

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA
COMPARADA

Joaquim Ferreira Mendes Neto

**Sob as leis do diabo: “escola negativa” e a formação pelo mal em
Contos de Kolimá, de Varlam Chalámov**

versão corrigida

São Paulo
2023

Joaquim Ferreira Mendes Neto

**Sob as leis do diabo: “escola negativa” e a formação pelo mal em
Contos de Kolimá, de Varlam Chalámov**

versão corrigida

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, como requisito para obtenção do título de Mestre em Literatura Comparada. Pesquisa desenvolvida com bolsa da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

Orientador: Prof. Dr. Marcus Vinicius Mazzari

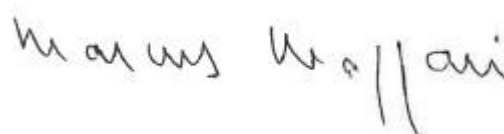
São Paulo

2023

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE**Termo de Anuência do (a) orientador (a)****Nome do aluno: Joaquim Ferreira Mendes Neto****Data da defesa: 24/01/2024****Nome do Prof. orientador: Marcus Vinicius Mazzari**

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento ao Sistema Janus e publicação no **Portal Digital de Teses da USP.**

São Paulo, 22/03/2024



(Assinatura do (a) orientador (a))

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

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

Mendes Neto, Joaquim Ferreira

M538s Sob as leis do diabo: "escola negativa" e a formação pelo mal em Contos de Kolimá, de Varlam Chalámov

/ Joaquim Ferreira Mendes Neto; orientador Marcus Vinicius Mazzari - São Paulo, 2023.

107 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada. Área de concentração: Teoria Literária e Literatura Comparada.

1. LITERATURA RUSSA. 2. CAMPO DE CONCENTRAÇÃO. 3. TESTEMUNHO. I. Mazzari, Marcus Vinicius, orient. II. Título.

Mendes Neto, Joaquim Ferreira. **Sob as leis do diabo: “escola negativa” e a formação pelo mal em *Contos de Kolimá*, de Varlam Chalámov.** Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Teoria Literária e Literatura Comparada.

Aprovado em:

Banca examinadora:

Prof^a. Dra. Daniela Mountian

Prof. Dr. Bruno Barretto Gomide

Prof. Dr. Mario Ramos Francisco Junior

Àqueles que ainda
leem estudos como
este por
Curiosidade, para
Aprender ou
Interrogar – o
principal Motivo da
Secularidade.

Às (Aos)
minhas(meus)
Professora(e)s,
conselheira(o)s,
amiga(o)s,
interlocutora(e)s:
Vera, Natalia,
Giovana, Olívia,
Noé, Marcus, Bruno,
Gabriel, Homero,
Murilo, Fabio,
Rodrigo Martins,
Lucas.

Agradecimentos

Agradeço à FAPESP, pela concessão de bolsa de Mestrado processo 2021/12347-1. Esta dissertação não seria possível sem o seu apoio.

À Giovana, pela vida, pelos anos; foram 12, que agora recebemos o melhor presente: a nossa Amizade.

À Letícia, pela companhia dos últimos meses.

Ao meu orientador, Professor Marcus Vinicius Mazzari, pelas conversas, os comentários, as referências, o rigor crítico – pela paixão e humildade diante do imenso objeto chamado Literatura. À Professora Larissa Polubarojinova, pelo envio de materiais e artigos sobre Chálov. Ao Professor Noé, pelas conversas ao telefone durante a Pandemia; pelo imenso coração e por compartilhar sua experiência de tradutor. Não há como agradecer ou enumerar as diversas contribuições do professor desde que nos conhecemos. Sem contar a imensidade de livros. Aos Professores do russo: Elena Vassina, Mario Ramos. Aos professores Bruno Gomide e Fátima Bianchi, meus orientadores durante a graduação. Ao professor Homero Freitas (*in memoriam*), pelas conversas no corredor depois das aulas, pela paixão que dividimos pela literatura italiana. O professor Homero foi a porta de entrada para questões formais da literatura.

Ao professor Fabio Cesar Alves, pelo excelente curso de pós-graduação sobre literatura engajada (2022) e pela obra crítica sobre Graciliano, que cito nesta Pesquisa. À minha amiga Mariana Quadrada; pela imensa ajuda durante os anos da graduação. Aos amigos Lucas Nascimento, Leo, Ana Luíza; aos amigos do russo: Reis, Carol, Rodrigo Martins, pelas caminhadas infinitas – peripatético e dialético. Ao amigo Jefferson, pela sensibilidade e parceria. Ao pessoal da Biblioteca. À Roseli, secretária do DTLLC, por me ajudar com a papelada e me recomendar músicas do Piazzolla.

À amiga e professora de russo Sasha, pela ajuda com traduções e cultura russa. À Bia, minha professora e ouvinte durante a pandemia.

À Priscila Marques por me ajudar a definir o objeto de pesquisa

Aos tradutores da obra de Chálov, sempre disponíveis para um bate-papo: Francisco de Araújo, Lucas Simone, Cecília Rosas, Daniela Mountian,

Andrea Zeppini. À professora Ana Carolina, pelas discussões sobre História e Literatura.

Ao Professor Marcelo, que nos meus últimos anos em Jaboticabal me apresentou e emprestou diversos russos. Ao amigo Luiz Eduardo Mascaro, pelos anos de formação nas noites clandestinas – as lembranças flutuam em *tumbolia*. Ao amigo Ivan Melz, por ver e falar de literatura como uma linha horizontal.

*

Este estudo teve início em março de 2021, quando assistíamos aflitos à má gestão dos recursos públicos no combate da Covid-19. Nem sempre foi possível manter a concentração diante das notícias cada vez mais descabidas – as mortes, a negação da Doença, a falta de oxigênio. A morte de amigos e conhecidos me fizeram questionar a necessidade real de um estudo como este em nosso País. Somam-se a isso o problema financeiro individual, a incerteza das bolsas de estudos, os ministérios ligados à Cultura virando fumaça e a queima da História nos museus, nas florestas, nos filmes, nos livros, nas peças, nas leis trabalhistas... tudo colocava incertezas na prática de insistir na Literatura, principalmente quando afrontado com o mundo secular do aluguel e das demais contas. Agradeço, por isso, ao apoio financeiro da Fapesp e da Universidade de São Paulo. E, novamente, agradeço aos Professores Bruno, Fátima e Marcus; sem o apoio financeiro dos Projetos, sob a orientação e incentivo de vocês, eu não teria conseguido me manter na Universidade.

À minha Mãe-Pai, como ela diz, Vera Serra, à minha Irmã, Natalia, que sempre me apoiaram – o incentivo veio de casa. À Olívia, também ouvinte e *recitadora* dos raps russos, que compõem parte significativa do cotidiano. À Letícia, pela sensibilidade e pelas longas conversas, por me apresentar uma outra parte de mim. Ao meu amigo Gabriel, inspiração nos estudos literários.

Após a Defesa, este trabalho foi apenas alterado nesta Seção de Agradecimentos para o Depósito, em março de 2024. Outras leituras foram feitas e muitos dos problemas que este Estudo sugere serão revisitados no Doutorado. Principalmente a Secularidade que a Estética de Chalmov e de outros grandes *otcherkistas* (ensaístas), como Boris Schnaiderman, Anne Carson, Coetzee, Piglia sugerem.

Não ensino, relato.

“Sobre o arrependimento”, Montaigne

Resumo

Em *Contos de Kolimá*, Varlam Chalámov¹ relata sua experiência no mundo dos campos de trabalho soviéticos. Na primeira parte deste estudo, procura-se elencar os principais aspectos formais da obra de Chalámov: *como* representar a experiência. Sua obra comunica uma forma de fazer literatura, uma “nova prosa”, que expande ainda mais as discussões de gêneros e formas literárias. Na segunda parte deste Estudo, o foco recai sobre a Inúmeras personagens que compõem essa moldura: o *blatar*, prisioneiro já formado pelas leis da bandidagem; o *portchak*, um criminoso esporádico, parcialmente corrompido, mas ainda não um *blatar*; o *fráier*, um homem comum, ingênuo no mundo do crime e vítima dos outros presos. Nas palavras de Chalámov, a experiência no campo constitui uma “escola negativa”, sugerindo assim uma nova formação para todos os que passem por lá. Para ancorar o motivo da formação, analisa-se o conto “O curso”, que tematiza o aprendizado de Chalámov como profissional da saúde em Kolimá.

Palavras-chave: Gulag; degelo; literatura memorialista; literatura soviética.

¹ Para os nomes russos, optamos por manter sempre a grafia corrente que vem se consolidando desde as primeiras traduções diretas de Boris Schnaiderman no Brasil. Como algumas transliterações se modificaram com o tempo, por conta de mudanças linguísticas e por uma tentativa de padronização, optamos também por manter a grafia conforme a última publicação corrente de cada autor. Para a consulta dos nomes e obras, usar o diretório <https://shalamov.ru/>, que reúne a obra completa de Varlam Chalámov e de seus comentadores.

Abstract

In *Kolyma Tales*, Varlam Shalamov recounts his experience in the world of Soviet labor camps. The first part of this study looks at the main formal aspects of Shalamov's work: *how* to represent his experience. His work communicates a way of doing literature, a "new prose", which further expands discussions of literary genres and forms. In the second part of this study, the focus is on the numerous characters that make up this framework: the *blatar*, a prisoner already formed by the laws of banditry; the *portchak*, a sporadic criminal, partially corrupted, but not yet a *blatar*; the *fraier*, an ordinary man, naïve in the world of crime and a victim of the other prisoners. In Shalamov's words, the experience in the camp constitutes a "negative school", thus suggesting a new formation for all those who pass through it. The story "The Course", which deals with Shalamov's apprenticeship as a health professional in Kolyma, is analyzed to anchor the reason for the training.

Keywords: Gulag; thaw; memorialist literature; Soviet literature.

Sumário

Apresentação	12
1 – Parte I: estudo para uma nova prosa	19
1.1 – Uma poética da oposição.....	23
1.2 – Entre a tradição, a História e a estória.....	27
1.3 – O estranhamento: a forma como harmonia diabólica.....	36
1.4 – Os gêneros em Contos de Kolimá	45
1.5 – O ensaio russo (<i>ôtcherk</i>).....	50
2 – Parte II – formação diante do mal:	57
2.1 – Do continente à ilha: primeiros passos para as “escalas deslocadas”	57
2.2 – O espaço como rompimento do trabalho	65
2.3 – O caso <i>blatar</i> e as escalas deslocadas	73
2.4 – O curso:.....	83
3 – Uma conclusão possível.....	95
4 – Apêndice: tradução do conto “Prisão de Butirka (o ano de 1929)”, primeiro conto de <i>Víchera: um antirromance</i>	98
5 – Referências Bibliográficas.....	103

Apresentação

O interesse do público brasileiro na obra de Varlam Chalámov, desde a publicação, em 2016, vem crescendo cada vez mais. O importante trabalho dos tradutores e da editora, que publicou todos os ciclos de Kolimá acrescidos de ensaios sobre a prosa do autor, posfácios e prefácios, revela uma aposta no interesse público pela história de mais uma testemunha do Gulag.²

Não deixa de ser notável que, conforme este estudo aponta, não se trata de uma prosa exatamente fácil de ser lida. Ainda que os episódios do cotidiano, da violência, da fome, do trabalho exaustivo, estejam separados em episódios (contos), há o diálogo de Chalámov com muitas obras anteriores, da literatura russa e da literatura mundial. A própria estrutura não linear dos ciclos apresenta alguma dificuldade em localizar a sequência de muitos acontecimentos. Há muitas repetições, confusões temporais que não impediram o acesso ao livro e ao universo do autor.

Um passeio rápido pelas resenhas feitas desde a publicação do livro em português, no entanto, elucida o ponto de vista da recepção dessas obras nos meios digitais, cujo o principal objetivo não é o de uma crítica especializada, porém, hoje em dia tem grande poder de alcance.

Leyla Perrone-Moisés divide a situação atual da crítica em três partes: a acadêmica, produzida – assim como este estudo – a partir das instituições de ensino universitário e, conseqüentemente, também autodirecionada e retroalimentativa; a crítica jornalística, que julga as obras pelo seu “valor”; e a crítica dos blogs e dos meios de comunicação audiovisuais, que, “por ser individual e anárquica carece, frequentemente, de fundamentos sólidos”.³ Algumas abordagens deste “método crítico” devem ser comentadas, dado que a obra de Chalámov surge em um momento de acesso à internet mais facilitado.

Em alguns vídeos de *booktubers* sobre o *Contos de Kolimá* (o primeiro ciclo é o principal e frequentemente o único a ser discutido), a obra de Chalámov é tomada de forma metonímica como um libelo contra o regime da União

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

³ PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016, p. 61.

Soviética, a despeito das opiniões políticas do autor – se elas importam – e do que aponta a própria obra de Chalámov; uma crítica que é fruto, evidentemente, do confronto político dos últimos anos. Como se trata de uma obra e de um autor recém-conhecidos do público brasileiro, comentamos dois exemplos dessa recepção mais “política” de obras do Gulag.

Em um dos vídeos sobre *Contos de Kolimá*, a comunicadora⁴ diz que nessa obra o autor desenvolve “uma espécie de antifilosofia”, que advém de sua experiência nos campos de trabalhos forçados, porém não desenvolve o que seria essa antifilosofia, tampouco como ela se encaixaria na tradição filosófica. Diz também que o termo “fascista” teria surgido no sistema penal soviético e, após seu surgimento, seria usado como instrumento para desqualificar a oposição política; porém, como aponta Leyla Perrone-Moisés sobre esse método de análise, trata-se de uma crítica que não apresenta qualquer estofamento bibliográfico.

Recentemente, no segundo semestre de 2022, houve a tradução de um testemunho ainda inédito em nosso idioma: *Nos campos de concentração soviéticos: relato de um prisioneiro* (como consta na ficha catalográfica, traduzido a partir do inglês: *I speak for the silente: prisoners of the Soviets*), de Vladímir V. Tchernavin. Escrito depois da fuga do campo de Solovki (campo apelidado pelos *blatares* de “слон”; “elefante”), o relato de Tchernavin foi publicado fora da URSS, em 1935. O testemunho de Tatiana Tchernavin, companheira de Tchernavin, que também fugiu do mesmo campo, foi publicado um ano antes. A recepção de Tchernavin no Brasil parece seguir a mesma linha da denúncia, como aconteceu com *Arquipélago Gulag*, mas sob o cabo de força da política dos últimos anos. A apresentação ao relato não pretende mostrar a importância histórica da obra ou seu método de representação, suas tensões discursivas, mas continuar chavões que nos últimos anos estiveram em pauta na política brasileira: “O socialismo soviético”, diz a apresentação à obra, “é uma daquelas épocas tão monstruosas, tão monumentais em seu sadismo e crueldade, que

⁴ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=q4aVuD3z1C8>>. Acesso em junho de 2023.

uma descrição geral de sua realidade não satisfaz a compreensão” ou “Vladimir Tchernavin apresenta-nos essa realidade com maestria”.⁵

A apresentação não apenas incorre em erros comuns, como ler o todo (o sistema soviético) pela parte (o relato de Tchernavin), mas cai numa das armadilhas primárias da literatura; isto é, a categoria da realidade. Tal categoria não é discutida neste estudo, ainda que na primeira parte, da qual se fala dos aspectos formais e dos gêneros mobilizados por Varlam Chalámov, toca-se aqui e ali em questões caras ao realismo.

Na contramão dessas duas críticas, em texto de 2020 da *Revista Bula*, há uma apreciação mais coerente a fim de levar a obra ao conhecimento do público brasileiro.⁶ São comentados pelo autor do texto contos como “Ração seca” e “Chuva”, ambos do primeiro ciclo de Kolimá. A crítica deixa claro não apenas o conteúdo dos *Contos* como a forma do texto, que o autor aproxima à prosa de Graciliano Ramos; comenta também como as escolhas estéticas de Chalámov influenciam na transmissão dos episódios da vida no Gulag, algo importante para o projeto literário do autor.

Ao publicar apresentações como a da obra de Tchernavin ou deslocar os *Contos de Kolimá* de seu tempo e contexto específicos, acaba-se desvalorizando as principais características da obra literária, fazendo com que ela sirva para algum efeito passageiro do tempo, além de ofuscar as tensões históricas e formais, que são completamente deixadas de lado em nome de uma apreciação mais simplista da obra.

Muitos autores escreveram sobre experiências extremas, conflitos civis e guerras, mostrando, inclusive, a dificuldade de lembrar e escrever sobre essas experiências, transportando assim para a própria linguagem a impossibilidade de encontrar “palavras adequadas”⁷ para descrever eventos traumáticos. Obras como a de Chalámov, Tchernavin, Soljenítsyn, Boris Schnaiderman (*Guerra em surdina*), Céline (*Viagem ao fim da noite*), que estão carregadas de características de uma época, da adesão ou da recusa a certos

⁵ TCHERNAVIN. Vladimir. *Nos campos de concentração soviéticos*. São Paulo: Avis Rara, 2022, p.7.

⁶ Disponível em: <<https://www.revistabula.com/21803-varlam-chalamov-foi-o-meu-proprio-sangue-que-cimentou-as-frases-de-contos-de-kolima/>>. Acesso em abril de 2021.

⁷ MORETTI, Franco. *O romance de formação*. São Paulo: Todavia, 2020.

preceitos estilísticos, cada autor reconstrói a seu modo a ordem dos eventos, o registro linguístico, os rompimentos com a sintaxe tradicional, criando uma espécie de pacto com o leitor, a fim de fazer também do elemento formal parte de uma impossibilidade de total transmissão. Abordar essas obras de forma reducionista acaba por distanciar demais seu conteúdo da forma e gêneros literários específicos que seus autores pensaram para a transmissão da experiência; a literatura deixa de ser literatura para fazer as vezes de um panfleto.

Estes contextos são tão específicos que lembramos aqui o final de *Guerra em surdina*. Quando retorna ao Brasil, João, um dos narradores, vê seus companheiros se dispersar até não ter mais notícias de muitos deles, indivíduos que pareciam distinguir muito bem a vida na cidade da vida nas ruínas da Segunda Guerra. Pela distância desses homens e pelo ponto de vista sobre a guerra e a vida civil, João se pergunta: “Como é possível vivermos tão próximos e tão separados?”.⁸ João havia ficado próximo desses homens pela experiência comum da guerra, mas ao mesmo tempo distante deles justamente pela experiência extrema, que estilhaça, impedindo assim certa continuidade do mundo da guerra com a vida no mundo civil, dada a grande diferença entre um e outro.

Também é preciso comentar sobre o que implica pesquisar um autor recém-publicado. Muito se fala sobre a prosa de Chalamov mas com foco na relação entre trauma, escrita, história, memória. Esta pesquisa seguiu outro caminho, destacando principalmente aspectos formais e interpretativos que o texto literário sugere. A dificuldade recai na escassa bibliografia que teria como foco essa relação. Chalamov, como ficará claro a seguir, reforça a ideia de que em *Contos de Kolimá* conteúdo e forma estão em plena simbiose, como se fosse impossível separar um de outro. Este estudo foi orientado por esse princípio. Portanto, na primeira parte, a bibliografia tem a função de exemplificar e elucidar algumas dessas questões, enquanto na segunda parte, dada a novidade dessa abordagem do texto, ela fica mais escassa.

⁸ SCHNAIDERMAN, Boris. *Guerra em surdina*. São Paulo: Cosac e Naify, 2004, p. 246.

Em suma: este estudo está dividido em duas partes com subcapítulos. Na primeira delas se discutem aspectos formais da obra de Varlam Chalámov, lançando mão apenas quando necessário de sua biografia. Toda a apresentação de sua vida, obra e os aspectos culturais e burocráticos do “mundo fechado” de Kolimá já foram bem desenvolvidos na tese de Andrea Zeppini, “O Plutão que veio do inferno: sobre a prosa de Varlam Chalámov”, concluída em 2018, estudo a que sempre recorreremos durante o desenvolvimento desta pesquisa.

Na segunda parte, discute-se principalmente a formação de Chalámov como enfermeiro, posto que iria exercer até o fim do período em que esteve preso e como trabalhador livre nos limites de Kolimá. Ora ou outra, para fins de comparação, entre outras obras, citam-se as *Memórias do Cárcere*, de Graciliano Ramo, em que, como defendemos neste estudo, há paralelos estilísticos que ora aproximam ora afastam as duas obras, criando possibilidades mais materiais para a argumentação.

Quando Chalámov é preso em 1937, recebe a sentença de cinco anos por “atividade trotskista contrarrevolucionária”, sob a sigla KRDT (*kontrarevoliutsiónnaia trotskístskaia déiatelnost*; Atividade Trotskista Contrarrevolucionária), uma variante do primeiro parágrafo do Artigo 58 do código penal da República Socialista Russa. Aqueles que eram condenados sob este parágrafo só poderiam realizar trabalhos braçais nos campos. Desde então, sob a alcunha de “inimigo do povo”, Chalámov é enviado à região de Kolimá, região que ficaria conhecida como a “terra da morte branca”. Em 1942 é enviado para o campo punitivo das minas de Djankhará, para onde eram conduzidos prisioneiros por “crimes políticos” ou aqueles que tentavam fugir, lá tem sua pena prolongada por causa da Segunda Guerra.⁹ Pouco depois é delatado, julgado e punido em mais dez anos de trabalhos forçados por “agitação antissoviética”, o parágrafo 10 do mesmo artigo, ao dizer que Ivan Búnin era um clássico da literatura russa, o que, paradoxalmente, beneficia Chalámov, pois o novo veredito possibilita sua transferência para outros campos e até ingressar mais tarde no curso de enfermagem.

⁹ SILVA, Andrea Zeppini Menezes da. *O Plutão que veio do inferno: sobre a prosa de Varlam Chalámov*. Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2018.

Em Kolimá, trabalha nas minas de ouro e de carvão, onde contrai tifo. Em 1946, com a saúde debilitada, é enviado ao hospital na condição de *dokhodiaga*, o equivalente ao termo “muçulmano” de que fala Primo Levi em *É isto um homem?*, ou seja, trata-se do prisioneiro magro, exausto, já sem forças para o trabalho.¹⁰ No hospital, pesando quarenta e oito quilos (Chalámov tinha um metro e oitenta de altura e costumava pesar oitenta quilos), com pelagra, é ajudado pelos médicos. E o acaso, com ele mesmo sempre deixa claro ao leitor, fez com que, mais tarde, um dos médicos que já o havia salvado, ajudasse Chalámov a entrar no curso de enfermagem.

Chalámov então pratica a medicina no campo até o fim de sua pena e depois já como homem livre, quando enfim cumpre a sentença, mas ainda deve permanecer nos limites de Magadán, cidade construída em 1933, ao norte da Ilha de Sacalina. Apenas em 1953 Chalámov pôde voltar a Moscou.

Chalámov inicia a redação do que viria a ser o primeiro ciclo de Kolimá ainda em 1954. Seus primeiros contos são: “De noite”, “Os carpinteiros”, “Apostolo Paulo”, “Medição individual”, “O encantador de serpentes” e “O mulá tártaro e o ar puro”. Entre 1961 e 1971 e entre 1968 e 1971, escreve duas outras obras, respectivamente *Víchera: um antirromance* e *A quarta Vólogda*, este que fala da infância do autor, sua relação problemática com o pai e seus primeiros desejos de se tornar um escritor. Já em *Víchera: um antirromance* – o qual consta em “Anexo” a tradução do primeiro conto – ao estilo de *Contos de Kolimá*, Chalámov escreve um romance de formação sobre a primeira experiência no Gulag entre 1929 e 1932, fazendo alusões a episódios dos *Contos* e refletindo sobre a solidão da primeira vez no cárcere, a autenticidade de escritos memorialistas e os primeiros contatos com o mundo do crime.

Em 1968, sem autorização ou direitos de autor, é publicada, na Alemanha, uma coletânea extraída dos ciclos de Kolimá.¹¹ A partir de então, aos poucos, foi-se publicando novas traduções. A primeira tradução em língua inglesa dos *Contos de Kolimá*, assinada por John Glad, foi publicada em 1980. A partir de então, várias outras compilações de contos foram feitas, a despeito do pedido do autor de nunca separar a ordem de composição dos ciclos. A

¹⁰ No conto “Dominó”, do primeiro ciclo de Kolimá, Chalámov relembra quando esteve nessa condição.

¹¹ Andrea Zeppini, op. cit.

edição brasileira cumpriu muito além das expectativas, respeitando não apenas a integridade da obra e a ordem dos contos como incluindo textos de apoio – do autor e de outros estudiosos de sua obra.

Por fim, como já dito, este estudo tem como foco uma leitura também dos aspectos formais da obra, algo que, como apontou Andrea Zeppini, sempre foi deixado de lado tanto na Rússia como nas traduções dos ciclos de Kolimá.¹²

Anotação de leitura:

Ao longo deste estudo, nos referimos a cada volume como **ciclo**, assim como a crítica tem feito. Portanto, *Contos de Kolimá* é o primeiro ciclo; *A margem esquerda* o segundo, e assim sucessivamente.

Todas as vezes em que aparece a palavra “**campo**”, estamos nos referindo especificamente ao Gulag.

Blatar – criminoso comum que segue a “lei da bandidagem”.

Dokhodiaga – prisioneiro exausto pelo trabalho e pela falta de alimentação.

Fráier – preso político, intelectual ou criminoso ocasional. São vítimas dos *blatares*.

Magadan – cidade construída para receber os navios com presos do Gulag.

Prisão de Butirka – antiga prisão em Moscou.

¹² Andrea Zeppini, op. cit.

1 – Parte I: estudo para uma nova prosa

Eu gostaria de perguntar sobre muitas coisas,
Não a qualquer um, mas aos próprios deuses,
Mas eles dormem, rompendo assim o laço
Entre a luz e a escuridão, entre mim e meu eu,
E na profundidade dos séculos, onde o fogo esfriou,
Há apenas o gelo no alto das montanhas,
Gelo e vento.

“Gelo e vento”, canção de Konstantin Stúpin.¹³

Toda a prosa de Varlam Tíkhonovitch Chalámov (1907-1982), traduzida e publicada no Brasil, refere-se ao que se convencionou chamar de literatura do Gulag. A partir da década de 1960, Aleksandr Soljenítsyn se tornaria rapidamente conhecido como porta-voz da vida nos campos de prisioneiros. Em 1962, publicado na revista *Novi Mir (Novo Mundo)* e avalizado pelo próprio Nikita Khruschôv, *Um dia na vida de Ivan Deníssovitch* foi recebido com grande entusiasmo; “A novela é excelente”, escreve Chalámov em carta ao então interlocutor, “tive ocasião de ouvir alguns pareceres a respeito dela. O que não é de admirar, pois Moscou inteira a aguardava”.¹⁴ Era a primeira vez que alguém detalhava o cotidiano de um prisioneiro do Gulag. Já em 1973, publicado de forma clandestina em Paris, fugindo assim de um novo recrudescimento da censura do Estado soviético,¹⁵ *O Arquipélago Gulag* levaria seu autor ao exílio imposto pelo teor de denúncia e do rápido e barulhento sucesso da obra.

Os longos anos em diversos campos de trabalhos forçados da União Soviética geraram para diversos memorialistas ampla soma de textos reconhecidos em diversos gêneros: memórias, romances, contos, poemas, ensaios, confissões, documentos; muitos deles, como é o caso das valorosas

¹³ Я о многом хотел спросить,
Ни кого-нибудь, а самих богов,
Но боги спят, оборвав нить,
Между светом и тьмой, между мной и собой,
В глубине веков, где остыл огонь,
И только лёд на вершинах гор,
Лёд и ветер.

¹⁴ CHALÁMOV, Varlam. *Ensaio sobre o mundo do crime*. (Trad. Francisco de Araújo) São Paulo: Editora 34, 2016, p.160.

¹⁵ CHAVES, Thaís Figueiredo. *Entre ilhas: questões de história, memória e romance no Arquipélago Gulag*. 2018. 116 f. Dissertação (Mestrado em História) — Universidade de Brasília, Brasília, 2018.

contribuições de Evguênia Ginzburg e Dmitri Likhatchôv, ainda sem tradução para o português.

