pesava sobre os olhos, tudo havia <b>escurecido</b><sup>64</sup> estranhamente; o rosto do enfermo havia escurecido. (2009: 299).</p>	<p><b>В окно смотрел</b> вечерний сумрак, мутный холод давил глаза, всё странно <b>потускнело</b>, лицо больного стало темным.</p>
<p><b>No silêncio, por trás da janela, suspiravam cansadamente o ruído vespertino da cidade.</b> (2009: 300).</p>	<p><b>В тишине за окном устало вздыхал</b> вечерний шум города.</p>
<p><b>O céu azul pálido de outono iluminava resplandecente a rua</b><sup>65</sup>, empedrada (...) e</p>	<p><b>Бледно-голубое небо</b> осени <b>светло смотрело в улицу</b>, вымощенную</p>

59 Em geral as metáforas de Gorky falando da natureza são bastante “antropomórficas” – ele usa a palavra “прислониться” (encostar-se) que geralmente se refere a seres humanos (p.ex. “penumbra que se encosta”)

60 A tradução literal é “a penumbra se encostou sobre os vidros da janela”

61 Quando o narrador de Gorky salta diretamente para as palavras diretas do discurso da mãe (ou seja, a mãe expõe-se diretamente) o tradutor usa formas indiretas, como “parecia a mãe”. O texto em russo diz: “parecia que a casa se movia lentamente e tudo ao redor era inútil e mórbido de tristeza...”

62 erro semântico: em russo o texto diz “grudavam suavemente”

63 o texto em russo diz: “a escuridão da tarde olhava pela janela” (veja #1)

64 um erro semântico: em russo é “tudo havia-se embaçado”

65 De novo aparece uma metáfora antropomórfica: “o céu olhava luminoso para a rua”

coberta de folhas amareladas; o ar as revolia, lançando-as embaixo os pés da gente. (2009: 306).	круглыми серыми камнями, усеянную желтой листвой, и ветер, взметывая листья, бросал их под ноги людей.
As nuvens se espalhavam <sup>66</sup> em forma de escuras massas, sobrepondo-se umas sobre as outras. Havia silêncio, tudo estava sombrio e tristonho; parecia inteiramente que a vida se havia escondido, recolhendo-se em algum lugar. (2009: 324).	Плыли тучи темными массами, наваливались друг на друга. Было тихо, сумрачно и скучно, жизнь точно спряталась куда-то, притаилась.

<sup>66</sup> Em russo é “as nuvens flutuavam” (o sentido é correto porém foi perdida a imagem poética)