Se por um lado a obra de Soljenítsyn revela a história por trás dos campos de trabalhos forçados, das prisões arbitrárias no meio da noite ao fuzilamento pelo não cumprimento das ordens capitais do espaço da detenção, a obra não pretende inovar na forma de narrar, como é lembrado na atribuição do Nobel a Soljenítsyn, em 1970. Além disso, sua obra carrega certo *gosto*, como comenta Boris Schnaiderman: “testemunha ocular e historiador caminham ali, lado a lado, ora perfeitamente harmonizados, ora em descompasso evidente, quando a emoção toma conta do relato”.¹⁶ Àquela altura, a obra com a qual Soljenítsyn dialogava, *Os contos de Kolimá*, apenas circulavam em forma de *samizdat*.¹⁷

Seguindo essa leitura de Schnaiderman, poderíamos dizer que há uma sobreposição do enunciador – que toma para si a palavra do grupo – sobre uma “forma esperada” de enunciação. Aqui, Schnaiderman se refere a algo já teorizado em Aristóteles; a esperada separação entre o historiador e o romancista. O primeiro, segundo Aristóteles, narra o passado; outro o que poderia ter sido.

Mas a partir da ascensão do romance realista, essa separação do narrador da História e o da estória começa a ficar comprometida. Basta lembrar da crônica de 1830 de Stendhal e suas condições de publicação,¹⁸ que marcam uma forte intromissão da História presente na literatura. Agora a literatura e a História quase que competem. Em *A filha do capitão*, há a Revolta de Pugatchôv não apenas como ilustração, pano de fundo, mas espaço central. As conversas de Pugatchôv com o protagonista são o ponto alto da novela. Por elas sabemos não apenas de Pugatchôv como das ebulições internas de um rapaz que teve a vida decidida pelo pai; já em *Evguiêni Oniéguin*, o capítulo suprimido falaria da Revolta Dezembrista. Mas a intromissão da História no enredo que quebra certos preceitos do romantismo foi barrada pela censura.

Dando um salto na história da literatura, passamos para as narrativas de guerra ou ditadura romanceadas – muitas delas inovadoras para a forma do

¹⁶ SCHNAIDERMAN, Boris. *Os escombros e o mito: a cultura e o fim da União Soviética*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 100.

¹⁷ A partir da segunda metade do século XX, assim são chamadas as publicações clandestinas dentro da União Soviética.

¹⁸ AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

romance – como foram os casos de Boris Schnaiderman, Céline, Ivan Búnin, Joseph Heller, Grossman, Tolstói, do recente *K: relato de uma busca*, do paulistano Bernardo Kucinski; e de autores satíricos, que, em outro tom, colocam seus personagens para viver uma versão cômica da História, como é o caso de *A Vida e as Extraordinárias Aventuras do Soldado Ivan Tchonkin*, de Vladimir Voinovich, ou quando o quixote vai à guerra em *As aventuras do bom soldado Švejk*, de Jaroslav Hašek ou ainda em *Pilatos*, de Cony. Aqui a testemunha da História pega para si parte do historiador, transformando o “documento” visto, ouvido, sob as leis – ainda que subvertidas no caso das sátiras – da literatura, porém com um lugar enunciativo da testemunha ocular, do historiador ou do escutador de histórias.

Se pensarmos no artigo de 1924 de Tyniánov, “Fato literário”, poderíamos dizer que o gênero de romances com propensão à História, ainda que cada um tenha retratado de uma forma diferente, surge “a partir de falhas e embriões de sistemas anteriores”,¹⁹ e resultam em obras com mais ou menos presença da História, que servirão de rudimento para outros gêneros. Sendo assim, é possível encontrar mais ou menos presença da História ou da micro-história, termo popularizado pelos trabalhos de Carlo Ginzburg e Giovanni Levi, em obras anteriores, mas sua presença é diferente, sem reclamar para si os atributos do historiador, da testemunha.²⁰

De volta à literatura do Gulag: Andrea Gulotta,²¹ no seu balanço sobre a crítica historiográfica e literária do Gulag, aponta as obras críticas mais relevantes, de fama, inclusive, muito maiores que várias obras literárias das testemunhas, como é o caso de *Gulag: uma história dos campos de prisioneiros soviéticos* (2003), de Anne Applebaum.

Tal qual Chalámov faz do espaço o personagem principal de Kolimá, responsável pelo sistema de perversão dos sentidos de tempo, memória, morte, Anne Applebaum pretende que o espaço se revele também parte significativa da

¹⁹ Molina, D. G. (2020). “Fato literário” - Iúri Tyniánov. *Literatura E Sociedade*, 25(31), 154-175. Disponível em: <<<https://doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i31p154-175>>>, p. 158.

²⁰ Não se pode levar a sério o conteúdo historiográfico de obras antigas como as de Apuleio ou Luciano de Samósata, que reivindicam uma “verdade” para seus relatos, ainda que nelas conste muito da micro-história. São obras satíricas, em que o sobrenatural se manifesta. Nesse jogo de apocoloquiose, transforma homens em burros ou abóboras, instaurando assim o fantástico como parte da representação dessa verdade.

²¹ GULLOTA, Andrea (2017). O gulag e a literatura de gulag: um balanço das pesquisas. *Estudos Avançados*, 31(91), 41-54. Recuperado de <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/141903>

cultura soviética. Enquanto seu movimento é centrífugo, o de Chalámov é centrípeto. Os ciclos de Kolimá dão conta do que Erving Goffman diz sobre a característica principal das instituições que reproduzem uma parte de um mundo próprio, algo que simula um mundo em si, pois há sempre uma tendência ao “fechamento”.²² No conto “O mulá tártaro e o ar puro” parte disso é representado no engano do mulá ao pensar que o “ar puro” do campo seria melhor que a cadeia. Seria impossível saber como era o mundo em qualquer “ilha” do Gulag. Algo muito diferente do esperado acontece nesse “mundo fechado” – ou “umbral do mundo” – como logo veremos.

Já a obra de Leona Toker é a primeira tentativa de sistematização da literatura do gulag, situando-a como um tipo específico de literatura memorialista, isto é, a literatura do gulag como um gênero literário.²³ Na nossa leitura, essa sugestão parece isolar essa literatura como um gênero específico por ter nascido em condições específicas, o que, ao mesmo tempo, acaba afastando a literatura do Gulag da literatura mundial. Chalámov deixa claro que a sua pesquisa é sobre o tema mais universal da literatura: o ser humano e seus limites físicos e psicológicos. No caso da sua literatura, quando o ser é posto em condições sub-humanas, a forma de narrar também acompanha a dinâmica e o tom do conteúdo. Como veremos nos próximos capítulos, este estudo sugere o contrário desse ponto de vista: a literatura de Chalámov sobre o Gulag não como um gênero do Gulag, mas como um projeto estético que pretende dar conta da experiência nos limites da representação artística, visando assim, não uma construção dialógica apenas com literaturas de cárcere – como é o caso de *Escritos da casa morta* e *A Ilha de Sacalina* –, mas com autores e obras do romantismo francês, das vanguardas do começo do século XX.

Contos como “O curso”, “A vida do engenheiro Kiprêiev”, “O artista da pá”, “Ressurreição do lariço” e muitos outros parecem tratar antes de uma investigação filosófica sobre a natureza humana, bem como aponta Irina Sirotínskaia no prefácio à edição brasileira, do que o cotidiano de um zek (prisioneiro), o que faz com que o prato da balança da literatura “comum” pese mais que o de uma literatura específica do Gulag; esta que nasce em condições

²² GOFFMAN, Erving. *Manicômios, prisões e conventos*. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 16.

²³ Andrea Gullota, op. cit.

específicas, mas reflete sobre algo que vai muito além de suas condições de nascimento.

Além disso, a nova prosa proposta por Chalamov dialoga com a tradição comum literária, uma vez que sua forma de representar também advém do período histórico a que escritores e – principalmente – leitores estão submetidos. Todos conheciam alguém que havia sido enviado ao Gulag. Daí nasce a importância de retratar com veracidade os *blatares* (cf. carta a Soljenítsyn nos *Ensaios sobre o mundo do crime*), as condições de trabalho, a precariedade das ferramentas de uso diário e desejos para aquelas condições psicológicas. O mundo no Gulag é também secular, mas não há ponteiros.

1.1 – Uma poética da oposição

A primeira experiência carcerária de Chalamov seria contada em *Víchera: um antirromance* (*Вишера. Антироман*), escrito entre 1970 e 1971. Já os *Contos de Kolimá* (*Колымские рассказы*), escritos no período entre 1954 e 1973, que tratam da segunda prisão nos campos soviéticos entre os anos de 1937 e 1953, compreendem um espaço muito maior da vida do autor dentro do cárcere e, a partir de 1951, como trabalhador contratado da Dalstroï.²⁴

Nos dois ensaios literários publicados na edição brasileira dos ciclos de Kolimá, “Sobre a prosa”, de 1965, e “Sobre a minha prosa”, de 1971, este que é parte de uma carta a Irina Sirofínskaia, escritora e amiga do autor, Chalamov descreve o que deve guiar o escritor do século XX. Segundo Andrea Zeppini, tradutora desses ensaios, eles são caracterizados por uma escrita ágil, “frases curtas, rápidas, anotações de pensamentos, muitas repetições, contradições”.²⁵ Chalamov parece responder a um discurso histórico sobre o papel do artista e da literatura na vida social. Do ponto de vista artístico, os ensaios são uma “espécie de manifesto por uma ‘nova prosa’, a partir da necessidade trazida

²⁴ Criada em 1931, Dalstroï era a administradora de minas na região do Extremo Oriente.

²⁵ SILVA, Andrea Zeppini Menezes da. *O Plutão que veio do inferno: sobre a prosa de Varlam Chalamov*. Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2018, p. 123.

pelos novos tempos”.²⁶ A vida e a literatura depois de Auschwitz e do Gulag não poderiam mais ser descritas aos moldes do romance do século XIX.

Os dois manifestos são também motivados pela frustração do autor em não ter sua obra publicada na URSS. Mesmo durante o “degelo”, que havia começado depois da morte de Iosef Stálin, em 1953, e avalizou a publicação de *Um dia na vida de Ivan Deníssovitch* (1962), a crítica do partido não via com bons olhos o conteúdo dos *Contos de Kolimá*. Àquela altura, Khrushchov recomenda “que o ‘tema do campo’ seja tratado com muito cuidado, pois não deve minar no leitor a fé no homem, em sua força e possibilidades”.²⁷ Ainda que em tom de aberta denúncia, a obra de Soljenítsyn mostrava que nos campos ainda se mantinha certa humanidade, o contrário que reiteradamente dizia a prosa de Chalámov. Apenas contos mais leves, como a descrição paisagísticas de “*Stláník*”,²⁸ conto do primeiro ciclo de Kolimá, seriam passíveis de publicação.

Para além do contexto histórico, Chalámov era visto no seu tempo não como poeta ou prosador, e sim “como apenas mais uma testemunha do Gulag, que pintava um belo e contundente quadro do horror, mas só isso”.²⁹ Outra diferença significativa do texto de Chalámov e de Soljenítsyn é a liberdade criativa das técnicas da prosa. Enquanto Soljenítsyn está mais apegado à tradição russa de representação, Chalámov propõe uma nova forma para contar a experiência e o cotidiano dos condenados a trabalhos forçados.

De modo geral, os seis ciclos de Kolimá são construídos a partir de fragmentos. Avesso a uma ideia de totalidade, cada conto representa recortes das vidas das inúmeras personagens dentro do campo, o que por vezes modifica a própria estrutura desse gênero. Sua ordem de representação não está subordinada somente à memória do escritor, tampouco ao aprendizado que o espaço exerce sobre as personagens, mas estão ordenadas de acordo com uma espécie de urgência, assim como diz Primo Levi no prefácio de *É isto um homem?*. Já os contos que parecem inacabados tampouco são uma escolha arbitrária do autor. Para ele, o caminho ficcional descoberto por William Faulkner é a única prosa viável para o século XX, pois seu mundo é construído “a partir

²⁶ Andrea Zeppini Menezes da Silva, op. cit., pp. 123.

²⁷ Andrea Zeppini Menezes da Silva, op. cit., pp. 109.

²⁸ CHALÁMOV, Varlam. *Contos de Kolimá*. São Paulo: Editora 34, 2015.

²⁹ Andrea Zeppini Menezes da Silva, op. cit., pp. 124.

de seus destroços”.³⁰ Para Chalámov, o romance e o modo de representar aos moldes de Liev Tolstói não tem mais lugar no mundo contemporâneo, “e nenhuma força no mundo vai ressuscitar essa forma literária”.³¹

Sobre a ordem de representação dos acontecimentos, Graciliano Ramos, no comentário introdutório às *Memórias do cárcere*, explica algo semelhante:

Posso andar para a direita e para a esquerda como um vagabundo, deter-me em longas paradas, saltar passagens desprovidas de interesse, passear, correr, voltar a lugares conhecidos. Omitirei acontecimentos essenciais ou mencioná-los-ei de relance, como os enxergasse pelos vidros pequenos de um binóculo; ampliarei insignificâncias, repeti-las-ei até cansar, se isto me parecer conveniente.³²

O “andar vagabundo” desse narrador parece também estar submetido ao tema tratado, à memória do escritor e à importância para ele em ampliar certas “insignificâncias”. Mas algo interessante surge quando lemos essa passagem que previne o leitor antes da viagem a bordo do porão do navio Manaus; enxergar os acontecimentos “pelos vidros pequenos de um binóculo” parece ser parte de uma estética que, enquanto amplia, “desrealiza” a estrutura romanesca tradicional, recusando assim a ideia totalizante ou totalitária de um narrador aos moldes do romance do século XIX.

Anatol Rosenfeld, ao falar do fenômeno da “desrealização” presente na pintura não mimética e na literatura de início do século XX, se aproveita de uma metáfora semelhante à de Graciliano Ramos:

Trata-se, no fundo, de uma radicalização do romance psicológico e realista do século passado [...]. A enfocação microscópica aplicada à vida psíquica teve efeitos semelhantes à visão de um inseto debaixo da lente do microscópio. Não o reconhecemos mais como tal, pois, eliminada a distância, focalizamos apenas uma parcela dele, imensamente ampliada. Da mesma forma se desfaz

³⁰ CHALÁMOV, Varlam. *O artista da pá*. São Paulo: Editora 34, 2016, p. 389.

³¹ Varlam Chalámov, op. cit. v3, pp. 389.

³² RAMOS, Graciliano. *Memórias do cárcere*. Rio de Janeiro; Editora Record, s/d, p. 36.

a personagem nítida, de contornos firmes e claros, tão típica do romance convencional.³³

Esse modo de enfocar os acontecimentos acaba por abalar todas as categorias do romance, pois altera a noção de tempo, espaço e personagem. A literatura de Chálamov responde bem a essa leitura. Na sua época, o sucesso das vendas de biografias³⁴ explicitava características de um novo leitor, que agora busca a verdade das experiências pessoais e não se enxerga mais no romance tradicional; “o homem de hoje avalia a si mesmo e a seus atos, não pelos atos de Julien Sorel, Rastignac ou Andrei Bolkonski, mas pelos acontecimentos e pessoas da vida real [...]”.³⁵ Para o indivíduo que viu ou participou de experiências extremas, como guerras e campos de concentração, somente uma nova prosa daria conta do mundo agora tão distante dos preceitos literários e humanistas do século XIX.

Em “Sobre a prosa”, Chálamov escreve que *Doutor Jivago* (1957) “é a derrocada do romance clássico, derrocada dos mandamentos de Tolstói sobre a arte de escrever”.³⁶ A obra de Pasternak é o último grande romance, que conserva na própria estrutura contradições no modo de representar. Há ainda anotações em cadernos, que datam de 1971, em que Chálamov ironiza o nome do médico e poeta protagonista de Pasternak:

Por alguma razão, o romance de Pasternak não é chamado no exterior de *Doutor Morto*, mas de *Doutor Jivago*, embora este seja precisamente um romance morto, um gênero morto.³⁷

Chálamov se considera um continuador do modo de representação realista da prosa do século XIX, ainda que rejeite alguns de seus preceitos básicos; como a construção de um passado para as personagens e descrições detalhadas de

³³ ROSENFELD, Anatol. *Texto e contexto I. O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1985, p. 84-5.

³⁴ Quando discute sobre os valores das biografias, Chálamov exemplifica com o rápido sucesso de *My Autobiography*, de Charles Chaplin, comercializada a partir de setembro de 1964.

³⁵ Varlam Chálamov, op. cit. v3, pp. 390.

³⁶ Varlam Chálamov, op. cit. v3, pp. 392.

³⁷ “Почему-то не называют роман Пастернака за границей «Доктор Мертвого», а «Доктор Живаго», хотя это именно мертвый роман, мертвый жанр”. O sobrenome de Iuri Andréievitch Jivago se origina a partir do adjetivo “jivó” (vivo). Chálamov o substitui pelo adjetivo “Miórtvi” (morto). *Cadernos de anotações III*: <<https://shalamov.ru/library/23/18.html>>. Acesso em outubro de 2021.

suas profundidades psicológicas, o que, para ele, “torna-se um obstáculo à compreensão da ideia do autor”.³⁸ A personagem esférica, complexa é deixada de lado em nome da economia da forma e da veiculação do conteúdo. O leitor contemporâneo não mais “necessita de um retrato exterior detalhado, não necessita do desenvolvimento tradicional do enredo”.³⁹ Chalámov se considera herdeiro das experiências modernistas de início do século, o som e sentido simbolistas, a diluição dos limites entre gêneros literários. Já o conteúdo, o que se torna importante para a nova prosa e para o novo leitor é a sensação física dos acontecimentos, a precisão determinada pela experiência do artista. A leitura de Chalámov da experiência em declínio dos autores de ficção em seu século é semelhante à de Walter Benjamin no ensaio “O narrador”, de 1936. Segundo Chalámov, “a pouca experiência pessoal do autor não pode ser disfarçada pela arte”,⁴⁰ o que faz com que o autor invente conflitos artificiais para um leitor que não encontrará correspondência a partir de suas próprias experiências.

1.2 – Entre a tradição, a História e a estória

Essa posição tensa entre a antiga literatura e as novas formas aparece em “Na fé”, segundo conto do primeiro ciclo. Ao evocar na primeira frase desse conto a novela “A dama de espadas” para construir uma oposição clara entre a prosa do século XIX e a nova prosa, Chalámov não apenas dialoga com a tradição russa para rebaixá-la, transformando o Narumov de Púchkin em um *blatar*, os motivos românticos importados de E. T. A. Hoffmann e o jogo de cartas em morte, mas evoca simbolicamente o escritor que mais inovou e abriu caminhos para a literatura russa do seu século. Outra personagem histórica que aparece no conto é Nikolai Gógol, cuja cigarreira em que está grafada sua silhueta é um dos objetos de aposta entre os criminosos. Porém, enquanto em Gógol há um desfecho fantástico que parece resolver em parte o problema do roubo do capote

³⁸ Varlam Chalámov, op. cit. v3, pp. 391.

³⁹ Varlam Chalámov, op. cit. v3, pp. 392.

⁴⁰ Varlam Chalámov, op. cit. v3, pp. 389.

de Akaki Akákievitch, em “Na fé” um homem é esfaqueado por se negar a entregar um suéter.

Chalámov parece não querer perder de vista a novidade que Púchkin e Gógol representaram para sua época, seja na importação de gêneros estrangeiros para a literatura e vida literária russas, seja pelo humanismo iniciado pela literatura moderna, este que enfeixa um dos diálogos mais recorrentes nos ciclos de Chalámov. Mas, tal qual Dostoiévski em *Gente pobre*, evocar a literatura antiga significa também uma escolha estética a partir dela; no caso de Chalámov, uma escolha que ressalta a característica negativa do conteúdo de sua prosa.

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

Consequentemente, o absurdismo dos anos 1930 e a prosa dos campos dos anos 1950 podem ser vistos [...] como percepções negativas da tendência factual da literatura russa dos anos 1920, que, a propósito, sempre esteve muito mais próxima da poética do absurdo do que das tradições da literatura realista russa.⁴¹

Na leitura de Tchubárov, a literatura soviética dos anos 1920 pode ser entendida como a nau da história que levaria os homens ao novo mundo pós-revolucionário de *Mistério-Bufo* (1921), de Vladímir Maiakóvski, representada de modo muito distante do realismo do fim do século anterior. Já o absurdismo dos anos 1930, aproximado à prosa dos campos, está ligado a figuras como Daniil Kharms, autor da peça *Elizabeta Bam* (1928) e da novela *A velha* (1939).⁴²

Nota-se que Igor Tchubárov sugere então uma continuidade da percepção negativa surgida na literatura dos anos 1930, um importante paralelo sobre o

⁴¹ ЧУБАРОВ. Игорь. *Литература факта post mortem левого проекта. Сергей Третьяков, Вальтер Беньямин и Варлам Шаламов.*, p. 308. Disponível em: <<https://doi.org/10.1016/j.ruslit.2019.04.013>>. Acesso em março de 2021.

⁴² Peça e novela profundamente satíricas, em que se destaca principalmente, além do absurdo, a mistura dos gêneros literários. A título de exemplo, na peça *Elizaveta Bam*, a personagem homônima é acusada pelo assassinato do homem que bate à sua porta no primeiro ato, comprometendo assim a linearidade temporal da fábula.

conteúdo da literatura do Gulag. Em Chalámov os homens também desaparecem⁴³ ou sofrem as consequências das duras leis do Estado, assim como a trágica heroína de *Elizaveta Bam*, mas não por meio da representação do absurdo de Daniil Kharms. Nos campos soviéticos, esses homens morrem facilmente em brigas por víveres, têm a pena aumentada por supostamente compararem Kolimá a Auschwitz ou por dizerem que Ivan Búnin é um clássico da literatura russa, como aconteceu com o próprio Chalámov. Mas, neste autor, ao contrário da estética que privilegiava o absurdo do mundo às avessas, o tratamento do método é a representação séria da realidade.⁴⁴

Neste sentido, a prosa de Chalámov está muito mais ligada à tradição realista do século XIX, retomando o gênero de grandes contistas como Ivan Turguêniev e Anton Tchekhov, mas intrinsecamente relacionada com a experiência pessoal e histórica do século XX. Mas havia outras tensões quanto ao modo de representar, já que o partido ditava as formas da arte. À época, os escritores deveriam ser como “engenheiros da alma humana”, como definiu Stalin. Aversa a “formalismos”, como eram pejorativamente chamados escritores que propunham estéticas vanguardistas, a tendência do realismo socialista era a do romance de formação, pois a trajetória dos personagens implicava em um adensamento na cultura, no trabalho e na vida soviética.⁴⁵ Para os escritores filiados ao partido, o valor pedagógico das obras havia sido suprimido no realismo tradicional. Era preciso que a arte ensinasse a construir o mundo soviético; um modo de representar muito diferente, como se verá, da prosa de Chalámov.

Pensando na novidade da prosa que Chalámov propõe, que é ao mesmo tempo pessoal e coletiva, segundo Elena Volkova, “o problema que atormenta o escritor é, antes de tudo, o conflito entre a autenticidade do que viu, experimentou e as possibilidades e o direito de implementá-lo”.⁴⁶ São questões

⁴³ O motivo do desaparecimento está muito presente na obra de Daniil Kharms tanto em obras mais conhecidas, como as citadas acima, como em contos. Um curioso contraponto realista escrito no mesmo período fazendo uso do mesmo motivo é *Sofia Petrovna*, de Lídia Tchukóvskaia.

⁴⁴ Erich Auerbach, op. cit.

⁴⁵ CLARK, Katerina. *The Soviet Novel: History as Ritual*. University of Chicago Press, Chicago and London, 1981.

⁴⁶ “Проблема, мучившая писателя, — это прежде всего конфликт между подлинностью увиденного, пережитого и возможностями и правом его воплощения”. VOLKOVA, Elena. *Эстетика прозаических текстов В. Шаламова*. Disponível em: <<https://shalamov.ru/research/104/2.html>>. Acesso em outubro de 2021.

caras aos memorialistas, que acabam por alocar sua literatura na situação histórica de uma literatura engajada que, segundo Sarte, os torna responsáveis “por suas palavras ou por seu silêncio”.⁴⁷ Falar do ser humano em tais condições, no porão do Manaus, em Auschwitz, no Gulag, é falar também de sua condição histórica. Naturalmente, essa questão se desdobra em muitas outras para o memorialista. Quando fala das personagens reais de *Memórias do Cárcere*, Graciliano escreve:

mas teria eu o direito de utilizá-las em histórias presumivelmente verdadeira? Que diriam elas se se vissem impressas, realizando atos esquecidos, repetindo palavras contestáveis e obliteradas?⁴⁸

Graciliano Ramos sabe que sua obra pode ser lida por aqueles com quem se encontrou entre a viagem e o tempo na prisão da Colônia Penal da Ilha Grande. Já Chalámov, assim como o escritor W.G. Sebald, classifica sua prosa como “documento”. Para Chalámov, a “prosa sofrida como documento”⁴⁹ surge da elocução individual de cada artista, que preserva a arte como técnica, mas, como vimos, desconfia da artificialidade dos conflitos como representação do real. Nos seus manifestos, Chalámov não defende sua literatura como um documento verificável, mas tensiona os limites entre a arte, a memória, a experiência, tornando sua prosa própria de um memorialista, porém questionando também o limite desse gênero biográfico. No quarto ciclo de Kolimá, há a seguinte passagem:

Conhecíamos as leis dos memorialistas, sua lei fundamental e essencial: a razão é daquele que escreve por último, daquele que, tendo sobrevivido, tendo atravessado um fluxo de testemunhas, revela sua sentença como se fosse um detentor da verdade absoluta.⁵⁰

⁴⁷ (Cf. o recente artigo de Leyla Perrone-Moisés sobre um novo desdobramento da literatura engajada na literatura contemporânea: Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/212813/196569?fbclid=IwAR1GRNwXLfFZa0B9NE7cvPrBfKL2JnnAkJwTx_3MvFoGlj8ef_nVPRGwhGs>. Acesso em agosto de 2023.

⁴⁸ Graciliano Ramos, op. cit., pp. 33.

⁴⁹ Varlam Chalámov, op. cit. v3, pp. 408.

⁵⁰ Varlam Chalámov, op. cit. V5, pp. 86. No conto “Eckermann”, de *Víchera: um antirromance*, Chalámov discute a autenticidade das conversas entre Goethe e Eckermann.

Assim, a fragmentação dos episódios, o deslocamento no tempo, o desnorteamento que por vezes o leitor sente ao ler obras como de Sebald e Chalámov, são traços em comum de uma literatura que não tem mais preocupação com uma “coerência totalizadora”,⁵¹ transportando para o leitor um modo de elocução e organização que tentam dar conta da experiência histórica absorvida, refletida e transmitida enquanto destroço.

Dada a nítida preocupação com o modo de representar, não se pode perder de vista a técnica desses escritores. Assim como Alfredo Bosi considera um descaminho interpretar as *Memórias do cárcere* “desconsiderando os padrões narrativos e estilísticos que as enformam”,⁵² seria o mesmo desconsiderá-los em um autor que a todo momento os afirma na própria estrutura do texto. Mas, ao contrário do que aponta Alfredo Bosi na obra memorialista de Graciliano Ramos, Chalámov utiliza outros modos de representação que vão além de um narrador testemunha. O problema que logo se encontra na comparação das duas obras é que Chalámov não se limita ao uso de “um foco singular de visão e elocução”,⁵³ como se pode supor ser o relato de um sobrevivente, como são as obras de Primo Levi e Jorge Semprún. Apesar de ouvirmos a voz do memorialista em grande parte dos contos, tornando-se um unificador dos seis ciclos de Kolimá, não é apenas esse modo de elocução que tem espaço para narrar.

Outra relação entre Chalámov e Graciliano merece também destaque. Uma comparação entre o método de representação da obra memorialista dos dois escritores mostra que ambos inovaram à sua maneira a forma para dar conta das suas experiências carcerárias. No artigo “Duas vozes diferentes em *Memórias do Cárcere?*”, Boris Schnaiderman traça uma diferença importante entre o narrador do momento da enunciação, isto é, o Graciliano de dez anos depois da prisão, e aquele Graciliano de dez anos antes, que fora vítima de uma prisão sem prova ou processo em 1936. Schnaiderman indica que nem sempre há a completa fusão entre os dois narradores, evidenciando uma distância do autor em relação ao objeto (ele mesmo).

⁵¹ Leyla Perrone-Moisés, op. cit., pp. 238.

⁵² BOSI, Alfredo. *A escrita do testemunho em Memórias do Cárcere*. História e Literatura. Estud. av. 9 (23). Abr 1995, p. 309. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0103-40141995000100020>>. Acesso em janeiro de 2022.

⁵³ Alfredo Bosi, op. cit. v3, pp. 310.

Em diálogo com o artigo de Boris Schnaiderman, Fabio Cesar Alves comenta a relação entre o objeto e a escrita do narrador da enunciação, o que se transforma em um traço formal nas *Memórias do Cárcere*:

Somente permaneceu como memória o que foi ativado pelo tempo da enunciação, indicando que, no texto, fundem-se as vozes do prisioneiro de 1936 e do escritor militante de 1946, em uma combinação que raramente pode ser desfeita ao longo dos quatro volumes e que aparece estilisticamente configurada por meio do discurso indireto livre.⁵⁴

O método, segundo Fabio Cesar Alves, implica na elaboração do material submetido a uma espécie de *funil estético*, um estilo pensado e executado na narrativa enquanto “reordena a matéria tratada”,⁵⁵ abdicando da linearidade supostamente esperada da literatura memorialista. A separação dos dois tempos de narração criaria algo artificial, como aponta o excerto acima, porém sempre haverá uma tensão – indicada pelo discurso indireto livre – entre os autores da enunciação e do enunciado, oscilando entre a aproximação e o distanciamento do objeto.

Para Chalamov é também muito importante manter os dois momentos de enunciação, o que sugere uma distância segura do autor em relação ao objeto (por vezes ele mesmo), impedindo que o escritor passe de vez para o lado do objeto:

O escritor escreve na língua daqueles em nome dos quais ele fala. Nada além disso. Já quando o escritor conhece o material bem demais, então aqueles para quem escreve não o compreendem. O escritor mudou, passou para o lado do próprio material.⁵⁶

Conhecer demais o objeto não é a experiência adquirida e depois transformada em literatura, mas sim o naufrágio do autor que poderia impedir certo “estranhamento” causado pela distância. Esse olhar sobre o objeto, para Chalamov, o transforma em “um estrangeiro no país a respeito do qual escreve”.⁵⁷

⁵⁴ ALVES, Fabio Cesar. *Armas de papel: Graciliano Ramos, as Memórias do cárcere e o Partido Comunista Brasileiro*. São Paulo: Editora 34, p. 27.

⁵⁵ Fabio Cesar Alves, op. cit., pp. 28

⁵⁶ Varlam Chalamov, op. cit. V1, pp. 165.

⁵⁷ *ibid.*

No próximo capítulo, fala-se de como se dá essa distância, que tensiona a subjetividade e a objetividade do texto de Chalamov.

Outro ponto importante dos ciclos de Kolimá é que em diversos contos a experiência também é relatada por outros, como é o caso do conto “O encantador de Serpentes”, “O primeiro dente” ou “A vida do engenheiro Kiprêiev”, o que, evidentemente, do ponto de vista de uma *verdade narrativa*, pode gerar um ruído para o leitor. Sobre a autenticidade por trás dessas histórias, Chalamov escreve em seu caderno a respeito do conto “Calígula”:

O final do conto “Calígula”. Uma referência factual. Esta história me foi contada por dois monitores da solitária que estavam comigo na cela de “Partizan”, no inverno de 1937-1938. Ambos os guardas foram acusados de comer partes do cadáver desse cavalo, enquanto o vigiavam.⁵⁸

Reunir a experiência de outros para transformá-la em nova prosa não preservou Chalamov das críticas dos contemporâneos que liam seus contos no formato de *samizdat*.⁵⁹ Quando questionado sobre a veracidade de “Xerez”, conto em que narra a morte do poeta Óssip Mandelstam no campo de trânsito de Vladivostok, ao sul de Kolimá, Chalamov responde que tem “a autenticidade do documento”, isto é, “o conto “Xerez” não é um conto sobre Mandelstam. Ele simplesmente foi escrito por causa de Mandelstam, mas é um conto sobre mim mesmo”.⁶⁰ Neste sentido, a literatura de Chalamov apresenta uma tensão constante entre o real e a ficção, já que no conto temos uma descrição clínica da morte por inanição, fato este que o autor presenciou inúmeras vezes, mas também temos no mesmo conto acesso ao que o poeta pensou antes da morte.

O incômodo dos leitores da época não foi apenas com o relato sobre a morte do poeta, mas com o modo como foi composto num conto, o que criava um conflito quanto à suspensão da descrença, própria de textos de

⁵⁸ “Конец рассказа «Калигула». Фактическая справка. Эту историю рассказали мне два дневальных изолятора, сидевших вместе со мной в карцере «Партизана» зимой 1937—1938 годов. Оба сторожа обвинялись в том, что съели часть трупа этой лошади, сами же ее сторожа”. *Cadernos de anotações III*: <<https://shalamov.ru/library/23/18.html>>. Acesso em outubro de 2021.

⁵⁹ *Samizdat*: autopublicação clandestina no período soviético. Segundo Marshall Berman, gerou “uma cultura que é a um só tempo mais irreal e mais real que a cultura oficial propagada pelo Partido e pelo Estado. BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

⁶⁰ CHALÁMOV, Varlam. *A ressurreição do Lariço*. São Paulo: Editora 34, 2016, p. 301.

memorialistas.⁶¹ A crença de “Xerez” ser um relato verdadeiro não poderia se confirmar porque Chalámov não viu o poeta morrer. Ao mesmo tempo, a defesa de Chalámov sobre a possibilidade de escrevê-lo é aquilo que o autor entende como prosa sofrida como documento; isto é, narrar a morte de Mandelstam foi possível porque Chalámov não só viu várias pessoas morrerem de fome como já esteve perto da morte nas mesmas condições. Diante disso, Chalámov resolve à sua maneira um problema da literatura de testemunho, ou seja, “contar os fatos individuais ou contar o que é comum a muitos, numa tentativa de reagir ao esquecimento perpetrado pelas autoridades”.⁶²

Sobretudo a partir da segunda metade do século XX, quando obras soviéticas censuradas ou desconhecidas começaram a ser publicadas, Boris Schnaiderman também identifica esta característica particular, “a oscilação entre o ficcional e o histórico”, que se expressa numa série de escritos, “uns autobiográficos, outros bem próximos do confessional e documentário”.⁶³ A intromissão da História na literatura já poderia ser encontrada, segundo o crítico, na obra fundamental de Mikhail Lérmontov, *O herói do nosso tempo* (1840), dado o seu diálogo com as operações de guerra no Cáucaso, nas quais o próprio autor esteve presente. Em *A filha do capitão* (1836), de Aleksandr Púchkin, a Revolta de Pugatchóv não apenas aparece como cenário para a formação militar do herói, como encontra protagonismo sobretudo a partir dos seus encontros com o líder insurgente. Ainda segundo Schnaiderman, o ponto alto da representação documental seria a obra de Fiódor Dostoiévski, *Escritos da casa morta*, que tematiza os trabalhos forçados na Sibéria durante o período tsarista com base na experiência do escritor.

Já Iann Makhonin aponta que a intenção de uma prosa tão próxima da realidade cotidiana também está na literatura de Nikolai Leskov, que abandonou ideais românticos para se aproximar do material de sua literatura. O autor russo já reivindicava uma distância mínima entre o escritor e a vida cotidiana, civilizada, vivida em profundidade; um material confiável para transformar em matéria

⁶¹ TOKER, Leona. *Return from the Archipelago, narratives of Gulag survivors*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 2000.

⁶² Andrea Zeppini Menezes da Silva, op. cit., pp. 93.

⁶³ Boris Schnaiderman, op. cit., pp. 98.

literária.⁶⁴ No posfácio à tradução brasileira, Paulo Bezerra escreve que Leskov presenciara acontecimentos que seriam representados na novela *Lady Macbeth do distrito de Mzensk*. O escritor se orgulhava de conhecer a fundo a vida das pessoas com quem convivia e recomendava a outros artistas esse envolvimento: “Precisamos simplesmente conhecer o povo como a própria vida’ [...]. Eis a questão: ‘não estudar’, isto é, não observar o povo com certo distanciamento, mas ‘vivê-lo”⁶⁵.

Ainda segundo Makhonin, outros escritores posteriores propuseram um movimento semelhante ao da nova prosa, como é o caso dos soviéticos Venedíkt Eroféiev⁶⁶ e Eduard Limonov, acompanhados de outros autores da literatura mundial como Louis-Ferdinand Céline, Primo Levi, Antonin Artaud, Witold Gombrowicz.⁶⁷ Segundo Makhonin, pode-se dizer que a todos esses autores são comuns as palavras de Michel de Montaigne na abertura dos *Ensaio*s: “Assim, Leitor, eu sou a matéria de meu livro”⁶⁸.

De fato, estão cada vez mais presentes narrativas ligadas a um gênero documental, sejam filmes baseados em histórias reais ou documentários narrativos que alternam entre enredo e entrevista. O crescimento do interesse por narrativas históricas ou biográficas é verificável pelas contínuas reedições de *O diário de Anne Frank*, do romance gráfico *Maus* ou das recentes e populares autoficções de Karl Ove Knausgård, que marcam uma “tendência umbilical”⁶⁹ da literatura contemporânea. Note-se que a proposta de uma nova prosa está ligada a uma crise da representação nos gêneros tradicionais e, ainda, aliada ao interesse dos leitores em retratos históricos ou biográficos. Essa aliança cria características próprias para narrar e estruturar os ciclos de Kolimá.

⁶⁴ MAKHONIN, Ian. *Документальность прозы Шаламова как литературная стратегия (В интересах достоверности литературы)*. Disponível em: <<https://shalamov.ru/research/396/>>. Acesso em novembro de 2021.

⁶⁵ BEZERRA, Paulo. *Posfácio*. in: LESKOV, Nikolai. *Lady Macbeth do distrito de Mzensk*. São Paulo: Editora 34, 2017, p. 84.

⁶⁶ Venedíkt Eroféiev (1938-1990), escritor soviético cuja tradução de *Moskvá – Petuchki* foi objeto de pesquisa da dissertação: SOMA, EDUARDO. *Ulisses em tempos de estagnação: tradução e estudo de Moskvá - Petuchki, de Venedíkt Eroféiev*. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2016.

⁶⁷ Ian Makhonin, op. cit.

⁶⁸ MONTAIGNE, Michel de. *Os ensaios: uma seleção*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 37.

⁶⁹ PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016, p. 205.

1.3 – O estranhamento: a forma como harmonia diabólica⁷⁰

O ditado do campo era: “Que morra você hoje, e eu amanhã”.

Conto “O artista da pá”, de Varlam Chalámov⁷¹

No conto “Na fé”, há vários motivos que serão ampliados ao longo dos ciclos de Kolimá; a morte pelas mãos dos *blatares*, a fome e o desgaste sempre presentes, ou ainda o diálogo de Chalámov com outras obras e escritores. Seja como for, o leitor tem o primeiro choque daquele mundo às avessas no final do conto, quando um homem é esfaqueado e morto aparentemente sem motivo. A seguir enfoca-se como o estranhamento (*ostronênie*) age na estética de Chalámov, contrapondo-a à de Tolstói, desenvolvida e comentada por Viktor Chklóvski no artigo “A arte como procedimento”, de 1917.

Na análise do formalista, é possível encontrar na obra de Tolstói um conjunto numeroso de exemplos de uso desse procedimento que, ora narrador, ora personagem, se valem para “desautomatizar” o objeto artístico. Essa “liberação do objeto de seu estado automático” tem como objetivo aumentar a “dificuldade e a duração da percepção”⁷² através de um recorte linguístico que o retira de seu estado conhecido e o realoca sob perspectiva para o leitor. Assim, é comum na obra de Tolstói não chamar o objeto pelo nome, mas evocá-lo de modo a transgredir (e estranhar) seu caráter cotidiano.

Como Chklóvski deixa claro, o estranhamento não é apenas característica da prosa de Tolstói, mas está presente na arte de diversas formas. Vamos explorar algumas possibilidades desse recurso por meio de uma comparação. No seguinte excerto de *A morte de Ivan Ilitch*, temos um exemplo de como o estranhamento acontece:

Piotr Ivanovich continuou fazendo o sinal-da-cruz e inclinando a cabeça numa direção intermediária entre o caixão, o orador e as imagens sobre a mesa do canto. Em seguida, quando achava que o sinal da cruz já havia durado tempo suficiente, parava e punha-se a olhar para o defunto.

⁷⁰ Este subcapítulo foi enviado em forma de artigo para a revista *Slovo – Revista de Estudos em Eslavística*, em julho de 2023.

⁷¹ Varlam Chalámov, op. cit. V3, pp. 67.

⁷² MOLINA, D. G. (2019). *Arte como procedimento*, de Viktor Chklóvski. RUS (São Paulo), 10(14), 153-176. <https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2019.153989>, p. 162.

O morto jazia, como os mortos sempre jazem, pesadamente, seus membros endurecidos afundados dentro do caixão, a cabeça recostada eternamente no travesseiro, sua testa de cera amarelada, com sulcos acima das têmporas afundadas, sobressaía-se, como acontece nos mortos, e o nariz proeminente parecia pressionar fortemente o lábio superior. Estava bastante diferente e ainda mais magro do que da última vez que o vira, mas, como sempre acontece com os mortos, o rosto estava mais bonito e principalmente mais expressivo do que quando vivo.⁷³

Piotr Ivanovich está aparentemente desconfortável para os rituais da cerimônia fúnebre. Na sequência, observa o corpo de Ivan, pesado “como os mortos sempre jazem”. O procedimento de Tolstói para estranhar o corpo morto é a aproximação e a mistura da enunciação do narrador com os pensamentos do personagem, revelados por meio do discurso indireto livre. Tal qual acontece com frequência na obra de Tolstói, o narrador da terceira pessoa aproveita-se da composição do episódio para entrar na consciência de quem o vê.

Vemos o corpo de Ivan pelos olhos de Piotr Ivanovich – “estava bastante diferente e ainda mais magro” – sendo esta a percepção de Piotr que o narrador enuncia. Porém, logo em seguida, temos uma tensão nessa mistura dos dois discursos; “como sempre acontece com os mortos” faz voltar uma noção de um narrador totalizante, onisciente, que está ao mesmo tempo fora e dentro da história que conta, dada sua mobilidade entre o que é particular – o que Piotr vê – e o que é geral – a beleza e a expressividade do corpo morto.

O uso do estranhamento em Tolstói é tão significado que o título da obra já entrega ação e acontecimento: Ivan Ilitch morre, como diz o título, mas o *todo* dessa morte vai muito além do *detalhe* que o título anuncia. O importante aqui não parece ser o destino de Ivan Ilitch ou o fato da morte em si, mas *como* Ivan Ilitch morre e a *aparência* dessa morte para aqueles que estão vivos, transformando assim o evento da morte em um impacto social para aqueles que conheciam Ivan Ilitch ou, ainda, para os que tinham interesses nos desdobramentos ocasionados pela morte desse funcionário.

Piotr vê não apenas o corpo morto, mas a densidade material do próprio corpo, uma importante oposição entre sublime e prosaico que atravessa essa

⁷³ (Edição Digital)

obra. Ao mesmo tempo, há um peso maior na subjetividade de Piotr quando ela é enunciada na voz do narrador, o que parece apagar o objeto em si – o corpo morto – para que o estranhamento aconteça à luz das percepções do personagem. No exemplo retirado de Tolstói, há uma perspectiva diferente do objeto não apenas para aquele que o vê mas também para o leitor.

Como contraponto, vejamos como ocorrem duas mortes na obra de Chalámov. Em “Na fé”, segundo conto do primeiro ciclo de Kolimá, é descrito o primeiro assassinato causado pelos *blatares*, os criminosos comuns do Gulag. Garkunov, o companheiro de trabalho do narrador, acabou de ser esfaqueado por se negar a entregar aos *blatares* um suéter de lã que havia ganhado de presente da sua esposa:

À luz bruxuleante da *benzinka*, via-se o rosto de Garkunov ficando cinza.

Sachka estendeu os braços do assassinado, arrancou-lhe a camiseta e tirou-lhe o suéter pela cabeça. Era vermelho, nele mal se notava o sangue. Siévotchka, com cuidado para não sujar dos dedos, colocou o suéter na mala de papelão. O jogo tinha terminado, e eu podia ir para casa. Agora teria de procurar um novo parceiro para cortar lenha.⁷⁴

Aqui também a importância recai no modo de representar, *como* a morte acontece, porém não há o impacto da morte sobre o grupo social, sequer sobre o companheiro de trabalho que narra a história. Há um deslocamento do estranhamento, pois ele não apela para uma reconstrução do objeto que narra para o desautomatizar. O contrário disso surge na sentença “agora terei de procurar um novo parceiro para cortar lenha”, o que automatiza a morte na enunciação, porém descarrega sobre o leitor essa percepção estranha da morte como um evento esperado, corriqueiro.

Ao mesmo tempo, essa falta de estranhamento daquele que vê a morte acaba por criar também um estranhamento próprio, pois insiste na morte como um processo de percepção automatizada naquelas condições. Insistir no automatismo da morte faz as vezes da liberação do objeto (morte) de seu estado automático, agregando à forma as características principais de Kolimá: as

⁷⁴ Varlam Chalámov, op. cit. V1, pp. 33

escalas deslocadas, as novas leis psicológicas e a percepção do espaço que distorce os homens naquela condição.

Em outro exemplo, encontrado no conto “A encomenda”, ocorre o mesmo procedimento:

Iefriêmov passou muitas semanas deitado na tarimba, ao meu lado, antes de ser levado dali; ele morreu na vila dos inválidos. Atingiram-no no “bucha” – na lavra, não eram poucos os mestres nessa arte. Ele não se queixava, só ficava deitado e gemia baixinho.⁷⁵

Novamente, o acontecimento que leva à morte é descrito pela via da brutalidade dos *blatares*, que acusaram Iefriêmov de roubar lenha e, quando tiveram oportunidade, acertaram-no no “bucha”.

Nos dois exemplos retirados de *Contos de Kolimá*, não temos a liberação do objeto de seu estado automático como faz Tolstói, mas ainda assim preservam certo grau de estranhamento pela forma como são narradas essas mortes. Não é a liberação do objeto de seu estado automático para enfim fazê-lo perdurar na memória e na percepção do leitor, mas o contrário, a morte é um fato comum a todos e não causa surpresa, a surpresa está apenas na falta de espanto diante da morte e, ainda, na falta de descrição da morte pelo narrador, causando, na narrativa, como se disse, um deslocamento do estranhamento. Se no exemplo de Tolstói o morto é visto pelos olhos de Piotr, revelando para o leitor os seus pensamentos, em Chalámov o foco recai apenas na morte como acontecimento, quase como uma informação, evidenciando muito mais o objeto do que a subjetividade do narrador e das personagens que veem a morte.

Pode-se dizer que há em Tolstói muito mais a presença do sujeito – canal por onde o objeto é estranhado – do que do objeto. A percepção subjetiva da matéria faz com que aflore uma camada extra de significados, gerados a partir do objeto; enquanto em Chalámov o procedimento é exatamente o contrário, suspendendo a subjetividade daquele que vê, sente e narra a morte, deixando enunciado apenas o objeto.

Em “Na fé” interessa muito mais ao narrador os movimentos cuidadosos do *blatar* Siévotchka, que não quer sujar as mãos com o sangue do homem

⁷⁵ Varlam Chalámov, op. cit. V1, pp. 55.

esfaqueado, do que a descrição do corpo morto, como se este deixasse de existir a partir do momento da morte. Diante da noção ritualística da morte, em ambos os contos de Chalamov há um anticlímax, concentrado principalmente nas frases finais dos dois contos. Assim, no segundo excerto, o anticlímax é a característica do morto antes de morrer: “ele não se queixava, só ficava deitado e gemia baixinho”.

Em ambos os contos sabemos que a fome levou as duas personagens à morte. Em “Na fé”, o narrador e Garkunov são *fráires*, prisioneiros políticos, que prestam serviço de corte de lenha aos *blatares* em troca de um prato de sopa e um naco de pão. Já em “A encomenda”, Iefriêmov, companheiro de dormitório do narrador, seria o responsável por levar a lenha à cela para que eles pudessem cozinhar os alimentos recebidos dos familiares. Os *blatares* não apenas matam Iefriêmov como roubam os alimentos da encomenda.

Vejam agora outro exemplo de estranhamento muito mais à maneira de Tolstói na obra de Varlam Chalamov. Depois da introdução abrupta do problema da fome no decorrer de várias histórias, apenas no conto “O pão de outro” do quinto ciclo de Kolimá, *A ressurreição do lariço*, pode-se ter acesso aos pensamentos da personagem-narrador que guarda um naco de pão para um companheiro de cela.

O baú estava sob minha cabeça. Fiquei muito tempo sem conseguir dormir. Um homem faminto não dorme direito. Mas eu não conseguia dormir porque o pão estava sob minha cabeça, o pão de outro, o pão do meu camarada. Sentei-me no leito.... Tive a impressão de que todos olhavam para mim, de que todos sabiam o que eu pretendia fazer. O faxina, perto da janela, remendava alguma coisa. Outro fulano, cujo nome eu não sei e que, assim como eu, trabalhava no turno da noite, estava deitado no lugar de outro, no meio do barracão, com os pés virados para a estufa de ferro aquecida. A mim este calor não chegava. O fulano estava deitado de costas, com o rosto voltado para o alto. Aproximei-me dele – seus olhos estavam fechados. Dei uma espiada nas tarimbas de cima – ali, num canto do barracão, alguém dormia ou apenas descansava, coberto com um monte de trapos. Deitei-me de novo em meu lugar, com a firme decisão de dormir. Conte até mil e levantei-me outra vez. Abri o baú e retirei o pão. Era uma ração de trezentos gramas, fria como um pedaço de madeira. Eu a aproximei do nariz, e minhas

narinas sentiram o odor secreto, quase imperceptível, de pão.⁷⁶

Em Tolstói, circundar o objeto é sua principal característica, a de Chalamov é enunciá-lo o tempo todo: “Mas eu não conseguia dormir porque o *pão* estava sob minha cabeça, o *pão* de outro, o *pão* do meu camarada”. Enunciá-lo é também uma forma de tensão para estranhá-lo – e, conseqüentemente, circundar seu significado – em seguida, depois de perspectivar e perceber o pão duro como um pedaço de madeira: “eu o aproximei do nariz”, diz o narrador, “e minhas narinas sentiram o odor secreto, quase imperceptível, de pão”.

Aqui, o estranhamento desautomatiza o pão, pois suas características familiares não são as esperadas. Os prisioneiros do Gulag costumavam guardar por muito tempo o pão como reserva alimentícia garantida para matar a fome. O alimento comum é estranhado pela personagem e para o leitor porque está numa condição diferente dos pressupostos para aquele que o vê e para o leitor, o que faz com que a personagem deva usar outro sentido, o olfato, como que para se certificar do odor característico e esperado de um pão.

Evocar novamente o motivo da fome, agora de maneira estranhada, faz parte da própria estrutura espiralada de *Contos de Kolimá*, em que episódios são repetidos e ampliados de acordo com uma necessidade formal da obra. O estranhamento acontece *apesar* de o leitor já saber que aqueles homens passam fome, pois o foco aqui, como acontece em Tolstói, é a percepção subjetiva do narrador-personagem. Essa estrutura espiralada faz com que o retorno de motivos amplie e explique a própria dinâmica dos contos. Dito de outro modo, a representação artística dos acontecimentos vividos ou ouvidos pelo autor estão organizadas em uma forma *não esperada* para a literatura de memórias. Seria esperado o estranhamento do espaço e de suas condições desde o início da narrativa, como acontece, por exemplo, em *É isto um homem?*, de Primo Levi, que faz uso do estranhamento de outro modo, para evidenciar o desnorreamento dos prisioneiros judeus nos campos alemães:

Descemos, fazem-nos entrar numa sala ampla, nua e fracamente aquecida. Que sede! O leve zumbido da água nos canos da calefação nos enlouquece: faz quatro dias

⁷⁶ Varlam Chalamov, op. cit. V3, pp. 133-4.

que não bebemos nada. Há uma torneira e, acima, um cartaz: proibido beber, água poluída. Besteira: é óbvio que o aviso é um deboche. “Eles” sabem que estamos morrendo de sede, botam-nos numa sala, há uma torneira e *Wassertrinken verboten*. Bebo, e convido os companheiros a beber também, mas logo cuspo fora a água: está morna, adocicada, com cheiro de pântano.⁷⁷

Diferente de Chalamov, Primo Levi faz desde o início outro uso das categorias do tempo e espaço em seu romance-testemunho. Essas categorias narrativas aparecem submetida ao aprendizado que os prisioneiros teriam que adquirir ao chegarem a um espaço novo e não-familiar em que são privados de quaisquer informações. Note-se que o estranhamento recai neste exemplo também sobre a percepção subjetiva da personagem através do recurso que poderíamos chamar de *familiaridade*, pois é esperado que de uma torneira saia água para matar a sede. O desnorteamento para aqueles que chegam a um novo espaço, na narrativa de Primo Levi, é uma constante, até que o campo de concentração divida a vida em duas, tal qual acontece com os prisioneiros do Gulag.

Na noite em que chega ao campo nazista, ainda atordoado pela viagem e pela falta de informações sobre o destino que teriam todos aqueles homens, mulheres e crianças presos em um vagão de trem, o narrador descreve o seguinte episódio:

Emergiram, em compensação, na luz dos holofotes, dois grupos de sujeitos estranhos. Caminhavam em linhas de três, com um andar esquisito, atrapalhado, a cabeça baixa, os braços rígidos. Um boné ridículo, uma longa túnica listrada que, apesar da escuridão e da distância, adivinhava-se esfarrapada e imunda.⁷⁸

Antes de se tornar um dos elementos desse “grupo de sujeitos estranhos”, o narrador os vê com distância, estranhando seus comportamentos, ações e roupas. No dia seguinte, enquanto os alemães enviavam prisioneiros mais velhos para prepararem os recém-chegados e então juntá-los aos outros

⁷⁷ LEVI, Primo. *É isto um homem?* Rio de Janeiro: Rocco, p. 20.

⁷⁸ Primo Levi, op. cit., pp. 19.

prisioneiros, criando assim uma massa de homens e mulheres apenas identificados por seus números, temos a seguinte descrição:

Quatro homens entram bruscamente com pincéis, navalhas e tesouras para tosquia. Usam calças e casacos listrados, um número costurado no peito, devem ser da mesma espécie daqueles desta noite (ou da noite passada?) [...]. Fazemos perguntas e mais perguntas; eles simplesmente nos agarram, e num instante estamos barbeados e tosquiados.⁷⁹

Note-se agora que o princípio de cisão do tempo já está agindo sobre o personagem-narrador, além de estranhar aquelas pessoas ainda muito diferentes dos recém-chegados: “devem ser da mesma espécie daqueles desta noite (ou da noite passada?)”. Nos dois excertos, o estranhamento aparece como resultado do desnorreamento dos personagens imposto pela falta de informações das dinâmicas do campo, estas que estão submetidas principalmente à categoria narrativa do espaço. Tempo e espaço em narrativas de cárcere afetam de imediato a percepção, algo que, como se viu nos exemplos retirados de *Contos de Kolimá*, recaem de início apenas para o leitor, pois trata-se de uma narrativa concentrada na enunciação de alguém já habituado à *harmonia diabólica* do campo.

Já em Primo Levi, o estranhamento é também diferente daquele de Tolstói. Em *É isto um homem?*, esse recurso se manifesta pela via do familiar e não-familiar. O grupo de homens que o narrador vê, o modo como se comportam, é estranhado por todos os recém-chegados por estes serem ainda estranhos ao espaço. A torneira é familiar como objeto, mas, como está submetida às ordens vigentes do novo mundo “com tendência de ‘fechamento’”,⁸⁰ acaba de início por fazer das personagens apenas apêndices de um conjunto estranho, quando espaço e sujeito estão ainda desalinhados. Sem contar o maior e mais comum agravante das narrativas de cárcere, que acabam por atrapalhar a rápida assimilação do espaço e de sua dinâmica: a falta de respostas dos guardas e

⁷⁹ Primo Levi, op. cit., pp. 21.

⁸⁰ Goffman, op. cit., pp. 16

dos prisioneiros mais velhos. Assim como em Kolimá, “não ensinar a viver é uma lei tácita dos campos”.⁸¹

Já em “Na fé”, a familiaridade do enunciador com as estruturas impede a subjetividade, pois o principal objetivo estético do conto é a compreensão (ou a falta dela) rápida do *modus operandi* do espaço para o leitor, este que receberá toda a carga do estranhamento. Aqui o espaço já está completamente alinhado ao sujeito, que reconhece os limites e as características esperadas desse mundo fechado e agora familiar. Isso não quer dizer que Chalamov não fale das primeiras impressões que teve ao chegar a Kolimá. O conto “O ancoradouro do inferno”, também do quinto ciclo *A ressurreição do lariço*, representa a sua chegada junto de outros prisioneiros em Kolimá. Narrado em primeira pessoa, a estupefação do narrador, que já havia passado pelo campo de Víchera anos antes, trafega entre o reconhecimento e o estranhamento do novo espaço:

Lembro-me bem: eu estava absolutamente calmo, pronto para o que viesse, mas, involuntariamente, o coração disparou e ficou apertado. E, desviando os olhos, pensei: nos trouxeram aqui para morrer.

[...] Todos, todos tinham coisas: malas, mochilas, cobertores enrolados.... Apenas muito tempo depois fui entender que o equipamento ideal do detento é uma pequena bolsa de pano e, dentro dela, uma colher de madeira. Todo o resto, seja um pedaço de lápis ou um cobertor, só atrapalha.⁸²

“O ancoradouro do inferno” obedece muito mais a uma *estrutura esperada* da literatura memorialista, pois reconhece o espaço somente em meio a uma tensão. Depois da longa viagem de trem de Moscou a Vladivostok, campo de trânsito onde o poeta Óssip Mandestam morreu em 1937, os milhares de prisioneiros deveriam ainda contornar a Ilha de Sacalina trancafiados em um navio, trajeto que transformava a viagem a Kolimá. Há também no excerto outro componente importante da literatura memorialista, uma espécie de mistura do familiar e do não-familiar, o que cria duas instâncias narrativas separadas no tempo. “Lembro-me bem” e “apenas muito tempo depois” indicam a sobreposição de outro tempo na enunciação, enquanto que a sensação física do disparo do coração voltam a enunciação para o tempo do episódio enunciado.

⁸¹ Varlam Chalamov, op. cit. V3, pp. 136

⁸² Varlam Chalamov, op. cit. V3, pp. 19-20.

De forma análoga, Chalámov constrói um romance que, como já dito, reconta a primeira experiência do autor em um campo de trabalhos forçados. *Víchera: um antirromance* respeita a *estrutura esperada* de um romance memorialista, tendo seu início na Prisão de Butirka, ainda em Moscou, para depois mostrar em episódios a sequência de acontecimentos, que são representados, como em *Contos de Kolimá*, numa mistura de gêneros caros à literatura de Varlam Chalámov. Em comparação com os *Contos de Kolimá*, *Víchera: um antirromance* segue uma estrutura mais tradicional, apesar de conter uma camada ensaística que pensa no interior da própria obra a literatura memorialista; enquanto os *Contos* poderiam muito bem figurar entre a chamada “literatura exigente”,⁸³ pois apelam muito mais para o envolvimento do leitor, que deverá entrar na lógica de Kolimá de forma abrupta e sem explicação, tal qual acontecia aos prisioneiros recém-chegados, que demoravam certo tempo para entrar na harmonia diabólica de Kolimá.

1.4 – Os gêneros em *Contos de Kolimá*⁸⁴

A margem pedregosa e cinzenta, as montanhas cinzentas, a chuva cinzenta, o céu cinzento, as pessoas em roupas cinzentas e rotas, tudo muito suave, muito semelhante entre si. Tudo numa única harmonia de cores, harmonia diabólica.

Conto “Chuva”, em *Contos de Kolimá*, de Varlam Chalámov

Entre o lirismo presente na morte do poeta em “Xerez” e a morte crua vista pelo narrador testemunha em “Na fé”, Chalámov tem consciência de que para narrar aquele mundo o conto tradicional não seria o suficiente. No ensaio “Sobre a prosa”, Chalámov diz:

O autor destrói as fronteiras entre a forma e o conteúdo, ou melhor, não percebe a diferença. Parece ao autor que a importância do próprio tema dita princípios artísticos determinados. O tema de *Contos de Kolimá* não pode ser

⁸³ Leyla Perrone-Moisés, op. cit.

⁸⁴ Parte desta seção, acrescida de uma aproximação mais detalhada com o narrador tchekhoviano, foi publicada na *Revista Rus* em 2022. Mendes Neto, J. F. (2022). Chalámov e Tchekhov: a distância certa para narrar. *RUS (São Paulo)*, 13(22), 206-221. <https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2022.198166>

expresso em contos comuns. Tais contos vulgarizam o tema. Mas, no lugar das memórias, *Contos de Kolimá* apresenta uma nova prosa, prosa da vida real, que é, ao mesmo tempo, realidade transfigurada, documento transfigurado.⁸⁵

Todos os ciclos de Kolimá estão ligados ao tema do campo de trabalhos forçados, mas nem todos os contos o são no sentido tradicional. Mesmo entre contos breves como “Pela neve”, “Na fé”, “O pão de outro” percebe-se uma grande diferença no modo de representar. O primeiro conto é antes a moldura que prepara o leitor para o mundo gelado e o trabalho nessas condições, ausente de conflitos, de descrições mais detalhadas ou características físicas e psicológicas dos vultos que abrem caminho pela neve densa. Neste sentido, Irina Sirotínskaia diz que o formato da obra de Chalámov talvez “seja mais próximo e compreensível ao leitor italiano: série de novelas ligadas entre si pela unidade de protagonista, conteúdo, percepção de mundo e entonação de autor”.⁸⁶

O próprio autor deixa explícito que há contos como “Pela neve”, sem trama ou ação próprias dos contos tradicionais, algo próximo de um modelo tchekhoviano em oposição ao modelo causal de Edgar Allan Poe. À semelhança dos contos de Tchekhov, de maneira geral, em Chalámov o tom é baixo, e não há mudança alguma mesmo diante da morte de um companheiro ou de um espancamento. A “coisa que estala”,⁸⁷ como diz Cortázar sobre estranhamento causado no cotidiano retratado por Katherine Mansfield e Tchekhov, é aceitação passiva e natural por todos diante da harmonia diabólica do campo, a qual é impossível ir contra.

Em “Alguns aspectos do conto”, Cortázar faz uma relação dos limites do conto com os da fotografia:

o fotógrafo ou o contista sentem necessidade de escolher e limitar uma imagem ou um acontecimento que sejam *significativos*, que não só valham por si mesmos, mas também sejam capazes de atuar no espectador ou no leitor como uma espécie de *abertura*, de fermento que projete a inteligência e a sensibilidade em direção a algo que vai

⁸⁵ Varlam Chalámov, op. cit. v3, pp. 402.

⁸⁶ Varlam Chalámov, op. cit. v1, pp. 12.

⁸⁷ CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p.153.

muito além do argumento visual ou literário contido na foto ou no conto.⁸⁸

De fato, a camada de sentido sempre extrapola os limites dos contos de Chalámov, mas a materialidade da fábula, não. A presença da harmonia diabólica parece suspender a possibilidade de uma *abertura*, como se contaminasse cada conto e os transformasse em reduzidos *mundos fechados*.

Muitos de seus contos são situações insondáveis, como é o caso de “O pão de outro”, em que pouco se sabe sobre a personagem para poder completar sua psicologia. Seus contos são, antes, do tempo do “eterno retorno” de que fala Vilém Flusser na sua filosofia da fotografia. O olhar sobre esses contos, assim como na fotografia, captura o “antes” e o “depois” por meio da sequência dos eventos narrados, mas parece estar preso numa estrutura fechada em si, sem futuro, futuro ou possibilidades. Os contos enformam as principais características de Kolimá.

Para Chalámov, sua epopeia representa “uma luta consciente e bem-sucedida com aquilo que se chama de gênero conto”. Se nunca pensou em escrever romances, “por dezenas de anos”,⁸⁹ essa forma simples sempre esteve em seu horizonte artístico. Apesar da preferência pela prosa profética de Dostoiévski, ao sair de Kolimá, Chalámov lê e relê a obra de Tchekhov “em profundidade, dando especial ênfase não apenas à sua viagem a Sacalina (o que, em essência, é compreensível), mas também na forma de suas histórias”.⁹⁰ Nas anotações de Chalámov sobre literatura, Tchekhov é citado com maior frequência que qualquer outro autor russo;⁹¹ sobre ele, o autor soviético escreve em seu caderno:

Tchekhov foi um grande inovador, que mudou a literatura de seu tempo, enquanto um escritor como Tolstói destruiu as tradições literárias e ingenuamente tentava mudar o

⁸⁸ p151-2 alguns aspectos do conto

⁸⁹ Varlam Chalámov, op. cit. v5, pp. 299.

⁹⁰ “Сразу по возвращении с Колымы Шаламов углубленно читает и перечитывает Чехова, делая особый акцент не только на его сахалинской поездке (что, в общем, понятно), но и на форме его рассказов”. ESSIPOV, Valéri. «Не так мне хотелось бы писать рассказы, как Чехов...». Disponível em: <<https://shalamov.ru/en/research/422/#n5>>. Acesso em janeiro de 2022.

⁹¹ Valéri Essipov, op. cit.

próprio tempo, a vida – a eterna doença da literatura russa.⁹²

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

Em Chalámov, torna-se ainda mais importante a distância do narrador, de que lugar são enfocadas as limitadas ações dos forçados em nome da sobrevivência; de que forma o espaço, personagem mais presente nos ciclos, divide a vida dos condenados em antes e depois de Kolimá. Como já se disse, Chalámov não se restringe ao uso de um narrador testemunha (*“I” as witness*), ao contrário do que poderia ser a prosa documental de um sobrevivente. Seu ângulo de visão limitado dá lugar à mistura das categorias narrativas, o envolvimento mais imediato do leitor com a experiência narrada, o que varia de acordo com a necessidade de cada conto. Em “A fotografia desbotada” temos um exemplo do uso da categoria da onisciência:

Krist acabou de livrar-se da morte, pelo menos até amanhã, pois o amanhã de um prisioneiro é um mistério indecifrável. Krist é um escravo, um verme, certamente um verme, pois, ao que parece, em todo o reino animal, o verme é a única criatura que não possui coração.⁹³

Apesar de, em grande parte dos contos, Chalámov não se aproximar dos pensamentos das personagens, percebe-se no excerto que o narrador está colado à personagem Krist, uma das personas do autor. Os dois estão tão próximos a ponto de os discursos se confundirem e não sabermos ao certo se é Krist quem pensa ser “certamente um verme” ou se é o narrador, no momento da enunciação, que pensa por ele. Como apontam os tradutores, Daniela

⁹² “Чехов был великим новатором, изменившим литературу своего времени, в то время как писатель вроде Толстого разрушал литературные традиции и наивно пытался изменить самое время, жизнь — извечная болезнь русской литературы”. *Cadernos de anotações III*: <<https://shalamov.ru/library/23/18.html>>. Acesso em outubro de 2021.

⁹³ Varlam Chalámov, op. cit. v5, pp. 73.

Mountian e Moissei Mountian, trata-se de uma alusão a um verso do poema “Deus” (Бог) de Gavrila Derjávín, “Sou tsar – sou escravo – sou verme – Sou Deus!”. É Krist, depois de recuperado, que se lembra do poema ou é o narrador? O uso do indireto livre pelo narrador é muito controlado, diferente do narrador tchekhoviano, que é capaz de aproximar-se de figuras como Nikita.⁹⁴ Note-se que essa aproximação do narrador não é para examinar a consciência e dar um espírito a uma personagem; é antes a percepção dessa personagem diante das escalas deslocadas do campo, que geram novas leis psicológicas.

Chalámov limita-se a representar o interior de prisioneiros maltratados pelo campo, enquanto a representação dos violentos *blatares*, dos chefes de brigada e guardas, é feita de modo distanciado, de forma onisciente neutra (*Neutral omniscience*), como se o narrador declarasse que aquele mundo não faz parte do dele. No conto “Hércules”⁹⁵ percebe-se como as categorias de “verdade” e “verossimilhança” estão sempre subordinadas à mediação artística do escritor. Neste conto, o narrador está preocupado em transmitir uma festa dos chefes, algo que o narrador testemunha não poderia narrar.

Já a primeira pessoa (*“I” as protagonist*), de maneira geral, está a serviço da ênfase na relação forma e conteúdo. Desse modo, o conto do primeiro ciclo “A trama dos juristas”⁹⁶ é narrado em primeira pessoa porque os eventos nele contados dependem da alienação do narrador Andréiev. De modo kafkiano, Andréiev, outra persona do autor, é convocado por alguém de grande importância política a prestar depoimento. Sem saber do que se trata a convocação ou para onde será enviado, o leitor acompanha Andréiev sem ter ideia do que acontecerá. Outro caso interessante de notar a aliança entre forma e conteúdo é o conto “Um acesso”.⁹⁷ Neste conto, o narrador está em uma tarimba de hospital porque sofreu um acidente. Para transmitir a desordem sensorial do narrador, que vê tudo em proporções guliverianas, o que dá contornos oníricos aos seus pensamentos, o conto é narrado em primeira pessoa.

⁹⁴ Personagem do conto a “Enfermaria nº6”. Sabemos pelo narrador que Nikita acredita na violência como meio de manter a ordem na Enfermaria.

⁹⁵ Varlam Chalámov, op. cit. v1.

⁹⁶ Varlam Chalámov, op. cit. v1.

⁹⁷ Varlam Chalámov, op. cit. v3.

Outro recurso utilizado largamente por Chalamov é a intrusão do narrador (*Editorial omniscience*), com comentários sobre a vida em Kolimá, sempre surgidos a partir das cenas que descreve. O narrador intruso está seriamente contaminado pela experiência, o que viveu como testemunha e o que ouviu de outras, o que torna artificial a separação das categorias narrador intruso e testemunha. Essa tensão constante no modo de narrar é uma das características da nova prosa, e é por esse “autor experiente”, como vamos chamá-lo, que se dá a intromissão de outros gêneros nos ciclos de Kolimá.

1.5 – O ensaio russo (*ôtcherk*)

No conto “A gravata” o narrador intruso deixa exposto o entrelaçamento de gêneros literários presente nos ciclos de Kolimá. O conto começa assim:

Como contar sobre aquela maldita gravata?
É uma verdade de tipo específico, uma verdade da vida real. *Só que isso aqui não é ensaio, é conto.* Como farei dele uma prosa do futuro – algo como os contos de Saint-Exupéry, que nos deu o ar?⁹⁸ [grifo nosso].

A posição desse narrador diante do motivo da gravata e sua história o faz tensionar os limites do ensaio (*ôtcherk*) e do conto (*raskaz*). Se a experiência como aviador de Saint-Exupéry foi transformada em prosa, a vida por trás da gravata seria o motivo a ser transformado por Chalamov. Em russo a frase grifada (*Но это не очерк, а рассказ*) corresponde aos gêneros traduzidos como ensaio (*ôtcherk*) e conto (*raskaz*).

Pensando nos gêneros russos, o que traduzimos por ensaio são dois gêneros distintos. A transliteração francesa do *essai* (*эссе*),⁹⁹ para os russos, corresponde a escritos filosóficos, sobre ciências humanas e estudos literários. Este gênero permite ilação, desenvolvimento de temas e motivos para além do realismo do documento reivindicado por Chalamov.

Já o gênero *ôtcherk* está mais próximo de um estudo realista, histórico e etnográfico, do estudo de costumes. No dicionário russo de termos literários, o

⁹⁸ Varlam Chalamov, op. cit. v1, pp. 165.

⁹⁹ Não deixa de ser curioso que *Os ensaios* de Montaigne sejam traduzidos em russo por “Опыты” (*Experiências*).

gênero é classificado como uma épica menor, sendo comuns em sua composição diálogos, descrições, memórias. A distinção é importante para se entender a proposta do quarto ciclo de Kolimá, os *Ensaio sobre o mundo do crime* (*Очерки преступного мира*), que vamos pensar neste estudo também como uma forma simples.¹⁰⁰ Sobre o *ôtcherk*, em uma anotação de 1971, Chalámov escreve que o “ensaio documental é levado ao limite artístico extremo”.¹⁰¹

Ao elevar o ensaio ao limite artístico, parece haver certa desconfiança – muito comum durante a ascensão do romance – nos gêneros tradicionais e suas possibilidades de representação. Além disso, a fatura dos contos de Chalámov, como já se disse em analogia à filosofia da fotografia de Vilém Flusser Fussler, parece reproduzir em sua economia ambientes muito claustrofóbicos, impedindo assim a realização investigativa e distanciada por parte do narrador.

Durante a ascensão do romance, não foram poucos os que questionaram a *verdade* do gênero. Daniel Defoe e Diderot são chamados pela crítica francesa Marthe Robert de “romancistas envergonhados”, isto porque o romance seria apenas “bom para os rústicos”, enquanto *Robinson Crusoe* deveria ser considerado uma história verdadeira. A crítica ainda aponta que definir a verdade de uma obra é até hoje uma questão em suspenso. *Jacques, o fatalista* questiona justamente os limites da convenção, mesmo que tenha seu gênero de base ainda em processo de formação; mas, ainda que questione, acaba por contribuir para a elasticidade do gênero narrativo. De qualquer forma, vamos tentar explicar esse fenômeno tendo em vista um ensaio-conto prototípico. Em “A guerra das cadelas”, ensaio que Chalámov se debruça sobre a história por trás das facções do Gulag, há a conjugação desses dois gêneros.

Primeiramente é exibida uma representação com diálogos e uma trama. Um homem aparece com o corpo perfurado por objetos cortantes na enfermaria, algo muito comum quando se trata de brigas de facções nas cadeias.¹⁰² Após o breve conto, o ensaio surge como uma explicação do episódio narrado,

¹⁰⁰ JOLLES, André. *Formas Simples*. São Paulo: Editora Cultrix, 1976.

¹⁰¹ *Cadernos de anotações III*: <<https://shalamov.ru/library/23/18.html>>. Acesso em outubro de 2021.

¹⁰² Cf. *Estação Carandiru*, de Drauzio Varella e *Memórias de um sobrevivente*, de Luiz Alberto Mendes.

“desrealizando” a representação artística em nome do distanciamento exigido pela forma do ensaio russo. Agora quem fala é narrador do momento da enunciação, já tendo recolhido relatos e informações sobre o objeto.

Para os formalistas, o gênero ensaio era considerado mais difícil que o romance, tendo sido muito elaborado durante a época soviética. Em uma das notas da tradução de “O fato literário”, David Molina reproduz um discurso que, com algum exagero, fala sobre esses dois gêneros:

Hoje vivemos a literatura do romance. O romance é mais fácil que o ensaio. Para escrever um ensaio é necessário trabalhar o material, mas isso não é necessário no romance (aplausos). Quanto mais incompetente for a pessoa, mais fácil é escrever um romance. Aponte uma pessoa qualquer, na rua, e eu o ensinarei a escrever um romance.¹⁰³

Chalámov, ao trazer o ensaio para os *Contos*, está também questionando os limites falsos do gênero – os quais Diderot também passa por cima – como se aproveitando da elasticidade própria do gênero. Tudo isso em nome de uma “prosa sofrida como documento”. O que resta saber é se a fatura dos ciclos contribui para a história do romance ou se contribui para as possibilidades narrativas que os encerram na categoria de “fruto estranho”, ou seja, algo que em essência se manifesta pela incapacidade de delinear exatamente os gêneros literários e seus desdobramentos, característica muito presente no cenário atual da literatura.¹⁰⁴

No caso de “A guerra das cadelas”, chama a atenção que Chalámov usa o ensaio como recurso “meta-explicativo” para comentar a representação artística que é apresentada no começo, como se quisesse antes ilustrar o tema a ser tratado para então desdobrá-lo.

No final dos anos 70, o livro *Gödel, Escher, Bach: um entrelaçamento de gênios brilhantes*, de Douglas Hofstadter,¹⁰⁵ se tornaria famoso por utilizar as histórias alegóricas do matemático e romancista Lewis Carroll para ilustrar a

¹⁰³ Nota 15.

¹⁰⁴ GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos Estranhos*. Rio de Janeiro; Rocco, 2014.

¹⁰⁵ A obra de Douglas Hofstadter mudou com o passar dos anos, mas ainda misturam literatura e divulgação científica. Hoje em dia, seu principal interesse é tradução literária e mecanismos de tradução como o Google Tradutor. Hofstadter verteu para o inglês obras de Púchkin e Françoise Sagan.

teoria da incompletude de Gödel, a novidade que foi para a história da música “O cravo bem temperado”, de Bach, a arquitetura metarreferencial das obras de Escher, além de abordar teorias da tradução, a então insipiente inteligência artificial, entre outros assuntos.

Seguindo a tradição de ilustrar com histórias problemas complexos, Hofstadter cria diálogos entre Aquiles, a Tartaruga, Zenão de Eleia, que dão estofos alegóricos para as hipóteses científicas do livro todo. Depois de cada diálogo que apresenta a questão a ser tratada, o ensaio científico toma lugar, alterando assim o registro, que naturalmente tem o tom acadêmico, a forma e a abordagem das questões exibidas pelos diálogos. Não é um procedimento novo na “literatura científica”, como hoje é conhecida. O próprio Zenão de Eleia já ilustrava os absurdos dos paradoxos em forma de histórias. Bertrand Russell usaria do mesmo sistema para ilustrar paradoxos na lógica, o que resultou em muitas questões hoje caras para a linguística.

Guardadas as proporções, os estilos e os fins, o ensaio nos ciclos de Kolimá parece seguir um esquema parecido. No caso de Chalámov, o ensaio tem o pressuposto da distância do objeto ilustrado pela representação do conto, este que, assim como as histórias de Hofstadter e Carroll, alegorizam uma distância muito menor em relação ao objeto.

Mas, ao contrário de Hofstadter, Chalámov usa a representação artística misturado ao ensaio, por isso a impossível separação. Portanto, talvez adequado seja medir os pesos da *composição* e do *tom* de que fala Emil Steiger, a fim de cercar a fatura do objeto literário. Seguindo esta leitura, textos como “A guerra das cadelas” poderiam ser classificados como ensaio-conto, pois a *composição* é ensaística, tomando grande parte das páginas, mas há também um conto breve, que representa o episódio a ser explicado pelo ensaio. Na direção oposta poderíamos classificar “O mulá tártaro e o ar puro”, do primeiro ciclo de Kolimá, pois trata-se de um conto-ensaio. Nele Chalámov enfoca a vida na prisão e as ilusões do mulá ao chegar ao campo de trabalho, estas que são interpoladas pelo *tom* ensaístico.

Aplicado à etnografia, ao estudo histórico, Chalámov faz do *ôtcherk* uma possibilidade de distanciamento, de desdobramento das histórias que conta, uma vez que seus contos mantêm o *cronotopo* muito econômico e limitado. A voz do *ôtcherk* não é a mesma voz do narrador do enunciado, pois sempre

aparece para representar a dinâmica e a experiência faltantes nos contos, completando assim as lacunas próprias do mundo fechado dos contos. Uma explicação possível para esse método seria a economia dos contos, que não permite “uma saída” daquela harmonia própria em que forma e conteúdo estão intimamente ligados para representar um ambiente sempre claustrofóbico, feito de impossibilidades, atravancado.

É possível então alocar os ciclos em duas posições aparentemente distintas, geradas também por motivações distintas. No ensaio “Sobre a arte contemporânea”, César Aira escreve:

Contar a amigos ou vizinhos de caverna como cacei um bisonte é um simples ato de comunicação, para o qual a língua é puramente funcional; mas contar a eles a história sugerida por esses bisontes e caçadores pintados na parede... isto bem poderia ser uma antecipação da literatura.¹⁰⁶

Pela mistura de gêneros, os ciclos de Kolimá podem se encaixar nas duas definições de Aira; “como” caçar o bisonte parece ser a função do historiador, do memorialista, do etnógrafo, daquele que descreve o ato da caça, como se deu o episódio e quem eram os envolvidos; enquanto a história sugerida pelo símbolo (“Como contar sobre aquela maldita gravata?”, assim começa o conto “A gravata”) gera episódios para contos, histórias e para a rememoração. Nesse sentido, Chalamov defende sua arte como algo documental justamente por misturar essas duas possibilidades que aparentemente poderiam se estranhar quando se trata de uma literatura que se pretende também uma história pessoal e coletiva.

Os gêneros na literatura têm cada vez mais gerado discussões que, muitas vezes, necessitam um olhar de caso. Recentemente, publicou-se parte dos diários de Virginia Woolf. Na apresentação à obra, Ana Carolina Mesquita escreve sobre o “peso do gênero”¹⁰⁷ do diário para a literatura e para informações extraliterárias que podem iluminar a obra do autor do diário; gênero este que está sempre em disputa quando se pensa em reprodução fiel da vida, em *verdade*. Não deixa de ser uma discussão muito importante hoje em dia,

¹⁰⁶ AIRA, César. *Sobre a arte contemporânea*. São Paulo; Zazie Edições, 2018.

¹⁰⁷ WOOLF, Virginia. *Diário I: 1915-1918*. São Paulo: Editora Noz, 2021.

quando o interesse em conhecer a visão de mundo, da política, das questões da ordem do dia, de um autor faz com que muitos leitores recorram a diários. Não seria difícil percebermos que a recorrência da procura desse gênero altera sua relação com a literatura e se torna um fato literário.

Tendo em vista o artigo de Lúri Tyniánov, não poderíamos assumir o gênero como algo estático e imutável. Muito menos estanques, os gêneros estão também submetidos à História, ao interesse público, à escolha artística de cada autor, sendo muito comum, na época de Chalámov, a leitura de biografias, que aliás são por ele muito criticadas pela falta de “literariedade”. Porém, se tornou muito comum a leitura de biografias, assim como de escritos memorialistas daqueles que voltavam das guerras, de testemunhas dos campos de concentração.

Muitas dessas obras usam todos os recursos da literatura; diálogos, descrições, sumários narrativos, divisões em capítulos, narrador, tempo... como se construíssem uma forma de narrar acontecimentos pessoais a partir do substrato do romance. Em essência o romance, “gênero revolucionário e burguês [...], livre até o arbitrário e até o último grau da anarquia”,¹⁰⁸ permite a interpolação de várias formas de contar. Talvez seja por esse caminho que podemos entender a presença constante do ensaio nos ciclos de Kolimá.

Outro componente importante dos ciclos de Kolimá é a sujeição da trama à fábula. Enquanto Primo Levi organiza seu testemunho tendo em vista a fábula em função da trama, ou seja, obedece a uma forma esperada de um relato, Chalámov submete a fábula à trama. Por esta e outra questões, contos que revelam as experiências iniciais como prisioneiro em Kolimá não necessariamente aparecem numa ordem esperada. O princípio de construção, como diz Tyniánov, é preservado, assim como o senso de gênero também permanece na obra, porém a construção em si pode não seguir seu princípio ordenador. Dito de outro modo, sabemos que se trata de livros de contos, mas sua construção limita a expectativa do leitor, já que está ordenado de um modo aparentemente aleatório. Este princípio está ancorado na recepção do leitor, que não terá explicação direta sobre os acontecimentos, lacuna esta completada pela interpolação do ensaio.

¹⁰⁸ ROBERT, Marthe. *Romance das origens e origens do romance*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007, p. 14.

Seja como for, para Chalmov, elevar o ensaio à categoria da arte, transformá-lo e absorvê-lo em seus *Contos*, talvez seja uma tentativa de inovar numa possibilidade característica ao romance; o gênero onívoro, que pode capturar o fato literário do tempo, que apela a outros recursos se necessário ou quando convir à entonação do assunto a ser tratado.

2 – Parte II – formação diante do mal:

2.1 – Do continente à ilha: primeiros passos para as “escalas deslocadas”

Mandaram-nos subir à coberta, apinhamo-nos em magote ao pé de um mastro. Que diabo estaríamos fazendo ali? Desejava informar-me, apesar de saber que a pergunta seria inútil. Nenhum dos companheiros estava em condições de satisfazer-me a curiosidade, e evidentemente os sujeitos que nos davam ordens não iriam explicar-se. Esse automatismo, renovado com frequência nas cadeias, é uma tortura; as pessoas livres não imaginam a extensão do tormento [...]. Roubam-nos completamente a iniciativa, os nossos desejos, os intuitos mais reservados estão sujeitos a verificação; e forçam-nos a procedimento desarrazoado. Perdemos-nos em conjecturas. Será que, trazendo-nos para aqui, tiveram a intenção de melhorar-nos a saúde, fazendo-nos respirar um pouco de ar puro, mostrar-nos o sol?

Memórias do cárcere, de Graciliano Ramos¹⁰⁹

O narrador experiente, que viu e compreendeu as leis de Kolimá, está presente nos seis ciclos. Para entendê-lo é importante pensarmos na cisão clara que o Gulag causa na vida dos condenados enviados para lá. Diversas vezes Chalámov diz que as escalas em Kolimá são deslocadas,¹¹⁰ tendo sempre em vista parâmetros da vida civil. Parte da atmosfera do espaço dos forçados já havia sido descrita por Tchekhov na viagem que fez à Ilha de Sacalina. No início de julho de 1890, a bordo de um navio, Tchekhov inicia assim seu diário de viagem:

Aqui, o rio Amur é muito largo, o mar fica só a 27 verstas; o local é majestoso e bonito, mas as lembranças do passado dessa região, os relatos dos companheiros sobre o inverno atroz e sobre os não menos atroz costumes locais, a proximidade dos trabalhos forçados e o próprio aspecto da cidade desolada, deserta, tiram completamente a vontade de admirar a paisagem.¹¹¹

Escrito entre 1891 e 1894, o início de *A ilha de Sacalina* revela a contradição do espaço pelo olhar de Tchekhov, que rapidamente contamina a paisagem exuberante da taiga profunda com a memória do local que abriga

¹⁰⁹ p. 174 *memórias do cárcere*

¹¹⁰ Varlam Chalámov, op. cit. v3.

¹¹¹ TCHEKHOV, ANTON. *A ilha de Sacalina*. São Paulo: Todavia, 2018, p. 15.

aqueles que foram varridos do continente. Tchekhov não foi a Sacalina nas condições de Chalámov, mas como um pesquisador, para chamar a atenção para a vida oculta daqueles de quem o destino só se ouvia falar. Mas sua viagem não o impediu de se transformar; “depois de Sacalina”, diz Chalámov, Tchekhov “não escreveu um único conto engraçado”.¹¹² A dicotomia “Ilha” e “Continente” ou “Ilha” e “Terra Grande” se tornaria um famoso par de topônimos para se referir a regiões do Gulag em oposição ao espaço civil. Em *A ressurreição do lariço*, Chalámov explica sua origem:

[...] as partes centrais da Rússia eram chamadas de “continente”, apesar de Kolimá não ser uma ilha, mas uma região da península de Tchukotchka: o linguajar de Sacalina, o despacho de pessoas em barcos, uma viagem marítima que durava dias, tudo isso criava a ilusão de uma ilha. Só que, psicologicamente, estava longe de parecer uma ilusão. Kolimá era uma ilha. Saindo de lá, retornávamos ao “continente”, a “Terra Grande”.¹¹³

Mas a tomada de consciência diante da “Ilha” se dá aos poucos, apenas com a vivência surge o aprendizado. Uma das maiores dificuldades do campo era encontrar alguém em quem confiar. Em *Um dia na vida de Ivan Deníssovitch*, sabemos que o protagonista cumpre os últimos dos oito anos a que fora condenado. De início, Ivan havia sido preso em um campo do norte, o campo de Ust-Ijma, direcionado ao corte de madeira, onde Ivan perdera os dentes para o escorbuto. Uma lição aprendida por ele nunca é esquecida:

Mas Chukhov [Ivan Deníssovitch] jamais esquecerá as palavras do seu primeiro chefe da turma, Kuziomin – um calejado prisioneiro que, em 1943, tinha já doze anos de campo –, que dissera aos prisioneiros acabados de chegar da frente, enquanto eles se sentavam em redor de uma fogueira num canto desolado da floresta:
– Aqui, rapazes, vivemos sob a lei da selva. Mas mesmo assim consegue-se viver. Sabem quais são os que o campo devora? aqueles que rapam os sobejos dos camaradas, aqueles que põem as suas esperanças nos médicos e aquele que denunciam os camaradas.¹¹⁴

¹¹² *Cadernos de anotações III*: <<https://shalamov.ru/library/23/18.html>>. Acesso em outubro de 2021.

¹¹³ Varlam Chalámov, op. cit. v5, pp. 253.

¹¹⁴ p. 6 ivan

A lição aprendida por Ivan é a principal lição dos campos, repetida por Chalamov sob a fórmula: “não ensinar a viver é uma lei tácita dos campos”.¹¹⁵ O resultado da falta de informações sobre a dinâmica do espaço é uma das causas de maior degradação para o prisioneiro novato.

Em “O primeiro dente”, o narrador está em um comboio de transferência diante do chefe da escolta Scherbakov, admirado pelo narrador como o “mais sábio dos sábios”.¹¹⁶ Sua admiração vem da observação prática, de como Scherbakov não revirava papéis em busca de dados do prisioneiro e mesmo assim sabia por qual crime o condenado cumpria pena. O narrador então diz que anos depois perceberia que não havia “qualquer mistério na tal sabedoria de Scherbakov: a habilidade de adivinhar pelo aspecto era acessível a todos”.¹¹⁷ Os condenados políticos, exaustos nas suas roupas esfarrapadas, permaneciam todos juntos, sofriam as surras e os roubos, vagando magros pelo campo, algo que não guardava qualquer mistério.

Sem saber ao certo como se comportar diante das novas leis do campo, o despreparo naquele momento diante de Scherbakov custa caro ao narrador. Durante o alinhamento para a chamada, o chefe da escolta soca um dos prisioneiros, Piotr Záiat, que gritava e não queria permanecer na fila. Diante da injustiça contra um conhecido seu, o narrador diz: “De repente entendi que tudo, que toda a minha vida se decidiria naquele momento. E que, se eu não fizesse alguma coisa – e eu mesmo não sabia o que coisa era essa –, teria vivido em vão meus vinte anos”.¹¹⁸ O narrador então intervém e, como punição, é enviado para dormir na *isbá* dos *blatares*.

Antes de dormir, o narrador pensa no que fez, sem saber que o castigo ainda não terminou: “Eu não tinha um camarada mais velho, não tinha um exemplo. Estava sozinho naquele comboio, não tinha amigos ou camaradas”.¹¹⁹ Acordado no meio da noite, é obrigado a ficar nu na neve diante de Scherbakov e de dois fuzis da escolta. Depois da humilhação moral, recebe um chute na boca, o que resulta na perda do primeiro dente. Dias depois, tendo chegado ao

¹¹⁵ (CHALÁMOV, 2016, p. 136).

¹¹⁶ Varlam Chalamov, op. cit. v3, pp. 330.

¹¹⁷ Varlam Chalamov, op. cit. v3, pp. 330.

¹¹⁸ Varlam Chalamov, op. cit. v3, pp. 331.

¹¹⁹ Varlam Chalamov, op. cit. v3, pp. 332.

destino, o novo chefe pergunta se há alguma reclamação contra a escota; o narrador se cala.

“O primeiro dente” mostra um dos episódios de aprendizado diante da harmonia de Kolimá. O narrador-personagem ainda está muito ligado aos hábitos do continente e age conforme a moral civil, pois ainda não entendeu que, “no campo, cada um aprende a responder por si mesmo”.¹²⁰ Depois do incidente, o narrador sabe que reclamar da escolta poderia resultar em novas punições. Tampouco arranjar um companheiro confiável é tarefa fácil nessas condições. No conto “Leite condensado” sabemos que ele poderia ser traído por alguém que visasse presos inocentes como meios para uma promoção. Neste conto um condenado que conseguira bom trabalho no campo tenta convencer o narrador a ajudá-lo em uma fuga. Àquela altura, o narrador já sabe que aquilo se trata de um esquema que poderia resultar na sua morte.

Já Scherbakov de “O primeiro dente” é a institucionalização de um ensino negativo, incorporado pela chefia de Kolimá. Em carta a Soljenítsyn, Chalámov diz:

A advertência tradicional da escolta, que todo detento sabe de cor, em Kolimá soava assim: “Um passo a direita ou à esquerda – considero fuga; um pulo – tomo por agitação!”. Eles zombam, como o senhor pode ver, zombam em toda parte.¹²¹

Como observa Franco Moretti, as instituições têm um peso central no romance de formação tardio, estes que, retratam os claustrofóbicos ambientes escolares que contribuem para a perversão da socialização do indivíduo.¹²² Aprender a “responder por si mesmo” quebra a ideia socialização, tão cara à formação, e obriga o indivíduo a aprender a sobreviver. Chalámov deixa claro que isso se manifesta negativamente não apenas para os presos, mas todos que estão submetidos às leis do espaço carcerário:

Lembre-se do mais importante: o campo é uma escola negativa para qualquer um, do primeiro ao último dia. Ninguém – seja autoridade ou detento – deve vê-lo. Mas

¹²⁰ Varlam Chalámov, op. cit. v3, pp. 333.

¹²¹ Varlam Chalámov, op. cit. V4, pp. 179.

¹²² MORETTI, Franco. *O romance de formação*. São Paulo: Todavia, 2020.

aquele que viu precisa dizer a verdade, por mais terrível que ela seja. Chukhov não se manteve um homem graças ao *lager*, mas apesar dele.¹²³

Mas antes de ir a Kolimá, ser (de)formado por essa escola negativa, muitos são como o narrador de “O primeiro dente”. O espaço da espera pela sentença na prisão de Butirka, uma antiga prisão de trânsito localizada em Moscou, onde Chalámov esteve por duas vezes antes de ser transferido para campo, era parte do que o condenado chamava de “Continente”, pois era muito ainda ligado à vida antiga, ao ambiente citadino conhecido pelo preso.

Ainda na prisão, os prisioneiros têm apenas uma vaga ideia de como será a vida ao “ar livre”. É também na prisão que os longos interrogatórios e as torturas começam, o que faz com que o preso deseje a sentença e a transferência para o campo o mais rápido possível. Depois de sobreviver ao inquérito, ao risco da execução e do envolvimento de algum parente nos processos, o condenado espera o “trabalho, o ar saudável do campo, a antecipação da soltura, correspondências, encomenda de parentes, serviços remunerados. O homem sempre acredita no melhor”.¹²⁴

Na primeira prisão de Chalámov, contada em *Víchera: um antirromance*, teve outro sentido. Trancafiado em uma solitária, Chalámov escreve: “Aqui, no bloco individual masculino, número 95, eu passei um mês e meio, período de grande importância na minha vida”.¹²⁵ Chalámov considerou a primeira prisão como parte de sua formação enquanto escritor, assim como havia acontecido com Dostoiévski no século passado.

Consegui encontrar essa forma de vida que é muito simples e sua simplicidade foi aperfeiçoada pela experiência de gerações de intelectuais russos. A *intelligentsia* russa sem prisão, sem a experiência da prisão, não é completamente a *intelligentsia* russa.

¹²³ Cf. carta a Soljenítsyn, p. 179.

¹²⁴ Varlam Chalámov, op. cit. v1, pp. 146.

¹²⁵ Следователь Черток направил меня для вразумления в одиночку Бутырской тюрьмы. Здесь, в мужском одиночном корпусе, в № 95 я и просидел полтора месяца – очень важных в моей жизни

No primeiro conto de *Víchera*, que está anexado a este estudo, Chalamov relembra como foi a primeira vez em que esteve na prisão de Butirka:

Aqui houve possibilidade de refletir, continuar e encerrar a discussão com Merejkovski, iniciada na escola de segundo grau. Aqui houve a possibilidade de sentir para sempre e com toda a pele, com toda a alma, que a solidão é o estado ideal do ser humano. Montanhas de tratados filosóficos foram escritos sobre o tema do isolamento/alienação - sobre o real direito do espírito e das qualidades mentais da pessoa. Dezenas de livros foram escritos sobre o simbolismo numérico, em que a unidade representa o número mais importante da nossa contagem, do espírito, da técnica, da poética ou da vida doméstica.¹²⁶

Mas o sistema penal soviético e o Gulag haviam mudado consideravelmente nos anos 30.¹²⁷ Uma parte dos motivos recorrentes em *Contos de Kolimá*, completamente desconhecidos daqueles que ainda não estiveram no campo, está no conto “O mulá tártaro e o ar livre”. Este conto central do primeiro ciclo reúne a experiência do narrador e prepara o leitor para os contos seguintes. Pode-se dividir o conto em duas partes: na primeira o narrador testemunha observa e dá voz ao mulá tártaro do título; na segunda, toma a palavra para descrever o que os presos ainda não sabem sobre o campo.

No conto as centenas de homens presos vivem o calor da cela cheia; “num gracejo sombrio, típico da prisão, diziam que depois da tortura da sauna viria a tortura do congelamento”.¹²⁸ Tendo apresentado a personagem que dá título ao conto, sabemos pelo mulá tártaro que uma pena de mais de dez anos não poderia ser cumprida no campo, assim diz o mulá tártaro: “– Se me derem mais de dez – continuou ele, indiferente –, então viverei ainda uns vinte anos na prisão. Se for no campo de trabalhos forçados – o mulá calou-se por um instante,

¹²⁶ Здесь была возможность обдумать, продолжить и закончить дискуссию с Мережковским, начатую в школе второй ступени. Здесь была возможность понять навсегда и почувствовать всей шкурой, всей душой, что одиночество – это оптимальное состояние человека. Написаны горы философских трактатов на тему об отчуждении – об истинном праве духовных и душевных качеств человека. Написаны десятки книг о цифровой символике, где цифра единица представляет собой самую важную цифру нашего счета – духовного, технического, поэтического, бытового!

¹²⁷ Andrea Zeppini, op. cit.

¹²⁸ Varlam Chalamov, op. cit. v1, pp. 144.

– ao ar livre, então dez”.¹²⁹ O narrador então interrompe o mulá para dizer algo próprio da experiência vivida.

Seduzidos pela ideia do ar livre do campo, os detentos opunham-no ao pesado, ao suor da prisão quente. Se na prisão, “por ingenuidade, as pessoas viam a casa de detenção como o mais terrível dos sofrimentos, que mudara tão radicalmente suas vidas”,¹³⁰ no campo elas encontravam uma realidade completamente diferente, muito distante e isolada, na geografia e no comportamento, do mundo civil que conheciam. Depois da cena do mulá, toma a voz o narrador que já passou pela experiência do campo:

A primeira ilusão acabava logo. Era a ilusão do trabalho, daquele trabalho citado no regulamento dos campos de prisioneiros e nas inscrições gravadas em todos os portões de todas as instalações prisionais: “O trabalho é sinônimo de honra, glória, bravura e heroísmo”. A única coisa que o campo de trabalhos forçados podia incutir era o ódio e a repulsa ao trabalho.¹³¹

O campo poderia transformar “um jovem saudável, que tivesse começado sua carreira na lavra de ouro, trabalhando ao ar livre no inverno”,¹³² em *dokhodiaga*¹³³ no período de vinte a trinta dias. O trabalho exaustivo, sem folgas, o frio e a fome, as surras dos chefes e dos *blatares*, contribuía para a destruição física e moral, soma-se a isso a impossibilidade de cumprir as cotas, as inúmeras doenças disseminadas pelo campo: o escorbuto, a desinteria, a pelagra, algo ainda inimaginável para o preso.

Sabemos por esse narrador que o contato com família seria praticamente inexistente. As encomendas enviadas do continente eram trazidas por um carteiro uma vez ao mês. As cartas levavam ainda mais tempo, cerca de seis meses, isto é, quando chegavam às mãos dos forçados. Depois de passar pela censura, havia uma outra batalha travada para poder ficar com as encomendas: “No pavilhão, os criminosos ficavam à espreita, para arrancar à vista de todos e

¹²⁹ Varlam Chalámov, op. cit. v1, pp. 145.

¹³⁰ Varlam Chalámov, op. cit. v1, pp. 146.

¹³¹ Varlam Chalámov, op. cit. v1, pp. 149.

¹³² Varlam Chalámov, op. cit. v1, pp. 145-6.

¹³³ Categoria de forçados esgotados pelo trabalho.

dividir com os seus Vánietchka e Siénietchka”.¹³⁴ Os *blatares* eram os primeiros a tomar posse dos pertences dos prisioneiros, o que os obrigava a dar fim à encomenda tão logo recebessem ou vendê-la para aqueles ali sempre dispostos a comprar: capatazes, chefes, médicos. Se a encomenda não fosse roubada antes, haveria tempo, no primeiro banho, chamado no Gulag de “arbitrariedade”, uma “ironia costumeira, tradicional por assim dizer, trazida pelos bandidos, que, com sua perspicácia, percebem tudo”.¹³⁵ Se o forçado levasse sempre consigo suas coisas, então elas seriam tomados à força, pois “são notadas pelos olhos vigilantes e experiente dos *blatares*”.¹³⁶

Quando já desmoralizados e esgotados pelo trabalho, no leito do hospital, a cadeia lhes parece o melhor lugar, mais livre do que a própria casa. É apenas na tarimba estreita da enfermaria que o forçado pensa que se voltasse à prisão, poderia contar “a todos os novatos o que é o ‘ar livre’”.¹³⁷ Dessa forma, o narrador elenca o ciclo de provações a que esses homens vão passar, para concluir, no fim do conto:

É difícil imaginar tudo isso de antemão numa representação verídica, pois tudo o que aconteceu lá é tão incomum, tão inconcebível, que o pobre cérebro humano simplesmente não tem forças para compor um quadro de imagens concretas daquela vida, sobre a qual o nosso colega de prisão, o mulá tártaro, tinha uma compreensão vaga e turva.¹³⁸

Chama a atenção a estrutura do conto; depois de testemunhar e descrever a cena do mulá, apenas o narrador experiente fala em sucessivos sumários para explicar ao leitor as escalas deslocadas do campo. O leitor não sabe o que foi feito do mulá, pois o conto, assim como “Xerez”, não é sobre a personagem de que fala, mas sobre a experiência que surge do campo e está na locução do narrador. Se da cena do mulá o narrador é testemunha, depois apenas o narrador do momento da enunciação, já tendo saído de Kolimá, que tem a voz narrativa. O tempo de enunciação desse narrador é outro, não é mais o tempo que mimetiza o presente, a ingenuidade, não é o tempo da inexperiência de “O

¹³⁴ Nomes de *blatares* citados em contos anteriores, respectivamente, “Na fé” e “O encantador de serpentes”. Varlam Chalámov, op. cit. v1, pp. 149.

¹³⁵ Varlam Chalámov, op. cit. v3, pp. 247.

¹³⁶ Varlam Chalámov, op. cit. v3, pp. 250.

¹³⁷ Varlam Chalámov, op. cit. v1, pp. 151.

¹³⁸ Mulá tartaro

primeiro dente”, mas o da testemunha, do memorialista. É também um narrador que, segundo Franco Moretti, abaixou “a história ao nível da experiência ordinária”,¹³⁹ isto é, que pode condensar e transmitir a sua vida como prisioneiro no Gulag. Seu discurso se direciona tanto a uma vivência compartilhada como a uma história oficial da instituição, que era tida como uma possibilidade de reabilitação por meio do trabalho. Ainda que, mesmo do ponto de vista do presente da enunciação, ou seja, quando Chalámov já está em Moscou e escreve sobre o Gulag, não seja possível dar conta da totalidade da dinâmica de Kolimá. É preciso, como fizeram Soljenítsyn, Chalámov e Likhatchôv, Evguênia Guinzburg, colher informações. Os campos são grandes e dinâmicos, tendo se complexificado com o passar dos anos.¹⁴⁰ O desnorteamento à primeira, que aparece na própria ordem de composição dos ciclos de Kolimá, é também comentado por Likhatchôv em um de seus escritos biográficos:

Devo dizer que só conhecíamos os chefes por meio de rumores que circulavam entre os prisioneiros, e meus escritos de Solovski reproduziram erros que depois se confirmaram na literatura — especialmente através do Arquipélago Gulag de Solzhenitsyn e daqueles a quem contei sobre o campo.¹⁴¹

O desnorteamento é uma constante e acaba por estruturar as várias lacunas que há nos ciclos de Kolimá. Pouco a pouco se vai construindo um mosaico, com fissuras, da dinâmica do campo.

2.2 – O espaço como rompimento do trabalho

Lembre-se do mais importante: o campo é uma escola negativa para qualquer um, do primeiro ao último dia. Ninguém – seja autoridade ou detento – deve vê-lo. Mas aquele que o viu precisa dizer a verdade,

¹³⁹ Franco Moretti, op. cit. v1, pp. 13.

¹⁴⁰ Anne Applebaum, op. cit.

¹⁴¹ Должен отметить, что о начальниках мы знали только по слухам, ходившим среди заключенных, и в мои соловецкие записи вкрались ошибки, которые затем утвердились в литературе — особенно через «Архипелаг ГУЛаг» Солженицына и тех, кому я рассказывал о лагере. Лихачев, Дмитрий. Мысли о жизни: Воспоминания [*Pensamentos sobre a vida: memórias*] (Азбука-классика) (Russian Edition) (p. 175). Азбука. Edição do Kindle.

por mais terrível que ela seja. Chukhov não se manteve um homem graças ao *lager*, mas apesar dele.¹⁴²
Carta de Chalámov a Soljenítsyn.

Em *O Cavaleiro de Bronze* (1833), Aleksandr Púchkin tematiza a enchente de 1824 na cidade de São Petersburgo. O projeto fáustico da cidade sonhado por Pedro I na primeira parte da novela (*повесть*) em versos de Púchkin, se concretizou por meio dos milhares de vítimas do regime tsarista. A construção da cidade ficaria famosa por utilizar a força de trabalho dos servos da gleba, numa mistura estranha do que havia de mais moderno na arquitetura europeia com o trabalho forçado dos degredados do *kátorga* (do grego, *kateirgon*: forçar).¹⁴³

Na novela as raízes contraditórias da criação do colonizador Pedro I são sentidas pelo pequeno funcionário (*маленький человек*) Evgueni. Depois da enchente que devasta a cidade de São Petersburgo, Evgueni fica louco, vagando pela cidade; o desejo concretizado do colonizador se choca com o sonho simples do pequeno funcionário. Casar-se com Paracha, ganhar um pouco mais para ter um lar são os motivos românticos do homem pequeno de Púchkin. Mas a sua formação amorosa sequer pôde aflorar, quando tudo é interrompido pela loucura que, numa contradição da modernidade de São Petersburgo, segrega o indivíduo de seus objetivos. Com as mãos em punho, Evgueni protesta contra o símbolo da modernidade, o criador das condições para sua desgraça, que em resposta o persegue pelas ruas de São Petersburgo.

Segundo Anne Applebaum, o sistema de degredo tsarista, que possibilitou a mão de obra praticamente infinita de Pedro I, não foi criado apenas como punição. Os governantes queriam que os degredados, “tanto criminais quanto políticos, resolvessem um problema econômico que incomodara durante muitos séculos: a baixa densidade demográfica do extremo leste e extremo norte da Rússia”,¹⁴⁴ bem como explorar seus recursos naturais.

¹⁴² Ivan Deníssovitch Chukhov é o personagem de *Um dia na vida de Ivan Deníssovitch*. Varlam Chalámov, op. cit. V4, pp. 179

¹⁴³ APPLEBAUM, Anne. *Gulag: uma história dos campos de prisioneiros soviéticos*. Rio de Janeiro, 2003.

¹⁴⁴ Anne Applebaum, op. cit.

Com a ascensão dos soviéticos, o Gulag representou uma continuação do antigo sistema, uma vez que sempre esteve voltado para exploração do trabalho e dos recursos dessas regiões inabitáveis. As construções dos canais Mar Branco - Mar Báltico (1931-33) e Moscou - Volga, finalizado em 1937, a linha ferroviária Baikal - Amur (1932-84), entre outras muitas construções, soma-se a isso a exploração contínua de recursos naturais, contribuíram para o crescimento econômico do país e para a propaganda do regime.

Na contramão da vanguarda dos anos 1920, Lídia Tchukóvskaia representou um interessante entrelaçamento entre o *homo sovieticus* e o trabalho em *Sófia Petrovna*. O romance, que na tradução espanhola ganhou o apropriado subtítulo *Sofia Petrovna: una ciudadana ejemplar*, é ambientado na década de 1930. A heroína do título trabalha em uma editora para criar o filho depois da morte precoce de marido. Sófia não se enxerga para além do trabalho, mas sim como função específica e bem organizada. Essa extinção da subjetividade acaba criando um estranho paradoxo, pois a personagem só se sente realizada enquanto contaminada pelo discurso oficial. Pode-se ver um exemplo dessa contaminação por este comentário do olhar de Sofia sobre as colegas de trabalho datilógrafas: “conversava afavelmente no intervalo com aquelas que datilografavam com zelo e correção [...]; já para com aqueles que datilografavam *insaio* e *comiçã*o demonstrava soberba”.¹⁴⁵

Depois que o filho vai morar longe para estudar, Sófia se entrega cada vez mais ao trabalho, até receber a notícia de que o filho foi preso. Sem saber o motivo ou para onde o filho foi enviado, Sófia inicia uma busca por informações nas longas filas da burocracia de Leningrado. Começa aqui a separação de indivíduo e trabalho, quando Sófia percebe sinais que antes não via, os desaparecimentos no departamento onde trabalha, as demissões por motivos banais, as perseguições e o medo constante. Assim como Evgueni de Púchkin, Sófia apenas toma consciência de si e de sua tragédia quando está de alguma forma apartada da dinâmica do novo espaço. Do ponto de vista de sua tomada de consciência, ela é inteiramente negativa para ambas as personagens. Ter consciente, no fim do romance, de que seu filho foi arbitrariamente enviado para

¹⁴⁵ CAMARGO-SIPIONATO, Maria. *Sófia Petrovna e a memória proibida do cotidiano soviético*. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2014, p. 50.

o Gulag apenas faz com que ela tenha que viver na clandestinidade, sem poder protestar contra a injustiça. Do ponto de vista da formação, no romance *Sófia Petrovna* não há uma racionalização individual quando sujeito e trabalho estão congregados.

Tragédias como a de Sófia Petrovna e seu filho são parte do que Marshall Berman chama de “atos aparentemente gratuitos de destruição”.¹⁴⁶ Motivado pela tragédia de Filemon e Baucis do “Quinto ato” do *Fausto II*, Berman traça um perfil da destruição dos Estados subdesenvolvidos que necessitam acelerar seu processo de desenvolvimento. Se pensarmos no Gulag como uma potência humana que trabalha para a industrialização rápida a ponto de construir canais fluviais a velocidades sobre-humanas, a estranha relação de trabalho de Sófia Petrovna e de seu filho agora prisioneiro do Estado ganha outro sentido: ambos são úteis para o desenvolvimento e afirmação do discurso oficial.

Chalámov parece ir na mesma direção quando pensa esse estranho entrelaçamento na relação sujeito e trabalho que não mudou realmente, segundo o autor, depois da Revolução de Outubro. Em “A gravata”, o autor descreve essa harmonia motivado pela inscrição dos campos “O trabalho é sinônimo de honra, glória, bravura e heroísmo”:

A citação soava irônica, surpreendentemente apropriada ao sentido, ao conceito da palavra “trabalho” nos campos de prisioneiros. O trabalho era qualquer coisa, menos sinônimo de glória. Em 1906, uma editora que contava com a participação dos SR publicou o livrinho *Obra completa dos discursos de Nicolau II*. Era uma reimpressão do Boletim Governamental na época da coroação do tsar e consistia em brindes à saúde: “Bebo à saúde do regimento de Kexholm”, “Bebo à saúde dos jovens de Tchernigov”.

Um prefácio em tom de exaltação patriótica precedia os brindes à saúde: “Nestas palavras, como numa gota d’água, reflete-se toda a sabedoria de nosso grandioso monarca”, e assim por diante.

Os organizadores da coletânea foram mandados para a Sibéria.

O que será que aconteceu com quem pôs a citação sobre o trabalho no alto dos portões da área dos campos de prisioneiros de toda a União Soviética?¹⁴⁷

¹⁴⁶ Marshall Berman, op. cit., pp. 95.

¹⁴⁷ Varlam Chalámov, op. cit. v1, pp. 170.

Para Chalámov, Kolimá acaba contribuindo para mais esse deslocamento, tornando o trabalho uma punição, mais uma tentativa de aniquilação a que o forçado tem que resistir. Nesse sentido, ajudar o Estado com seus conhecimentos se torna um problema para a personagem de “A prece da noite”.¹⁴⁸ O narrador nos explica que a venda de pessoas com conhecimentos técnicos gerava lucro para o campo. Do salário dos engenheiros podia-se descontar o referente “à alimentação do detento, sua roupa, à escolta, ao aparato de investigação e até ao gulag”.¹⁴⁹ Sobrava ao preso apenas a quantia para alguns maços de cigarro. Viktor Findikáki, um engenheiro preso sob o veredito do Artigo 58, foi um dos primeiros a ser vendido pelo campo a uma construção, mas, por motivos de consciência, Viktor não consegue ficar no cargo.

Viktor prefere trabalhar como carregador na carga e descarga de vagões, pois até os manuais técnicos que revisava lembravam o processo pelo qual foi condenado. Viktor não quer voltar para um mundo “onde toda palavra é abominável, onde cada termo técnico parece ter saído de um linguajar de delatores, de um léxico de delatores”.¹⁵⁰ Vendo que outros engenheiros chegavam ao campo e viviam sem aquele peso, o trauma do julgamento aos poucos esmorece, permitindo a Viktor, quando “a usina química precisou de um escravo inteligente, de um escravo instruído”,¹⁵¹ voltar a ocupar o cargo de engenheiro. No fim do conto, o narrador testemunha, que dormia ao lado do engenheiro, diz: “E eu voltei a ouvir os sussurros de Findikáki antes de dormir, como uma prece: ‘A vida é uma merda. Um grande merda’”.¹⁵² Note-se que o problema de Viktor está na consciência de que ajudar o Estado naquelas condições é imoral, o que faz com o trabalho especializado do engenheiro se torne uma espécie de tragédia pessoal.

Já o conto “A vida do engenheiro Kiprêiev”, baseado na vida de prisioneiro do físico Gueórgui Demídov (1908-1987), talvez seja o melhor exemplo da problemática relação entre a força de trabalho qualificada e as leis do Gulag. Preso em 1938, na época dos espancamentos para obtenção de falsas

¹⁴⁸ Varlam Chalámov, op. cit. v5.

¹⁴⁹ Varlam Chalámov, op. cit. v5, pp. 248.

¹⁵⁰ Varlam Chalámov, op. cit. v5, pp. 251.

¹⁵¹ Varlam Chalámov, op. cit. v5, pp. 250.

¹⁵² Varlam Chalámov, op. cit. v5, pp. 251.

confissões, Kiprêiev decide se preparar para o interrogatório “trocando golpe por golpe”;¹⁵³ o que não funciona, pois ameaçam prender sua esposa. Mesmo depois de humilhado e moralmente abalado, o engenheiro chega a Kolimá com uma pena de cinco anos, confiante de que conseguiria se livrar rápido da sentença, pois “certamente valorizariam um engenheiro”.¹⁵⁴ Kiprêiev desprezava o trabalho braçal, por isso procurava um lugar onde pudesse aplicar seus conhecimentos científicos.

Na época, Kolimá sofria com a escassez de vidro devido à sua fragilidade em baixa temperatura, o que tornava a vida útil das lâmpadas elétricas muito mais breve. Assim, os milhares de setores, as jazidas e poços, as galerias de ouro, urânio, estranho, os destacamentos da guarda, todos os locais precisavam de iluminação não apenas pelo trabalho noturno, mas pela vigília constante contra fugas. Kiprêiev então escreve um relatório que o deixa famoso entre os presos e a chefia, afinal, agora como chefe da nova fábrica criada para restaurar as lâmpadas, a personagem consegue colocar em prática seu conhecimento especializado. Resolvida a questão da vida útil das lâmpadas, “Kiprêiev economizou para Kolimá muitas horas, muitos dias de ouro. Dias incontáveis. O Estado ganhou uma vantagem enorme, uma vantagem militar e uma vantagem em ouro”.¹⁵⁵

Todos os chefes envolvidos com a restauração das lâmpadas receberam a Ordem de Lênin, no entanto, Kiprêiev sequer é mencionado no decreto de feriado motivado pelo acontecimento; “para eles”, diz o narrador, “Kiprêiev era um escravo, um escravo inteligente, e nada mais”.¹⁵⁶ O diretor da Dalstroï recebe toda a fama, enquanto para Kiprêiev é dado um par de botas americanas de couro durante a festa de feriado; engenheiro recusa a gratificação dizendo que não iria usar trapos americanos e acaba preso. Nas considerações finais do novo processo que aumenta em oito anos a pena inicial do engenheiro, o investigador do caso escreve: “disse que Kolimá é um Auschwitz sem fornos crematórios”.¹⁵⁷ Note-se que Kiprêiev almeja a soltura mais do que tudo, mas não se importa em ajudar o Estado com suas invenções.

¹⁵³ Varlam Chalámov, op. cit. v5, pp. 93.

¹⁵⁴ Varlam Chalámov, op. cit. v5, pp. 93.

¹⁵⁵ Varlam Chalámov, op. cit. v5, pp. 97-8.

¹⁵⁶ Varlam Chalámov, op. cit. v5, pp. 98.

¹⁵⁷ Varlam Chalámov, op. cit. v5, pp. 99.

Ciente do seu destino e cada vez mais desanimado, o engenheiro consegue enviar uma carta a um conhecido pedindo que o declarasse morto para a esposa. Afastado da fábrica de restauração de lâmpadas que havia chefiado, o engenheiro é enviado para os trabalhos gerais. Quando já está debilitado na cama do hospital, pedem ao engenheiro que conserte uma velha máquina de raios X, trabalho que, depois de concluído, não seria suficiente para não o enviar a um campo numerado, “onde os prisioneiros eram conduzidos ao trabalho em fila, de cinco em cinco, ombro com ombro, rodeados por uns trinta cachorros”.¹⁵⁸ Já no campo numerado, a máquina de raios X quebra novamente, e Kiprêiev, o único que poderia consertá-la, é chamado de volta. Mas algo já foi alterado de vez na vida de Kiprêiev. O engenheiro não mais pretende se fazer útil, a história de que poderia ser solto por suas contribuições, na prática, se mostra uma ingenuidade, algo que agora ele entende como impossível.

A história de Kiprêiev é interessante pois o engenheiro desejava acima de tudo a soltura, mas também o reconhecimento da sociedade soviética, ainda que todas as tentativas de Kiprêiev em reatar os laços com o Estado são frustradas. Ao contrário do engenheiro Viktor Findikáki, Kiprêiev contribuiu e contribuiria para a manutenção da tecnologia em Kolimá. Sua reação ao ganhar o par de botas americanas mostra também o nacionalismo do físico com a frustração em não ter sua parcela de ganhos diante da sua descoberta. Já em Moscou, quando Chalámov narra seu encontro com Kiprêiev, o engenheiro diz: “– Nunca mais serei um cientista. Um engenheiro comum, e basta. Voltaria como um homem sem direitos, que ficou para trás, enquanto todos os meus colegas do instituto e da faculdade foram laureados há tempos”.

Por mais que Viktor e Kiprêiev tivessem seus problemas particulares em trabalhar para o Estado que os processou, a maioria dos forçados não tinha opção de exercer suas profissões anteriores ao Gulag. Já no terceiro conto de *Contos de Kolimá*, temos um exemplo dessa tragédia do conhecimento. Em “De noite”, Gliébov lambe a tigela de comida enquanto os outros forçados olham fixamente para sua boca; “não havia em ninguém força de vontade poderosa o bastante para fazer desviar os olhos da comida que desaparecia na boca de outro ser humano”.¹⁵⁹ Junto a Bagrietsov, Gliébov sai para o campo carregar

¹⁵⁸ Varlam Chalámov, op. cit. v5, pp. 109.

¹⁵⁹ Varlam Chalámov, op. cit. v1, pp. 34.

pedras. Durante o trabalho, Bagrietsov arranha o dedo, rasga uma nesga de algodão da roupa e polvilha o dedo sangrento com areia. Vendo que o sangue não estancava, Gliébov comenta que o motivo é a baixa coagulação, ao que o companheiro lhe responde: “– Você é médico, por acaso?”. Depois da pergunta, o narrador se aproxima dos pensamentos da personagem cindida pelo campo:

Gliébov ficou calado. O tempo em que fora médico parecia muito distante. Aquele tempo existira realmente? Com frequência, o mundo além das montanhas, além dos mares, parecia-lhe uma espécie de sonho, de invenção. Real era o minuto, a hora, o dia, desde a alvorada até o toque de recolher; além desse ponto ele não planejava e não encontrava forças dentro de si para planejar. Assim como todos.¹⁶⁰

Gliébov não responde ao companheiro. O tempo dilatado da vida civil deu lugar ao presente do cotidiano como forçado: “A consciência que ainda lhe restava,” diz o narrador, “e que talvez já não fosse humana, tinha limites estreitos demais e agora estava orientada para a única coisa: tirar as pedras o mais rápido possível”.¹⁶¹ As personagens dos dois engenheiros e do ex-médico Gliébov representam a luta constante do indivíduo contra o Estado. Para Chalámov, seus ciclos de contos mostram

A questão do encontro entre o homem e o mundo, a luta do homem com a máquina do Estado, a verdade desta luta, a luta por si mesmo, em si mesmo, e também fora de si. Será que é possível influenciar ativamente o próprio destino, quando este foi moído pelos dentes da máquina do Estado, pelos dentes do mal?¹⁶²

Já a única forma de desenvolvimento pleno das potencialidades humanas em Kolimá se torna um grande problema para os outros presos, visto que essa formação está ligada diretamente ao grupo que decide vida e morte. Além disso, essa formação se torna muito problemática para o indivíduo, pois aponta para o que Chalámov interpreta como uma deformação moral.

¹⁶⁰ Varlam Chalámov, op. cit. v1, pp. 35.

¹⁶¹ Varlam Chalámov, op. cit. v1, pp. 36.

¹⁶² Varlam Chalámov, op. cit. v3, pp. 402.

2.3 – O caso *blatar* e as escalas deslocadas

Vi que, para um intelectual, uma simples bofetada por ser um argumento de peso.

“O que vi e compreendi no campo de trabalho”, de Varlam Chalámov

Sem dúvida os *blatares* são uma das grandes preocupações dos prisioneiros políticos no Gulag. Os estudos de Chalámov em *Ensaio sobre o mundo do crime* provam a insistência do autor em retratar esse grupo social como o conheceu em Kolimá. Em “A propósito de um equívoco da literatura”, o autor recorre a nomes da literatura mundial e russa para concluir que “o mundo do crime permanece, desde os tempos de Gutemberg até nossos dias, um livro fechado a sete selos, tanto para autores, quanto para leitores”.¹⁶³ Para Chalámov, todos os escritores “que abordaram esse seriíssimo tema trataram-no levemente”,¹⁶⁴ sob uma espécie de sedução pelo discurso desse grupo.

O problema do escritor não é o lugar social de onde vem seu discurso contra arbitrariedades do Estado, mas a falta de conhecimento real sobre o mundo do crime, da forma como esse grupo social protesta contra a ordem, apesar de, para Chalámov, não estar completamente separado das intenções institucionais do Gulag. Para descrever esse grupo social, Chalámov mobiliza uma discussão que vai além da representação do mundo do crime na literatura russa.

Seu diálogo inicial é com *Os miseráveis*, de Victor Hugo, romance com preocupações sociais, mas que acabou contribuindo com uma visão romântica do mundo do crime; “o apelido ‘Jean Valjean’”, escreve Chalámov, “existe até hoje entre os bandidos”.¹⁶⁵ Em “Na fé”, o baralho, “confeccionado com singular rapidez por mestres nesse negócio”, é feito “a partir de um volumezinho de Victor Hugo”.¹⁶⁶ O jogo de cartas, o principal passatempo dos *blatares* na prisão, aparece como um símbolo que contamina e explica o universo desse grupo social, como se Chalámov mostrasse ao leitor qual é lugar de Hugo diante da

¹⁶³ Varlam Chalámov, op. cit. v4, pp. 14.

¹⁶⁴ Varlam Chalámov, op. cit. v4, pp. 14.

¹⁶⁵ Varlam Chalámov, op. cit. v4, pp. 7.

¹⁶⁶ Varlam Chalámov, op. cit. v1, pp. 26.

verdadeira face do mundo do crime. O jogo não só simboliza vida e morte nas relações entre os *fráieres* e os *blatares* como também revela a característica teatral desse grupo, que, segundo Chalámov “brincam de guerra, encenam espetáculos de guerra, mas derramam sangue de verdade”.¹⁶⁷

Depois de Hugo, Chalámov conclui que Dostoiévski também não conhecera criminosos como aqueles. O mundo do crime retratado por ele soa inverossímil ao escritor soviético: “Os personagens encarcerados de *Recordações da casa dos mortos*”, diz ele, “são pessoas tão ocasionais no crime quanto o próprio Aleksandr Petróvitch Goriantchikov”.¹⁶⁸ Anton Tchekhov teria sido o único a se deparar com esse grupo quando esteve na Ilha de Sacalina, extremo oriental siberiano, mas ele não pôde “mais que abrir os braços, sorrir tristonho e apontar esse mundo com um gesto doce, mas insistente. Também ele o conheceu por Hugo”.¹⁶⁹

Apenas Maksim Górkí teria condições de descrever o mundo do crime como ele é, pois sua biografia o fez viver no meio desse grupo. De fato, Górkí parece conhecê-lo bem a ponto de retratá-lo no conto “Tchelkach” e, mais tarde, de descrevê-los na viagem que faz a um campo de trabalhos forçados. Do ponto de vista de Chalámov, no conto Tchelkach de Górkí há uma espécie de adoração pelo ladrão experiente, que é sem dúvidas um *blatar* “representado como os personagens de *Os miseráveis*, a partir do mesmo rigor forçado e enganoso”.¹⁷⁰ O que também incomoda Chalámov é a representação da relação de Tchelkach com a personagem Gavrila, o aprendiz que logo subirá os degraus do mundo do crime com a ajuda do mestre.

No ensaio *Solovkí (Соловки)*, de 1929, motivado pela visita do escritor ao campo de Solovkí (ou Soloviêtsky), Górkí reconhece entre os forçados criminosos que julga ali encontrar reabilitação. O campo, repetindo o motivo da hospitalidade às avessas de *O inspetor geral*, fora preparado para a visita do escritor, tornando-se uma espécie de “vitrine” de uma propaganda correcional, uma “oportunidade de transformação de elementos criminais e antissociais em cidadãos soviéticos úteis”.¹⁷¹ Mais tarde, durante a construção do canal Mar

¹⁶⁷ Varlam Chalámov, op. cit. v5, pp. 112.

¹⁶⁸ Varlam Chalámov, op. cit. v4, pp. 9.

¹⁶⁹ Varlam Chalámov, op. cit. v4, pp. 11.

¹⁷⁰ Varlam Chalámov, op. cit. v4, pp. 11.

¹⁷¹ Andrea Zeppini Menezes da Silva, op. cit., pp. 27.

Branco-Mar Báltico, um grupo de centenas de escritores visita o campo de obras, para em 1934, lançarem a obra *Canal Mar Branco-Mar Báltico em nome de Stálin* (*Беломорско-Балтийский канал имени Сталина*), monografia que conta com a participação de trinta e seis escritores soviéticos, entre eles Maksim Górkí, Alexei Tolstói e o formalista Viktor Chklóvski.

A obra mostra-se um novo panfleto, “com histórias comoventes e quase religiosas de presos que se regeneraram pelo trabalho no canal”.¹⁷² Por trás dessas descrições estava a ideia da reforja (*perekóvka*), isto é, a reeducação de criminosos por meio do trabalho honesto que o campo lhes proporcionava, aplacando as críticas direcionadas ao rápido crescimento dos campos de trabalho. Muito difundida naquela época, a ideia de “reforja”, para os verdadeiros criminosos, segundo Chalámov, apenas causava riso, algo que “até hoje não se cansaram de caçoar”.¹⁷³

Enquanto a propaganda cobria de ilusões a opinião pública, “a *perekóvka* teria dado espaço à ação do criminoso no campo, ao criar uma imagem falsa, que ocultava sua violência, depravação e desumanidade”.¹⁷⁴ No sentido de contribuir para essa imagem deturpada do mundo do crime, a popular peça *Aristocratas* de Nikolai Pogôdin, escritor que também esteve entre os visitantes do campo, é encenada em 1934. A peça mostrava pela comédia os atrapalhados criminosos comuns dos campos de trabalho em diversas diabruras risíveis durante a construção do canal do Mar Branco.

Para entreter o público, as piadas no jargão prisional, o roubo, a violência são amenizados. No fim da peça, os prisioneiros reconhecem seus crimes, há a redenção através do trabalho que agora os criminosos executam com prazer. A peça de Pagôdin “retoma um tema bolchevique anterior: quanto os ladrões podem ser ‘adoráveis’”.¹⁷⁵ Nenhuma das obras em questão dizia que a construção do canal se daria, por ordens diretas de Stálin, em vinte meses. O pouco tempo para alcançar as metas impossíveis geraram “competições socialistas”, que consistiam em disputas entre as turmas, dobrando-se a jornada de trabalho em troca de um saco de farinha ou outro alimento.¹⁷⁶ Em nenhuma

¹⁷² Anne Applebaum, op. cit., pp. 105.

¹⁷³ Varlam Chalámov, op. cit. v4, pp. 13.

¹⁷⁴ Andrea Zeppini Menezes da Silva, op. cit., pp. 214.

¹⁷⁵ Anne Applebaum, op. cit., pp. 106.

¹⁷⁶ Anne Applebaum, op. cit.

dessas obras estão representados os prisioneiros políticos, apenas os condenados por crimes comuns.

Segundo Anne Applebaum, o uso desses textos era inteiramente destinado à propaganda. Essas histórias de vida edificantes e os finais felizes serviam para abrandar os nervos dos soviéticos “inquietos com a violência da coletivização e da industrialização”.¹⁷⁷ De fato, Nikolai Pogodin não acerta na representação dos conflitos reais dos criminosos nos campos mas acerta no título: os *blatares* são os aristocratas dos campos, “os verdadeiros donos de Kolimá”, como diz Chalámov.

O que aponta Chalámov é que se trata de uma organização fechada e temida, que muito possivelmente esses escritores não poderiam ter acesso. Outro ponto decisivo para a representação desse grupo por Górkí é que dificilmente um *blatar* se abriria para Górkí, o que reflete diretamente na veracidade da representação. Maksim Górkí, mesmo enquanto esteve entre eles, ainda assim era um *fráier*, o que fez com que o escritor representasse um “entusiasmo irrefletido diante da aparente liberdade de julgamento e ousadia de conduta desse grupo social”.¹⁷⁸

Segundo Chalámov, autênticos ladrões são aqueles que “passaram por todo o curso plurianual que o cárcere proporciona, de rapinagem e educação *blatar*, apenas a eles caberá tratar das questões essenciais do mundo do crime”.¹⁷⁹ Isso não impede que os *blatares* corrompam outros homens, os quais serão sempre seus subordinados. Nascer com o sangue azul, isto é, ser descendente de uma família de ladrões garante possibilidades no mundo do crime, mas, “como disse um filósofo *blatar*, ‘não se nasce bandido; torna-se bandido’”.¹⁸⁰

Para os ladrões de sangue azul é garantido o melhor lugar nas celas, as melhores refeições e, como parte da teatralidade típica desse mundo, um conjunto de subordinados que massageiam seus pés e suas costas. A presença dos ladrões mais velhos na cela garante a espoliação pelos ladrões mais jovens, garantindo também sua formação durante o período prisional. No conto “A

¹⁷⁷ Anne Applebaum, op. cit., pp. 106.

¹⁷⁸ Varlam Chalámov, op. cit. v4, pp. 12.

¹⁷⁹ Varlam Chalámov, op. cit. v4, pp. 17.

¹⁸⁰ Varlam Chalámov, op. cit. v4, pp. 12.

encomenda”, já comentado neste estudo mas agora de outro modo, o narrador recebe um par de botas, as quais, para Kolimá, era artigo de luxo apenas usado pelos chefes de minas. O narrador vende as botas porque sabe que se carregá-las até o dormitório será roubado. Com uma nota de cem rublos, compra pão e manteiga e pede ao companheiro Iefriêmov ir buscar lenha.

Ao voltar para o dormitório com a comida, alguém o golpeia na cabeça com algo pesado, quando se dá por si, sua bolsa de pano tinha sumido: “Diversão da melhor qualidade”, diz o narrador, “nesses casos alegravam-se duplamente: em primeiro lugar, alguém levava a pior, em segundo, não tinha sido você”.¹⁸¹ Não acontece nada com os *blatares* que o roubam, e nada poderia acontecer. Já Iefriêmov, o *fráier* que havia ido buscar lenha, é acusado de roubá-la de outra brigada, o que resulta no seu espancamento diante de todos. O narrador não nos conta de quem roubou e se o julgamento é correto, apenas que Iefriêmov “passou muitas semanas deitado na tarimba”,¹⁸² ainda assim há a diferença clara entre as possibilidades de um ladrão do mundo do crime e um ladrão *fráier*.

Nos *Ensaíos sobre o mundo do crime* sabemos que os *blatares* nunca são acusados dos roubos ou explorados. Quando recebem encomendas, “os *fráieres* mais prevenidos e experientes sacrificam logo a metade de sua remessa”¹⁸³ para se livrarem da ameaça constante de violência. Para os ladrões, as remessas dos *fráieres* são como um troféu, conquistado sempre por criminosos mais jovens, enquanto os mais experientes assistem aos roubos, prontos para intervir caso haja resistência.

Ao mesmo tempo, toda a ajuda que poderia vir de um *blatar* surge com o sinal trocado. Por ironia, no conto “RUR”¹⁸⁴, no qual se diz ser inevitável a comparação dos trabalhadores com os robôs de Karel Čapek, um *blatar* entrega para o narrador uma faca improvisada, que serviria para mostrar e assim afastar os cães da escolta. Pode-se entender o gesto do *blatar* nesse conto mais como uma proteção a si mesmo, ao tentar se livrar dos ataques dos cães, do que uma tentativa de ajudar um *fráier*, tornando-se assim uma ação isolada.

¹⁸¹ Varlam Chalámov, op. cit. v1, pp. 53.

¹⁸² Varlam Chalámov, op. cit. v1, pp. 55.

¹⁸³ Varlam Chalámov, op. cit. v4, pp. 78.

¹⁸⁴ Alusão à peça homônima, de 1920, do escritor tcheco Karel Čapek (1890-1938), cujo nome é acrônimo de Robôs Universais de Rossum (cf. nota do tradutor 47 in. Varlam Chalámov, op. cit. v3, pp. 83.)

Dmitri Likhatchôv, filólogo soviético, relata algo parecido enquanto ainda estava na fase dos interrogatórios. Em fevereiro de 1928, foi preso por “atividades contrarrevolucionárias” e enviado ao Gulag. Durante a construção do Canal do Mar Branco, cumpriu parte da pena como contador e despachante ferroviário. Toda a ajuda dos *blatares* parece ser uma fórmula para a sobrevivência dos criminosos comuns aos interrogatórios e, posteriormente, ao campo. Também vem de um ladrão a receita aprendida por Likhatchôv para fugir do interrogatório:

No início do interrogatório, ele perguntou: “Por que o casaco?” Eu respondi: “estou resfriado” (assim me ensinou um ladrão). Stramin aparentemente tinha medo de influenza (como a gripe era chamada na época), e o interrogatório não foi exaustivamente longo.¹⁸⁵

Em Kolimá, os *blatares* auxiliam na perversão do sentido, sendo um dos principais mestres da escola negativa. É durante a vida na prisão que sua formação como chefe encontra seu apogeu. Quando retornam para o ambiente civil, contam as histórias da vida no cárcere para os jovens, permeadas de romantismos e aventuras. Esses jovens enxergam nos *blatares* “pessoas que desafiam a sociedade”¹⁸⁶ através da recusa a uma vida comum, com trabalho e obrigações, a qual comparam com a vida maçante e modesta dos pais. Incapaz de reconhecer verdadeiramente esse mundo, os jovens acabam logo envolvidos e estigmatizados pela sociedade, tendo que entrar cada vez mais no crime.

Esse ponto é o centro da questão para Chalámov, já que a juventude é corrompida justamente pelo que leu a respeito desse grupo. Para Chalámov, “pode-se dizer que a literatura, em vez de condenar os criminosos, tem feito o contrário: prepara o terreno para o florescimento de um germe envenenado no inexperiente e cândido espírito da juventude”.¹⁸⁷ Impressionados pelas “perigosas e cativantes”¹⁸⁸ histórias *blatares*, mais tarde será sua vez de matar

¹⁸⁵ В начале допроса он спросил: «Почему в пальто?» Я ответил: «Простужен» (так научил меня вор). Страмин, видимо, боялся инфлюэнца (так называли тогда грипп), и допрос не был изматывающе длинным. Лихачев, Дмитрий. *Мысли о жизни: Воспоминания [Pensamentos sobre a vida: memórias]*(Азбука-классика) (Russian Edition) (p. 168). Азбука. Edição do Kindle

¹⁸⁶ Varlam Chalámov, op. cit. v4, pp. 19.

¹⁸⁷ Varlam Chalámov, op. cit. v4, pp. 19.

¹⁸⁸ Varlam Chalámov, op. cit. v4, pp. 20.

alguém como prova de solidariedade a esse mundo e de passar pelo cárcere; “em sua conduta, o que o rapaz teme não é passar da conta, e sim não fazer o bastante”.¹⁸⁹

Ainda assim, todos aqueles que entram em contato com os *blatares* estão condenados a alguma perversão. Não apenas por meio da violência, os *blatares* também se aproveitam da ingenuidade dos *fráieres*. Os contos “O encantador de serpentes” e “Dor”, do primeiro e quinto ciclos, têm o mesmo motivo do contador de histórias, uma figura cuja relação com o mundo *blatar* é das mais ambíguas. Apesar do ódio contra intelectuais, os *blatares* dependem deles para ouvir histórias de aventuras com motivos românticos para se livrar do tédio da prisão. Em “Como ‘tirar romances’”, Chalámov explica que os *blatares* não se entregam apenas à sua memória, que simula artisticamente os fatos de sua vida, “à imensa fanfarronice com que floream a descrição de seus assaltos e outras aventuras”.¹⁹⁰ Nenhuma de suas histórias representa a verdade, mas são parte da mensagem passada aos mais novos que as ouvem com atenção. Neste momento surge aquele que no jargão da bandidagem vai “tirar romances” (*тискать романы*), que é como um “prospecto” oral de uma obra. O romance não precisa ser necessariamente literário, pode ser um livro de memórias, filme ou ensaio histórico, desde de que seja indispensavelmente longo. Os enredos não podem ter nada de sobrenatural, fantástico e nenhuma psicologia, tampouco a história precisa ser fiel ao livro em questão; em *Anna Kariênina*, por exemplo, os nomes de personagens são alterados e a linha Liévin-Kitty é suprimida pelos tiradores, o que gera, por tanto, como diz Chalámov: “somente pelas rodas do trem era possível saber do que se tratava”.¹⁹¹ Embora os *blatares* afirmem que ninguém conhece melhor que eles sua própria vida, da literatura mundial, além do sempre apreciado *O conde de Monte Cristo*, “Jean Valjean (de *Os miseráveis*) é sempre contado e escutado com prazer. Os equívocos e a ingenuidade do autor na representação dos bandidos franceses são reparados de maneira condescendente pelos bandidos russos”.¹⁹²

¹⁸⁹ Varlam Chalámov, op. cit. v4, pp. 21.

¹⁹⁰ Varlam Chalámov, op. cit. v4, pp. 141.

¹⁹¹ Varlam Chalámov, op. cit. v4, pp. 145.

¹⁹² Varlam Chalámov, op. cit. v4, pp. 145.

Os “romancistas”, como são chamados esses contadores de histórias pelos *blatares*, são apreciados por eles, mas nunca acolhidos como iguais, pois dificilmente fazem parte desse grupo. Segundo Chalamov, os *blatares* não têm instrução e não apreciam a literatura, sendo algo raro encontrar entre eles algum que desde a infância tenha sido “ensinado a amar os livros”.¹⁹³ Na hora de tirar romances acontece então a breve aliança dos *blatares* com os *fráieres*, dadas as possibilidades de novos enredos que os odiados intelectuais podem oferecer para as histórias.

No conto “Dor”, o autor coloca em choque as duas culturas, a humanista do século XIX e a cultura do submundo *blatar*. Como prisioneiro em um campo de trânsito, Chelgunóv é convocado por um *blatar* conhecido como Rei para “tirar romances”. Chelgunóv aceita a contragosto, mas depois enxerga nesse ato a possibilidade de “retribuir à sociedade tudo que havia recebido como legado”.¹⁹⁴ A prisão foi para ele um grande choque, uma desilusão para as quais a cultura que absorvera não o tinha preparado. Descendente de uma geração de revolucionários, Chelgunóv passou a infância cercado por livros; “bibliófilo e leitor voraz, assimilara a cultura russa com o leite materno”.¹⁹⁵ Chelgunóv via a possibilidade de tirar romances para os *blatares* como uma maneira de reabilitar os criminosos através da cultura.

O jovem então é seduzido pelo discurso do chefe *blatar*, tornando-se morador do barracão onde todos os dias “os serviçais do campo recolhiam nos degraus da entrada os corpos daqueles que haviam reclamado seus direitos ao Rei”.¹⁹⁶ Para lá eram levados os melhores pratos da cozinha e todos os trapos recolhidos para apostas nas jogatinas. Chelgunóv começa também a receber regalias, pois agora “tornou-se romancista da corte”.¹⁹⁷

A partir desse momento no conto “Dor” há uma exacerbação na representação da história, aquilo que Chalamov diz ser um “exagero de cores”. Em “Sobre minha prosa”, o escritor diz que tais exageros no fundo se revelam inimigos da concisão, mas que poderiam ser usados “apenas como paródia”.¹⁹⁸

¹⁹³ Varlam Chalamov, op. cit. v4, pp. 147.

¹⁹⁴ Varlam Chalamov, op. cit. v5, pp. 114.

¹⁹⁵ Varlam Chalamov, op. cit. v5, pp. 114.

¹⁹⁶ Varlam Chalamov, op. cit. v5, pp. 114.

¹⁹⁷ Varlam Chalamov, op. cit. v5, pp. 116.

¹⁹⁸ Varlam Chalamov, op. cit. v5, pp. 300.

Chalámov faz então um pastiche de motivos românticos do século XIX, a cultura na qual Chelgunóv se apoiava sem perceber as reais intenções do Rei-*blatar*, motivado pelo triângulo amoroso da peça *Cyrano de Bergerac* (1897), de Edmond Rostand. Chelgunóv se abre para o Rei, diz que está triste por não poder se comunicar com a esposa, ao que o *blatar* oferece ajuda. O narrador volta então ao momento em que o tirador de romances foi preso:

Tempos atrás, quando ele foi preso, eles se abraçaram:
“Mesmo que fique um ano ou até dois sem receber cartas, eu o esperarei. Estarei sempre ao seu lado.”
“Você as receberá bem antes”, disse Chelgunóv com segurança e virilidade, acalmando a esposa. “Acharei os canais certos. E por meio deles você receberá minhas cartas e me responderá.”
“Sim! Sim! Sim!”

Mas sabemos que da parte do *blatar* qualquer ajuda não poderia surgir sem uma intenção disfarçada. Na cena imediatamente seguinte o Rei manda chamar Chelgunóv, dizendo a um de seus subordinados: “Vamos jogar outra rodada com esse *fráier*. Tempo nós temos de sobra”.¹⁹⁹ O Rei então facilmente engana Chelgunóv, que agora escreve cartas de amor para o *blatar* em nome de um tal Chura,²⁰⁰ que tinha o mesmo nome de Chelgunóv: “O Rei explicava o sentido de cada carta oralmente e Chelgunóv-Cyrano dava vida às suas ideias”.²⁰¹ Um tempo depois circula o rumor de que o Rei será transferido para Kolimá, o que faz com que ele peça uma última carta a Chelgunóv, mas “era preciso terminar o jogo”, diz o narrador, “à maneira *blatar*, regado a sangue de verdade”.²⁰² A carta foi escrita, dizendo que o tal Chura havia sido fuzilado.

Depois da transferência do Rei, Chelgunóv perde seu lugar na corte e vaga anos entre o hospital e as minas, sem mais notícias da esposa. Quando solto, o narrador nos diz que Chelgunóv volta a Moscou à procura da esposa, mas só encontra uma amiga antiga do casal. Surpresa, ela diz pensar que Chelgunóv tinha sido fuzilado. “– Marina está morta. Depois que você foi fuzilado, ela se jogou debaixo de um trem. Só que em Rastorgúiev, e não onde Anna Kariênina se jogou [...]. Você confessou sua culpa, mas Marina não quis escutar, acreditava

¹⁹⁹ Varlam Chalámov, op. cit. v5, pp. 117.

²⁰⁰ Apelido de Aleksandr.

²⁰¹ Varlam Chalámov, op. cit. v5, pp. 118.

²⁰² Varlam Chalámov, op. cit. v5, pp. 119.

em você”.²⁰³ Depois da tragédia de Chelgunóv, o narrador intruso diz que “a cena de Cyrano, Cristiano e Roxane fora encenada no nono círculo do inferno, quase sobre o gelo do Extremo Norte. Chelgunóv havia acreditado nos *blatares* e eles o fizeram matar a esposa com as próprias mãos”.²⁰⁴

Para tudo o que já foi dito neste estudo, o conto “Dor” representa um acúmulo de vários ângulos de visão. Não temos apenas o rebaixamento da cultura intelectual do século XIX, performada na intenção humanista de Chelgunóv, que é tragicamente enganado pela realidade dos campos, como o aprendizado negativo que o contato com os *blatares* gera na personagem romântica. Assim, a “escola negativa”, como Chalámov diz ser a experiência nos campos, transforma Chelgunóv em um aluno passivo, refém das vontades escamoteadas de um Rei.

Outra parte dos ensinamentos dessa escola, motivada pela presença desse grupo social nos campos, é o deslocamento da moral. Como parte do aprendizado do campo, a moral *blatar* não apresenta perigo apenas para aqueles que são suas vítimas diretas, mas para aqueles que decidem nivelar suas ações por ela.

Uma das críticas de Chalámov é motivada pelo comportamento dos intelectuais no campo. No conto “O engenheiro Kisseliov”, o jovem engenheiro de trinta e três anos, “era um dos poucos chefes que liam Púchkin, Liérmontov, Niekrássov – seu cartão de biblioteca era a prova disso”.²⁰⁵ O jovem talentoso era também um dos mais carrascos contramestres, “espancando pessoalmente os presos”.²⁰⁶ Kisseliov estava sempre à procura de alguém para pisotear ou ofender, “essa obscura e sádica sede de homicídios”, diz o narrador, “vivia no coração de Kisseliov e, em meio ao despotismo e à arbitrariedade do Extremo Norte, ela teve vazão, pôde desenvolver-se, crescer”.²⁰⁷ O narrador diz que as ações de Kisseliov no campo não são mais medidas conforme a vida em liberdade, mas foram sobrepostas por uma moral própria das escalas deslocadas do campo.

²⁰³ Varlam Chalámov, op. cit. v5, pp. 120.

²⁰⁴ Varlam Chalámov, op. cit. v5, pp. 121.

²⁰⁵ Varlam Chalámov, op. cit. v3, pp. 99.

²⁰⁶ Varlam Chalámov, op. cit. v3, pp. 99.

²⁰⁷ Varlam Chalámov, op. cit. v3, pp. 99.

Mas ver o ponto mais fundo da vida ainda não é a coisa mais terrível. A coisa mais terrível é quando o homem passa a sentir – para sempre – que esse ponto mais fundo é parte de sua própria vida, quando suas medidas morais são tiradas da experiência do campo, quando a moral *blatar* se sobrepõe à da vida em liberdade.²⁰⁸

Ao contrário de Chelgunóv do conto “Dor”, que conheceu a profundidade subterrânea do mundo *blatar*, Kisseliov teve contato com esse grupo e adotou para si seus limites “humanos” como possibilidade de viver no campo, tornando-se assim um aprendiz. Outros homens, segundo o narrador, também se aproveitam dessa moral como possibilidade de mudar o estigmado artigo 58 para alguma sentença baseada em artigo comum, e assim retirar a marca de prisioneiro político. Note-se também que Kisseliov congrega em si uma ambiguidade do grupo social *blatar*: mesmo protestando contra o Estado, esse grupo ainda contribui para a destruição humana em Kolimá.

2.4 – O curso:

Começava um período muito importante da minha vida, extraordinariamente importante. Podia senti-lo com todo o meu ser. Eu estava tomando o caminho que poderia me salvar. Teria que me preparar não para a morte, mas para a vida. E eu não sabia o que era mais difícil.

“O curso”, Varlam Chalámov

A primeira informação que temos conhecimento quando lemos o conto “O curso” surge da voz do memorialista; “o ser humano não gosta de relembrar as coisas ruins. Essa característica da natureza do homem torna a vida mais fácil. Verifique por si mesmo”.²⁰⁹ Dito isto, o narrador conclui que o melhor período em que esteve preso, em Kolimá, foi durante o curso de enfermagem do hospital central da Administração Nordeste dos Campos do NKVD.

Depois de vagar pelas minas de Kolimá, pelos campos de punição, exausto, com fome, tendo contraído tifo, pelagra e problemas respiratórios, para então topar ocasionalmente com o médico Pantiúkhov, que alguns anos depois

²⁰⁸ Varlam Chalámov, op. cit. v3, pp. 104.

²⁰⁹ Varlam Chalámov, op. cit. V3, pp. 135

reencontra Chalámov em um hospital e o ajuda com a burocracia necessária, o autor relata sua experiência no curso de enfermagem, o qual poderia garantir um trabalho muito menos exaustivo.

Não era a primeira vez que o acaso, como o autor sempre lembra, interfere de modo decisivo durante sua vida como preso no campo de trabalhos forçados. No conto “Caligrafia”, sabemos que o personagem só se salvou da lista dos “comboios da morte”, que transportavam presos dos quais nunca mais se tinha notícia, porque o burocrata para quem a personagem transcrevia os nomes da tal lista queima na sua frente um dos papéis que levava seu nome.

Em sua tese, Andrea Zeppini²¹⁰ reforça o poder do acaso na vida dos prisioneiros dos campos ao citar uma passagem de Primo Levi:

ao cabo de poucas semanas ou meses, as privações a que foram submetidos os conduziram a uma condição de pura sobrevivência, de luta cotidiana contra a fome, o frio, a fadiga, o espancamento, condição na qual o espaço para as escolhas (especialmente para as escolhas morais) estava reduzido a nada; entre eles, pouquíssimos sobreviveram à prova, graças à soma de muitos eventos improváveis; em resumo, foram salvos pela sorte [...].²¹¹

Sorte ou acaso, não é apenas na literatura de testemunho que eles estão presentes. O físico e divulgador científico Leonard Mlodinow, em seu livro *O andar do bêbado*, obra em que fala da influência não previsível do acaso na vida cotidiana, relata que a sorte (ou acaso) teria feito com que seu pai não fosse fuzilado pelos nazistas. Em Buchenwald, mesmo campo de concentração em que ficou o escritor espanhol Jorge Semprún a partir de 1943, o pai de Mlodinow rouba um pão para matar a fome. Os suspeitos são então alinhados e ameaçados de fuzilamento caso não dissessem quem havia roubado o pão. O pai de Mlodinow, diante da possibilidade real de fuzilarem todos, assume a culpa:

Meu pai deu um passo à frente para poupar os outros. Ele não tentou se pintar em tons heroicos, disse-me apenas que fez aquilo porque, de qualquer maneira, já esperava ser fuzilado. Em vez de mandar fuzilá-lo, porém, o padeiro

²¹⁰ Andrea Zeppini Menezes da Silva, op. cit., pp. 102.

²¹¹ Primo Levi, op. cit., pp. 42.

deu a ele um bom emprego como seu assistente. “Um lance de sorte”, disse meu pai.²¹²

Àquela altura, o pai de Mlodinow era casado e tinha filhos, mas todos morreram antes de 1945, fazendo com que ele, sozinho, emigrasse para os Estados Unidos e começasse uma nova família depois do fim da guerra. Se tivesse sido diferente, conclui Leonard Mlodinow, seu pai nunca teria conhecido sua mãe – também emigrante –, e Mlodinow e seus irmãos jamais teriam nascido.

De volta a Chálámov; a começar pelo número de páginas, “O curso” se estrutura de modo diferente dos contos dos dois primeiros ciclos. Grosso modo, a tendência a contar biografias dos companheiros do Gulag começa a partir do quarto ciclo, na prosa tardia do autor.²¹³ Há também outro componente intrusivo nesse conto que parece fazer uma ponte, uma ligação, entre a vida em Kolimá e a vida passada, no Continente. Algo parecido será feito em “A luva”, primeiro conto do último ciclo de Kolimá, no qual Chálámov faz um sumário da sua experiência no Gulag, uma “síntese biográfica”, arrolando em sumários vários episódios já enfocados separadamente em seus contos.

Nos limites de Magadan, cidade construída para fornecer víveres para os trabalhadores da região de Kolimá, havia um hospital que recebia alunos de todos os cantos do extremo oriente. Muito diferente da rotina das minas, a primeira grande impressão é a qualidade da ração e a possibilidade de repetir o prato, o que cria certa angústia pelo medo de projetar o futuro:

Os pensamentos se moviam devagar pelo cérebro esvaziado, e uma decisão ia amadurecendo, ficavam mais clara, mais categórica – era preciso ficar naquele curso a qualquer preço, virar um “estudante”, fazer com que o dia de amanhã fosse parecido com o de hoje. O dia de amanhã era literalmente o dia de amanhã. Ninguém pensava em trabalhar como enfermeiro, numa qualificação médica. Tinham medo de projetar algo tão longínquo.²¹⁴

A possibilidade de fazer o curso afeta diretamente as expectativas dos kolimanos. Se antes não se podia esperar pelo dia seguinte, o reingresso nos

²¹² MLODINOW, Leonard. *O andar do bêbado*. Rio de Janeiro; Jorge Zahar, 2009, p. 11.

²¹³ JANJIC, LINNÉA J. L. *Writer or Witness: problems of Varlam Shalamov's late prose and dramaturgy*. Berkeley: University of California, 2017.

²¹⁴ Varlam Chálámov, op. cit. V3, pp. 137

estudos faz com que a espera e o desejo de permanência mostrem um caminho diferente até o fim da pena. Os que vieram das minas tinham oportunidade de se alimentar melhor, vestir roupas melhores e ter um espaço de convivência. A cisão formativa que Kolimá causava na vida dos prisioneiros, o “umbral do mundo”, parece agora esvanecer graças ao estudo, à possibilidade de um trabalho mais leve, que consuma menos energia e de alguma preserve a vida.

Para a chefia, apenas os prisioneiros comuns deveriam participar do exame, porém seria impossível encontrar entre esses alguém que tivesse ensino secundário completo. O meio-termo que encontraram foi aceitar condenados pelo parágrafo 10 (agitação antissoviética) do Artigo 58, já que este, para eles, estava muito próximo de um crime comum, ainda que esses prisioneiros não gozassem de todas as possibilidades daqueles que foram condenados por crimes comuns. Mas não seria tão fácil ser aceito no curso; primeiro havia os exames de admissão.

Na enfermaria do hospital, local onde seriam realizadas as provas, surgiam boatos baseados nas restrições das leis que chegavam de Moscou. Ora se dizia que a nenhum condenado sob o Artigo 58 seria concedido o direito de fazer o exame de ingresso no curso, ora se dizia que apenas aqueles enquadrados no parágrafo 10 do Artigo 58 poderiam participar dos exames.

Ao ser definido quem poderia fazer os exames, Chalámov agora deve se preparar, mas o receio de não aprender pelas as condições que vivia antes, com fome e exausto, aviva outras questões:

As células do cérebro tinham passado um bom número de anos sem serem treinadas, as células do cérebro estavam passando fome, tinham perdido para sempre a capacidade de absorção e transmissão de conhecimento. Uma prova! Tive um sono intranquilo.²¹⁵

Para o exame, os alunos deveriam passar em três provas: língua russa, matemática e química. Chalámov relembra que a guerra civil estourara durante seus anos de ginásio, que seu professor de química havia sido fuzilado nessa época, o que causou a interrupção de seu aprendizado ainda em Vólogda: “nessa noite de inverno, fiquei muito tempo deitado no barracão dos estudantes

²¹⁵ Varlam Chalámov, op. cit. V3, pp. 138.

relembrando Vólogda em tempos de guerra civil”.²¹⁶ Um princípio de biografia do autor começa a se formar, motivada principalmente por assuntos que orbitam o aprendizado escolar.

A prova de língua russa consistia em um ditado, uma página de Turguêniev. Chalámov consegue a nota máxima e, com isso, a dispensa do exame oral:

Devagar, com uma sensação de dor física, recompus as células da memória: algo importante, interessante, deveria revelar-se para mim. Junto com a alegria do primeiro sucesso, veio a alegria de rememorar: havia tempos eu me esquecera da minha vida, me esquecera da universidade.²¹⁷

Não é fácil reatar as duas épocas da vida; Kolimá é muito diferente da vida civil, no Continente. Mas a possibilidade do curso de alguma forma alimenta o desejo de reatar as duas épocas tão diferentes:

Mais de uma vez percebi que a reclusão, especialmente no Norte, de certa forma conserva as pessoas: seu crescimento espiritual e suas capacidades ficam estagnadas no nível que tinham à época do aprisionamento. Essa anabiose dura até a libertação. Uma pessoa que tenha passado vinte anos na prisão ou no campo não adquire a experiência de uma vida normal: um menino permanece um menino; um sábio, apenas um sábio, mas nunca mais sábio.²¹⁸

Questões como essas do excerto já foram discutidas aqui, mas em contos menores ou de passagem. Volto aqui também à hipótese de estrutura espiralada de contos de Kolimá; lembrar do mal antes do bem, a máxima de Chalámov, parece aqui fazer as vezes de uma literatura que aposta na negatividade não periférica mas como protagonista e na fragmentação como ordem desprogramada, talvez até acaso. Voltando aqui à metáfora de Anatol Rosenfeld: no caso de Chalámov, o que é ampliado é justamente algo que seria tido como *defeito* na literatura, repetições, lacunas ou excessos, falta de harmonia na continuidade dos contos, tal qual fez a seu modo Beckett, Joyce, Virginia, Thomas Bernhard.

²¹⁶ Varlam Chalámov, op. cit. V5, pp. 160.

²¹⁷ Varlam Chalámov, op. cit. V3, pp. 139.

²¹⁸ Varlam Chalámov, op. cit. V3, pp. 153.

Voltando ao conto, escola negativa dos campos não serve enquanto possibilidade de formação para a vida civil. Soma-se a isso, no caso de Chalámov e dos outros que cursaram enfermagem no campo, a impossibilidade de exercer a profissão fora do Extremo Norte. As leis carcerárias vindas de Moscou diziam claramente que aquelas condições de estudo e exercício de trabalho não poderiam permitir a prática da enfermagem no Continente. Quando faz um balanço de sua vida, em um de seus escritos autobiográficos, Chalámov relembra do campo e desse hiato do aprendizado:

Tenho cinquenta e sete anos. Passei cerca de vinte anos em campos e no exílio. Em essência, ainda não sou uma pessoa velha, o tempo para no umbral do mundo onde fiquei por vinte anos. A experiência subterrânea não aumentou a experiência geral da vida – lá todas as escalas são deslocadas, e o conhecimento lá adquirido não serve para a “vida livre”. O homem sai do campo jovem se ele foi preso jovem. Da mesma forma, as licenças médicas adquiridas na escola de paramédicos do campo são válidas apenas no Extremo Norte, como “esclareceu” certa vez o Departamento de Saúde de Magadan. Para mim não é difícil voltar à sensação dos anos de infância. Eu jamais esquecerei de Kolimá. No entanto, são vidas diferentes; “Lá” eu nem sempre escrevia poemas. Tive de escolher – a vida ou os versos, e fazer a escolha (sempre!) em favor da vida.²¹⁹

Esse “congelamento da vida” de que fala Chalámov parece aumentar também pela impossibilidade de exercer a profissão aprendida no campo. Franco Moretti, ao falar do romance de formação tardio, que, em sua leitura, não abriu uma nova fase do gênero, mas, ao contrário, por causa da Grande Guerra, tornou-se um ato final de um longo processo histórico, o crítico exemplifica a socialização interrompida em romances como *Jakob von Guten*, de Robert

²¹⁹ Мне пятьдесят семь лет. Около двадцати лет я провел в лагерях и в ссылке. По существу я еще не старый человек, время останавливается на пороге того мира, где я пробыл двадцать лет. Подземный опыт не увеличивает общий опыт жизни — там все масштабы смещены, и знания, приобретенные там, для «вольной жизни» не годятся. Человек выходит из лагеря юношей, если он юношей арестован. Подобно тому, как медицинские права, приобретенные в лагерной фельдшерской школе, действительны только в пределах Дальнего Севера, как давал когда-то «разъяснения» Магаданский Санотдел.

Мне нетрудно вернуться к ощущению детских лет. Колыму же я никогда не забуду. И все же это жизни разные. «Там» — я не всегда писал стихи. Мне приходилось выбирать — жизнь или стихи и делать выбор (всегда!) в пользу жизни.

Walser, *O jovem Törless*, de Robert Musil. Segundo Moretti, a socialização escolar nesses romances se torna interrompida, causa esta principalmente motivada pelas duras leis escolares, “a socialização”, diz o crítico, “permanecerá inacabada, porque o indivíduo não se sentirá ‘em casa’ no mundo”.²²⁰ Interessante notar que os prisioneiros do Gulag nunca se referiam aos dormitórios como “minha casa”; no começo do conto “Primeira Morte”, do primeiro ciclo, lemos o seguinte:

Naquele inverno, aconteceu de trabalharmos no turno da noite. Víamos no céu negro a lua pequena, cinza-clara, cercada por um nimbo multicolorido, que cintilava nos frios intensos. O sol, não víamos nunca – chegávamos e saíamos dos pavilhões (não em casa, ninguém os chamava de casa) no escuro.²²¹

Apenas os blatares, segundo Chalámov, viam o campo como a própria casa, pois “gozavam de certos privilégios”.²²² Outro agravante, que é um dos alicerces da formação, é a *socialização* do indivíduo. Ainda que diante da violência dos colegas de escola de Törless, do rígido diretor de Jakob von Gunten, ainda assim a socialização não está completamente ausente como é no caso do Gulag; não se pode confiar em ninguém, não se ensina ou aprende em Kolimá. O poema memorialista de Chalámov dessa impossibilidade:

RELEIO AQUI MINHA VIDA

Releio aqui minha vida
Da primeira à última página.
Por força apuras a vista
Nesta vastidão gelada.

Pelas sombras reconheço
Até na bruma os amigos.
Mas nada disso é segredo,
Numa terra sem perigos.

²²⁰ 347, moretti, romance de formação

²²¹ Chama a atenção o caráter não didático da prosa de Chalámov, quase uma “dificuldade” da prosa em fazer apostos. Para explicar por que não chamavam de casa, ele introduz parênteses, fazendo surgir uma segunda voz na narrativa, que interrompe e se sobrepõe à primeira pessoa. Varlam Chalámov, op. cit. V1, pp. 153. No original russo: “Солнце мы не видели вовсе – мы приходили в бараки (не домой – домой их никто не называл) и уходили из них затемно.”

²²² Varlam Chalámov, op. cit. V3, pp. 149.

No poema (s/d) de Chálov, o espaço do Gulag, uma metonímia que advém do quarto verso “vastidão gelada”, aparece como uma oposição clara à impossibilidade de “reconhecer” amigos naquele espaço, algo que, como se viu até aqui, está ausente em Kolimá. No conto “O artista da pá”, no qual descobrimos a perversão dos chefes de brigada, Chálov usa uma de suas personas, Krist (Cristo), que, tendo acabado de ser transferido para uma nova brigada, o preso não espera criar relações ou prever quanto tempo vai continuar com aqueles companheiros.

Krist, como qualquer detento, não sabia de onde vinham as pessoas novas que entravam em sua vida: umas ficavam por pouco tempo, outras por muito tempo. Mas em todos os casos as pessoas desapareciam da vida de Krist sem dizer nada a respeito de si mesmas; partia como se tivessem morrido, morriam como se tivessem partido. Os chefes superiores, os chefes de brigada, os cozinheiros, os quarteleiros, os vizinhos de tarimba, os irmãos de carrinho de mão, os camaradas de picareta....²²³

A própria estrutura de Kolimá sugere que não se deve confiar em ninguém, como Krist o faz e acaba nocauteado pelo chefe de brigada por reclamar o dinheiro que ganharia ao atingir sua cota. Seria ingenuidade confiar novamente, por isso muitos desapareciam “sem dizer nada de si”. O passado das personagens costumeiramente aparece como uma forma conflituosa em relação ao presente em Kolimá. Poderíamos aqui, inclusive, ampliar o sentido da frase final do conto “Na fé”, que mostra como as relações se tornam passageiras e impossíveis: “agora teria de procurar um novo parceiro para cortar lenha”. É assim quando sabemos do médico que carrega pedras no conto “De noite”, que não quer falar de sua vida passada como médico ao companheiro de trabalho. Nessas condições, nunca se sabe quem é o outro. Nunca se sabe se o outro pode delatar (algo que aconteceu com o próprio Chálov, aumentando sua pena em dez anos) por um prato de sopa ou em troca de algum favor da chefia.

As aulas do curso simulavam o mundo anterior que todos conheciam. Não apenas para os presos mas também para os professores – “Foi organizado e afixado na parede o horário das aulas. O horário das aulas! Tudo como na vida

²²³ Varlam Chálov, op. cit. V3, pp. 66.

real”.²²⁴ Aqui Chalámov junta as duas vidas. As lembranças motivadas pelo curso parecem construir uma espécie de continuidade que fora rompida pelo tempo que não se podia pensar no dia seguinte, durante os anos de trabalho exaustivo na lavra, o cansaço e as doenças. A socialização vem com uma “imitação da vida real”; os cartazes, as aulas de anatomia, os exames, as palestras, a alimentação, as conversas de refeitório, o caderno de anotação (a possibilidade de usar lápis; regalia apenas dos *blatares* em Kolimá), em resumo: o aprendizado.

Por lembrar algo da vida real, o componente da socialização se torna uma das vias do aprendizado de Chalámov enquanto aluno de enfermagem, dado este que estava completamente ausente nos ciclos. Em “O que vi e compreendi no campo de trabalho”, o autor escreve:

Compreendi que a amizade e o companheirismo não surgem em condições difíceis, realmente difíceis – quando a vida está em jogo. A amizade surge em condições duras mas suportáveis (num hospital, mas nunca numa galeria de mina).²²⁵

A oposição dos espaços é clara. Sabemos em um conto posterior, “A luva”, do último ciclo de Kolimá, que Chalámov se arrependeu de não ter se matado como aqueles que o fizeram no comboio que levava a Kolimá. Somente durante o curso, quando enfim pode ter condições melhores de trabalho, que Chalámov enxerga um desfecho favorável:

Não fiz nada nos dois dias seguintes: fiquei deitado no leito, respirando o fedor do barracão e olhando para o teto coberto de fuligem. Começava um período muito importante da minha vida, extraordinariamente importante. Podia senti-lo com todo o meu ser. Eu estava tomando o caminho que poderia me salvar. Teria que me preparar não para a morte, mas para a vida. E eu não sabia o que era mais **difícil**.

Durante o curso, Chalámov se dedica, quer responder todas as perguntas dos professores e entender tudo o que dizem. A possibilidade de salvação era real. Ainda durante o curso, nem todos conseguiam largar os antigos hábitos das

²²⁴ Varlam Chalámov, op. cit. V3, pp. 159.

²²⁵ Varlam Chalámov, op. cit. V4, pp. 154.

minas. Um dos companheiros de turma, Kunduch, seja pelo medo de passar fome novamente ou outro motivo, utilizou mesmo depois de formado o esterilizador para assar um gato e comê-lo enquanto trabalhava no setor de neurologia; “na lavra”, diz Chalámov, “Kunduch conhecera a Senhora Fome, e ele se lembrava bem do rosto dela”.²²⁶

Ainda que para a maioria o curso tenha sido uma salvação, nem todos quiseram exercer a enfermagem depois de formados. Em “O que vi e compreendi no campo de trabalho”, um apêndice aos *Ensaio sobre o mundo do crime*, Chalámov escreve sobre o risco do campo para os intelectuais: “vi que, para um intelectual, uma simples bofetada pode ser um argumento de peso”.²²⁷ Chabáiev era um desses homens; um escritor tártaro, um intelectual que escondia seu passado. Sabia dos riscos reais que corriam os intelectuais, o risco de se tornar um “tirador de histórias” para os *blatares*. Se ele desistiu de exercer a enfermagem por essas questões, o geógrafo de formação Sukhoventchenko, um homem honesto e já velho, desistiu porque não se considerava apto para tomar decisões sobre a vida dos outros: “diante dele estavam pessoas vivas, não pedras para serem coletadas”.²²⁸

Agora formado, Chalámov pode decidir o que antes decidiam por ele; pode intervir no tempo em que os presos ficam na enfermaria, na necessidade de realocar um preso para um trabalho mais leve e “ajudar algumas pessoas, acertar com algumas pessoas contas de dez anos atrás”.²²⁹

De fato, Chalámov pôde ajudar muitos prisioneiros enquanto exerceu a medicina em Kolimá, ficando até responsável em certo momento pela enfermagem, decidindo assim o futuro de muitas pessoas. Diante da possibilidade de sair das minas e exercer de fato uma profissão, há um rompimento com aquela passividade mórbida característica das personagens dos ciclos de Kolimá.

Eu me sentia – pela primeira vez em Kolimá – uma pessoa imprescindível: para o hospital, para o campo, para a vida, para mim mesmo. Eu me sentia uma pessoa com direitos

²²⁶ Varlam Chalámov, op. cit. V3, pp. 152.

²²⁷ Varlam Chalámov, op. cit. V4, pp. 155.

²²⁸ Varlam Chalámov, op. cit. V3, pp. 147.

²²⁹ Varlam Chalámov, op. cit. V3, pp. 142.

plenos, com quem ninguém poderia gritar e que ninguém podia aviltar.²³⁰

Mas há uma relação interessante entre médico e paciente quando Chalámov já trabalha como homem livre. O conto “*Permafrost*”, do último ciclo de Kolimá, nesse sentido, é conflituoso. Quando estava no comando da enfermaria de Adigalakh, um vilarejo de garimpeiros na região de Sussuman, Chalámov podia decidir o destino dos presos daquela enfermaria. Um deles, Leónov, diz que vai morrer se voltar para a lavra. Chama a atenção a estrutura desse conto; durante o diálogo entre enfermeiro e paciente, quase não há intervenção do narrador ou verbos dicendi. Durante a época em que ficou na enfermaria, Leónov trabalhava como faxina, trabalho muito mais leve que o das minas. Leónov insi para não sair do hospital para a lavra, diz que “tem algo que dói” dentro dele. Mas Chalámov é irreduível; ou Leónov volta para o trabalho comum ou vai à administração para ser examinado por um médico que deverá verificar se o homem fala a verdade ou não. Leónov sai contrariado.

Naquela mesma noite, Leónov se enforca numa estrebaria.

E todos nós assinamos a ata. O prisioneiro Leónov não deixou carta. Levaram o cadáver de Leónov para prender à sua perna uma plaquinha com o número da ficha pessoal, e depois enterrá-lo nas pedras do *permafrost*, onde o defunto vai esperar até o Juízo Final ou até qualquer outra ressurreição dos mortos. E subitamente eu entendi que, para mim, já era tarde para estudar tanto a medicina, quando a vida.²³¹

Dada a configuração do espaço, “estudar a vida” naquelas condições parece ir muito além de um curso de enfermagem. Muitos presos mentiam sobre a sua situação física, os “simuladores”, como diz Chalámov, buscando tirar proveito de alguma situação. Em Kolimá, a perversão do espaço, o aprendizado da escola negativa, suspendem a possibilidade de uma formação, pois são muitos os cuidados que se tem de tomar para não causar mortes ou ser mais uma vítima. Chalámov nunca quis estar entre os chefes, condenar um homem à morte por alguma ordem, como acontecia com frequência entre os médicos.

²³⁰ Varlam Chalámov, op. cit. V3, pp. 191.

²³¹ Varlam Chalámov, op. cit. V5, pp. 154.

Aqui voltamos ao ensinamento dado pelo mestre de Chukhov, em *Um dia na vida de Ivan Deníssovitch*, para não confiar em médicos. Não apenas os presos, mas os médicos também podiam se aproveitar de certas situações para tirar algum proveito. No conto “Riabakón”, assim é descrito o doutor lampólski:

O doutor lampólski, chefe do setor sanitário, não era médico. Também não era enfermeiro. O doutor lampólski era simplesmente um delator e um insolente que abriu caminho por meio de suas delações. Mas Peters não sabia disso e olhava para ele com olhos esperançosos.²³²

Peters, um letão que já havia combatido em todos os *fronts*, agora com distrofia, não resiste às negligências do doutor lampólski, que precisava liberar o leito de Peters para outro homem. Nos tempos das minas, lampólski havia se aproximado dos *blatares*, recebendo deles presentes em troca de favores médicos, seringas e medicamentos. Para liberar o leito, lampólski manda dar banho em Peters. Seu corpo já debilitado não resiste ao frio, algo nitidamente pensado e executado por lampólski para ter mais espaço na enfermaria do hospital.

*

Depois de formado, Chalámov trabalha como assistente médico no Hospital Central de Débin, à margem esquerda do rio Kolimá. De 1951 a setembro de 1953, trabalha como assistente médico contratado da Dalstroï, a reguladora de minas em Kolimá. Durante essa época, junta dinheiro para retornar ao Continente. Em 12 de novembro de 1953, Varlam Chalámov retorna a Moscou, dando início à obra que o consumiria pelos próximos 19 anos.

²³² Varlam Chalámov, op. cit. V5, pp. 84.

3 – Uma conclusão possível

Durante os anos de pesquisa, percebi que há muitas entradas possíveis nos ciclos de Kolimá. Chalámov diluiu nos contos vários pontos de vista sobre História, literatura, memória e escrita (é assim que inicia um dos contos enfocados neste estudo; “O curso”); além disso, há vários personagens que aparecem em certo conto, em certo ciclo, e reaparecem em outros, alguns já modificados e em novas condições, como é o caso de Krist, uma das personas do autor, que sempre aparece em condições muito degradantes, sejam elas morais ou físicas; Krist aparece em contos importantíssimos, como é o caso de “O artista da pá”, que dá nome ao terceiro ciclo. De qualquer forma, essas personagens contam uma história única, ainda que não linear, fragmentada.

A vida do doutor lampólski dentro do campo é também uma delas, dada, talvez, a importância dos médicos no Gulag. A indisposição do médico amigo dos *blatares* pipocam em vários contos. lampólski e Doktor representam parte dessa harmonia estranha de Kolimá; os dois, como chefes de ambulatórios, podiam decidir quem vive e quem morre. Quando se falou sobre os médicos, falou-se também sobre o acaso de Chalámov em encontrar um que o ajudasse. O componente “acaso” foi brevemente abordado, mas não são poucas as vezes que aparece alguma reflexão sobre o que o acaso traria no dia seguinte.

Outra informação importante é o espaço geográfico do Gulag e sua relação com as distâncias numéricas frequentemente indicadas por Chalámov; o número, para um kolimano parece estar acima das palavras, já que tudo é medido por quantidades, metas, planilhas, o tempo restante da pena, distâncias, um dado crucial, que pode fazer o prisioneiro levar ou não a sua cota de pão. A esse dado, Chalámov dedica várias passagens dos ciclos, mas é em “Cartografia”, aludindo ao próprio método criativo de Chalámov, que vira um destaque.

Durante muito tempo pensei em como interpretar a harmonia diabólica de Kolimá. Recorri, como está claro neste estudo, a alguns conceitos de literatura para tentar clarear o método formal pelo qual Chalámov reconta sua experiência. O “estranhamento” apoiou aqui parte do que o autor diz ser uma “escala deslocada”. Mas, para todo o conceito, existe um limite. Não há como explicar pela via do “estranhamento” a degradação e o deslocamento da moral em

Kolimá, pois esbarram em questões extraliterárias, que fogem de uma análise calcada apenas em elementos formais do texto.

Assim como as hipóteses lançadas neste estudo, tenho outra sobre o *ôtcherk*, algo que exigiria mais anos de estudo para se confirmar ou não; o *ôtcherk*, para Chalámov, parece ser uma análise mais distanciada, uma investigação do Outro, não do Eu. Em Montaigne o Eu frequentemente aparece como matéria, fonte primária e fim para as reflexões – além, claro, do leitor. Em Chalámov, o ensaio faz do Eu um observador e comentador, mais distante da matéria; busca a análise por um pensamento sistêmico que por vezes destoa do foco reducionista de seus contos, que são, *desarmônicos* em vários sentidos; de repente, de forma abrupta, pode ocorrer uma quebra para entrar outra voz, outro tema conduzido pela voz do momento da enunciação, tal qual acontece em Primo Levi, em Graciliano, em muitos memorialistas que, de repente, “quebram a quarta parede” da imersão no tempo do enunciado. Para usar um termo do teatro, há como que uma quebra do *agon* no nível do entrelaçamento esperado de um parágrafo para outro, de uma suposta continuação. O conto “O mulá tártaro e o ar puro” é um exemplo desse tipo de relação. Há um conflito entre os dois narradores, do enunciado e da enunciação, interrompendo assim o tempo da fábula do conto. Pode-se entender melhor o quarto ciclo por essa perspectiva. Se o tomarmos como exemplo, poderíamos dizer que para o tema a ser tratado, o mundo do crime, não seria o bastante para o formato conto, afinal ficariam muitas lacunas das origens diversas dos *blatares*, uma vez que a forma do conto em Chalámov sugere quase sempre uma história estática, sem movimento no tempo, com descrições e ações muitíssimo limitadas.

Atrevi-me a fazer deste estudo parte do que Chalámov fez em sua literatura, isto é, ampliar os sentidos das questões repetindo contos e abordando de outra perspectiva. Mas, claro, cada recorte exige algum sacrifício, como é o recorte temporal/espacial preso em uma fotografia. Algumas questões foram deixadas para ampliar durante os estudos no Doutorado. Algumas delas, fundamentais, são: entender com mais corpus o estranhamento em narrativas de cárcere, campos de trabalhos, campos de concentração; investigar mais a fundo a relação entre o narrador da enunciação e do enunciado nessas narrativas, para, enfim, revelar um pouco mais dessa formação estranha.

Novamente, tal qual foi a proposta deste estudo, vamos partir de elementos textuais: o espaço e o tempo da narração.

Pretende-se também adensar a comparação entre Chalamov e Sebald para revelar simetrias e diferenças em suas “prosas documentais”, além de aprofundar em outras características dos campos: a perda da noção de tempo e a demora para aprender sobre o espaço. A pesquisa terá como base a relação entre as vozes dos autores, recorrendo também a Primo Levi e Jorge Semprún, e a percepção do tempo e do espaço, para assim voltar a muitas questões lançadas aqui.

Este estudo se baseou na hipótese de considerar os ciclos de Kolimá como um grande romance; contos unidos por um narrador, reforçando assim a leitura de Sírotínskaia já comentada neste estudo. Há nitidamente um entrelaçamento de histórias. A ideia da nova prosa poderia muito bem apoiar a hipótese que esse modo de estruturação faça parte de uma forma diferente de estruturar um grande romance, já que forma, conteúdo, tema, fazem também um entrelaçamento estranho. Sírotínskaia ainda fala que o leitor italiano se sentiria em casa lendo os ciclos de Kolimá, aludindo assim ao Decameron. A ideia é ainda mais fecunda do que parece; as incontáveis histórias em *Contos de Kolimá* estão sempre organizadas por um narrador ordenador que pensou, inclusive, na ordem de execução dessa funesta orquestra. É um Decameron recortado, disforme, assumidamente negativo em forma, discurso e efeito (“contos de Kolimá é também negativo para o leitor”, escreveu Chalamov.), contra a ideia de totalidade, por isso fragmentado, díspar (há contos de duas páginas e outros de cinquenta e são forçados a conviver um ao lado do outro), claustrofóbico. *Contos de Kolimá* é um Decameron maldito.

4 – Apêndice: tradução do conto “Prisão de Butirka (o ano de 1929)”, primeiro conto de *Víchera: um antirromance*

Prisão de Butirka (o ano de 1929)

Fui preso em 19 de fevereiro de 1929. Considero esse dia e hora o início da minha vida pública – como primeira prova real em duras condições. Depois da batalha com Merejkovski em minha juventude, depois do entusiasmo pela história do movimento russo de libertação, depois da agitada Universidade de Moscou em 1927, da ebuliente Moscou, fui obrigado a pôr à prova minhas verdadeiras qualidades mentais.

Em nossos círculos, falava-se muito em como se deveria suportar a uma prisão. A recusa do depoimento era uma norma elementar, seja qual for a situação, como regra geral do moral, de acordo com a tradição. Assim me comportei, recusando-me ao depoimento. Quem me interrogava era o Major Tchertok, que depois recebera ordem para combater a oposição como apoiador de Agranov, sendo fuzilado junto a Agranov no ano de 1937 ou 1938.

Depois descobri que nem todos fizeram isso, e meus camaradas riram da minha ingenuidade: “Veja, o investigador sabe que você vive no apartamento compartilhado com Igrek, mesmo assim você diz na cara do investigador que você não conhece e não conhecia Igrek”. Mas essas são circunstâncias das quais eu soube apenas em 1932, depois do meu retorno a Moscou. Em 1929 tudo me parecia claro, tudo puro até o fim, até o gesto, até a entonação.

O investigador Tchertok enviou-me ao confinamento solitário na Prisão de Butyrskaja. Aqui, no bloco individual masculino, número 95, eu passei um mês e meio, período de grande importância na minha vida.

Aqui houve possibilidade de refletir, continuar e encerrar a discussão com Merejkovski, iniciada na escola de segundo grau. Aqui houve a possibilidade de sentir para sempre e com toda a pele, com toda a alma, que a solidão é o estado ideal do ser humano. Montanhas de tratados filosóficos foram escritos sobre o tema do isolamento/alienação - sobre o real direito do espírito e das qualidades mentais da pessoa. Dezenas de livros foram escritos sobre o simbolismo numérico, em que a unidade representa o número mais importante da nossa contagem, do espírito, da técnica, da poética ou da vida doméstica.

Se há o melhor número de um coletivo é o dois: a ajuda mútua como fator da evolução, continuação da espécie, já numa equipe de três pessoas, três seres vivos, três ou mais é completamente diferente do cobiçado “dois”. Com o par, todos os erros são perdoados, são resolvidas todas as disputas pelas mesmas razões que surgem entre o trio. Criança, família, sociedade, Estado. Essas intermináveis disputas entre dois não são de todo inevitáveis, mas de modo algum não são ideais.

O número ideal é a unidade. Deus, ideia, fé são ajudas para a unidade. Somente aqui – na ajuda mútua, na inspeção e na justiça – o dois é permitido. Na vida prática, esse duplo é uma segunda pessoa, mas pode não ser (alguém).

Se eu tivesse força moral para atravessar meu caminho como uma certa unidade - assim pensei na câmara 95 do corpo masculino de isolamento na prisão de Butyraska. Lá houve excelentes condições para pensar na vida, e agradeço à prisão de Butyraska pelo fato de, em busca da fórmula necessária para minha vida, encontrar-me sozinho em uma cela de prisão.

Eu cheirava a lisol – o cheiro de desinfecção que me acompanha por toda minha vida.

Lá não escrevi nenhum verso. Alegrava-me apenas o dia, o quadrado azul da janela; esperava ansiosamente pela partida do plantonista, para que eu pudesse andar novamente e refletir sobre a minha vida tão bem iniciada.

Não havia tristeza, como se tudo isto – o piso de cimento, as grandes – tudo fosse visto há tempos por mim, experimentado em sonhos, em fantasias. Tudo parecia assim tão bonito quanto em meus sonhos ocultos, e eu apenas me alegrava.

Davam-nos jornais. Se tivéssemos um dia de folga, líamos o *Pravda*. Pela primeira vez eu lia com tanto afinco a imprensa.

O próprio prisioneiro limpa a latrina, anda até o mandril pelo corredor de ferro estridente, no qual foi filmada a cena da fuga de Pavlovski no filme “Krakh”. Houve uma caminhada em um dos pátios da prisão com os guardas de “retirada” (com o comboio de “retirada”). A visita do comandante – um georgiano corpulento chamado Adamson – era diária.

Uma das minhas principais pretensões relacionadas às pessoas era a sintonia entre palavras e ações – “O que você diz é o que faz” – assim me

ensinaram a viver. Assim ensinei os outros a viver também. Sem chefes, sem autoridades. Antes da prisão, todos são iguais.

Eu esperava também que meu destino fosse tão favorável, que a experiência na prisão não desaparecesse. Sob todas as circunstâncias essas experiências serão meu capital moral, um rublo intacto para a vida futura.

Eu realmente gostava dos encontros na “cela” da prisão, no ambiente livre com chefes de movimento, pois chefes são chefes, e poderia ser bom retirar deles alguma qualidade moral valiosa que, sem dúvida, possuem. Sentirei, mesmo sem entender, a presença desse Deus secreto. E em vários assuntos eu gostaria de cruzar a espada com eles, argumentar, esclarecer algo que não estava completamente claro em todo esse movimento trotskista.

O desejo de encontrar com as lideranças do movimento o mais rápido possível foi contrabalançado pela oportunidade de refletir sobre sua vida na cela do presídio de Butirka. Foi aqui, dentro das paredes da prisão de Butirka, que me dei algumas palavras honestas, algumas palavras, em pé sob alguns estandartes.

Mas quais foram essas palavras?

A principal foi a harmonia entre palavras e ações. Eu não duvidava, nem nos recantos da alma eu duvidava, que eu já saíra para a luz brilhante da prisão, que penetrava através do homem.

Capacidade para o auto sacrifício.

Eu posso agora me forçar a andar sobre ferro quente, e não nos termos de Akhmentov – o herói que nunca exatamente me fascinou. E não como um faquir anda – apenas “para” fazer um movimento físico. Eu fui o sapador que cortou o arame farpado. A vítima deve servir ao propósito. Sobre esse propósito eu gostaria de conversar em algum lugar com algum isolado político mais velho. O sacrifício era a vida. Como ele será aceito. Como será usado.

Os desconfortos físicos de uma aparência clássica há muito foram como pretexto e motivo para ascensão do meu espírito. Essa ascensão, que senti na prisão de Butirka, durante todo o mês e de vida solitária, não foi a elevação nervosa que tantas vezes é sentida na primeira prisão. Foi uma elevação uniforme; senti uma grande paz de espírito. Consegui encontrar essa forma de vida que é muito simples, e sua simplicidade foi aperfeiçoada pela experiência de gerações de intelectuais russos. A *intelligentsia* russa sem prisão, sem a

experiência da prisão, não é completamente a *intelligensia* russa. Na prisão de Butirka, e até antes, eu não tinha admiração pela ideia de mudança – aquilo era muito controverso, obscuro e confuso. Meu comportamento, para mim, de modo algum parecia romântico. Apenas sou digno, mesmo ao longo de muitos anos, meus camaradas mais velhos, não os mais velhos pelo movimento, mas ligados pelo destino e pela vida, qualificaram meu comportamento como romântico, romantismo de prisioneiro, romantismo de vítima.

Não havia nada de romantismo no meu comportamento, eu apenas considerava essa forma de comportamento o de uma pessoa digna, talvez o único digno naquele momento, naquele confinamento para mim não houve exigências para se comportar daquela maneira. Não ensinei a ninguém, apenas a mim mesmo. Não chamei ninguém para me imitar. Todo romantismo é imitável, assimilado pelas pessoas, e eu não estava particularmente atraído.

Na prisão de Butirka, eu me abria para um lugar particular, definitivo na minha própria vida.

Durante um mês e meio fui chamado duas ou três vezes para interrogatório, mas eu, como no início da investigação, não dei nenhuma declaração. Dei a última assinatura sobre o fim da investigação em março, e já em 13 de abril de 1929, eu cheguei a pé ao campo de concentração do Departamento de Campos Especiais de Solovki – na quarta divisão deste campo, localizado em “Víchera”.

Eu cheguei com a sentença: três anos de campos de concentração em instituição especial. No final do prazo, permitem um encontro com os parentes, depois a deportação para a região de Vólogda por cinco anos. Recusei-me a assinar o veredito. A sentença foi estrondosa, ensurdecadora, inédita naqueles tempos. Arganov e Tchertok decidiram não hesitar diante do “estranho”. O trotskismo era perigoso, mas a “terceira força” era ainda mais perigosa, as bandeiras apartidárias dessa força.

Se a oposição são membros da Komsomol,²³³ os membros do partido são seu próprio povo, ainda é necessário pensar no seu destino: talvez amanhã eles voltem à força no partido. Então a crueldade exagerada será a acusação. Mas ao apartidário teve, claro, de mostrar um exemplo da verdadeira potência

²³³ Organização juvenil do Partido Comunista.

da espada proletária. Apenas o campo de concentração. Apenas o trabalho duro. Apenas o estigma para a vida toda, a vigilância por toda a vida.

O major Tchertok conduziu meu inquérito nos termos do artigo 58, parágrafos 10, 58 e 11, sobre agitação e organização. E na sentença, no extrato da ata da reunião especial, que me foi entregue pelo comandante da prisão de Butirka, no corredor da prisão, estava escrito: "... condenado como elemento socialmente perigoso". Fui então equiparado a ladrões que foram julgados de acordo com esse artigo.

Com ladrões no mesmo vagão, parti para o campo nos Urais. As autoridades superiores pediram para me lembrar que não pretendiam me considerar prisioneiro político, mas ainda um opositorista.

As autoridades superiores trataram-me como um criminoso. Essa poesia tchekista não aconteceu só comigo.

O inquérito foi iniciado e concluído nos termos do artigo 58. E o veredito foi aprovado em bases criminais, como mais tarde o do escritor Kosterin, a quem Beria julgou em 1938 em Kolimá como SOE.²³⁴ Essa "não" é uma tradição nova.

Para Stalin não houve alegria maior, o mais alto prazer em toda sua vida criminosa, como condenar uma pessoa por crime político com base em um artigo penal. Este é um dos "amalgamas" stalinistas – inicialmente o artigo mais comum dos anos 1930 nos campos de Víchera.

²³⁴ Sigla para "Elemento socialmente perigoso" (*Социально опасный элемент*).

5 – Referências Bibliográficas

De Varlam Chalámov:

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

_____. *A margem esquerda*. (Trad. Cecília Rosas) São Paulo: Editora 34, 2016.

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

_____. *Ensaio sobre o mundo do crime*. (Trad. Francisco de Araújo) São Paulo: Editora 34, 2016.

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

_____. *A luva ou KR-2*. (Trad. Nivaldo dos Santos e Francisco de Araújo) São Paulo: Editora 34, 2016.

SHALAMOV, Varlam. *Kolyma Tales*. London: Penguin Books, 1994.

ШАЛАМОВ, Варлам. *Собрание сочинений*. Disponível em: <<https://shalamov.ru/>>. Acesso em maio de 2021.

ШАЛАМОВ, Варлам. *Несколько моих жизней*. Disponível em: <<https://shalamov.ru/library/27/>>. Acesso em maio de 2021.

Sobre a obra e gerais:

AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. São Paulo: Editora 34, 2012.

ALEKSIÉVITCH, Svetlana. *Fim do Homem Soviético*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

ANDRADE, Homero Freitas de. (2010). O realismo socialista e suas (in)definições. *Literatura E Sociedade*, 15(13), 152-165. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i13p152-165>>. Acesso em 8 dezembro de 2020.

ARÊAS, Vilma. (2005). Narrativas in extremis. *Literatura E Sociedade*, 10(8), 104-111. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i8p104-111>>. Acesso em 10 fevereiro de 2021.

ALVES, Fabio Cesar. *Armas de papel: Graciliano Ramos, as Memórias do cárcere e o Partido Comunista Brasileiro*. São Paulo: Editora 34.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Editora Wmf Martins Fontes, 2011.

BEZERRA, Paulo. *Um adolescente à procura de seu Eu*. In: MAZZARI, Marcus Vinicius.; MARKS, Maria C. (orgs.). *Romance de formação: caminhos e descaminhos do herói*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2020.

BLÖCKER, Günter. *Lineas y perfiles de la literatura moderna*. Madrid: Guadarrama, 1969.

BRANDÃO, Luis Alberto. *Teorias do espaço literário*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CHAVES, Thaís Figueiredo. *Entre ilhas: questões de história, memória e romance no Arquipélago Gulag*. 2018. 116 f. Dissertação (Mestrado em História) — Universidade de Brasília, Brasília, 2018.

CLARK, Katerina. *The Soviet Novel: History as Ritual*. University of Chicago Press, Chicago and London, 1981.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Escritos da casa morta*. São Paulo: Editora 34, 2020.

GHINI, Giuseppe. *La scrittura e la steppa*. Urbino: Quattro Venti, 1999.

GOFFMAN, Erving. *Manicômios, prisões e conventos*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

GULLOTA, Andrea (2017). *O gulag e a literatura de gulag: um balanço das pesquisas*. *Estudos Avançados*, 31(91), 41-54. Recuperado de <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/141903>

HOSSNE, Andrea Saad. (2005). *Autores na prisão, presidiários autores: anotações preliminares à análise de Memórias de um sobrevivente*. *Literatura E Sociedade*, 10(8), 126-139. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i8p126-139>>. Acesso em 10 fevereiro de 2021.

JANJIC, LINNÉA J. L. *Writer or Witness: problems of Varlam Shalamov's late prose and dramaturgy*. Berkeley: University of California, 2017.

JOLLES, André. *Formas Simples*. São Paulo: Editora Cultrix, 1976.

KAYSER, Wolfgang. *Fundamentos da Interpretação e da análise literária*. Vol.1. São Paulo: Livraria Acadêmica Saraiva S/A, 1948.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

LEVI, Primo. *É isto um homem?* Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

LUKACS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Editora 34, 2019.

_____. *Ensaio Sobre Literatura*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1965.

MAAS, Wilma Patrícia. *O cânone mínimo: o Bildungsroman na história da literatura*. São Paulo: Unesp, 1999.

MAZZARI, Marcus Vinicius.; MARKS, Maria C. (orgs.). *Romance de formação: caminhos e descaminhos do herói*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2020.

MAZZARI, Marcus Vinicius. *Labirintos da aprendizagem: Pacto fáustico, romance de formação e outros temas de literatura comparada*. São Paulo: Editora 34, 2010.

_____. *Romance de formação em perspectiva histórica: O tambor de lata de Günter Grass*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.

MLODINOW, Leonard. *O andar do bêbado*. Rio de Janeiro; Jorge Zahar, 2009.

Molina, D. G. (2020). "Fato literário" - Iúri Tyniánov. *Literatura E Sociedade*, 25(31), 154-175. <https://doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i31p154-175>.

MORETTI, Franco. *O romance de formação*. São Paulo: Todavia, 2020.

NITRINI, Sandra. *Literatura comparada: história, teoria e crítica*. São Paulo: Edusp, 1997.

PALMEIRA, Maria Rita Sigaud Soares. *Cada história, uma sentença: narrativas contemporâneas do cárcere brasileiro*. 2009. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016, p. 61.

RAMALHO, José Ricardo. *Mundo do crime: a ordem pelo avesso* [online]. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisas Sociais, 2008. Disponível em: <<http://books.scielo.org/id/4dp27>>. Acesso em: 12 de fevereiro de 2021.

RAMOS, Graciliano. *Memórias do cárcere*. Rio de Janeiro; Editora Record, s/d.

REIS FILHO, Daniel Aarão. *As revoluções russas e o socialismo soviético*. São Paulo: Unesp, 2003, p. 32.

_____. *Uma revolução perdida*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 1997.

ROSENFELD, Anatol. A Teoria dos gêneros in. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

ROSENFELD, Anatol. *Texto e contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

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

SCHNAIDERMAN, Boris. *Guerra em surdina*. São Paulo: Cosac e Naify, 2004.

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

SILVA, Pablo Augusto. *O mundo como catástrofe e representação: testemunho, trauma e violência na literatura do sobrevivente*. 2006. 145p. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP. Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/279004>>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2021.

STEINER, Lina. *For humanity's sake: the Bildungsroman in russian culture*. Toronto: University of Toronto Press, 2011.

TAVARES, Cássio da Silva Araújo. *O conto e o conto brasileiro contemporâneo*. Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2003.

TCHERNAVIN. Vladímir. *Nos campos de concentração soviéticos*. São Paulo: Avis Rara, 2022, p. 7.

TCHÉKHOV, Anton. "Carta 19". In: TCHÉKHOV, Anton. *Cartas a Suvórin (1886-1891)*. São Paulo: Edusp, 2002,

TODOROV, Tzvetan (org.) *Teoria da literatura: textos dos formalistas russos*. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

TROTSKI, León. *Os processos de Moscou*. São Paulo: Traços Editora, 1983.

VARELLA, Drauzio. *Estação Carandiru*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

Bibliografia em russo:

АРДАМАЦКАЯ, Диана Александровна. *Варлам Шаламов и поэтика после ГУЛАГа*. (2013) Disponível em: <<https://cyberleninka.ru/article/n/varlam-shalamov-i-poetika-posle-gulaga>>. Acesso em 13 de março de 2021.

СУХИХ, Игорь «Новая проза» *Варлама Шаламова: теория и практика* (A nova prosa de Varlam Chalámov: teoria e prática). Disponível em: <<https://shalamov.ru/authors/33.html>>. Acesso em: 10 de outubro de 2020.

ЧУБАРОВ. Игорь. *Литература факта post mortem левого проекта. Сергей Третьяков, Вальтер Беньямин и Варлам Шаламов*. (2019) Disponível em: <<https://doi.org/10.1016/j.ruslit.2019.04.013>>. Acesso em 13 de março de 2021.

ВЛАЩЕНКО, Вячеслав. *Александр Солженицын и Варлам Шаламов. Свет живой истины и трагический мрак мертвой правды*. (2018) Disponível em: <<https://magazines.gorky.media/wp-content/uploads/2019/10/11-VLASHHENKO.pdf>>. Acesso em 13 de março de 2021.

СТАРИКОВА, Людмила Семеновна. «Лагерная проза» в контексте русской литературы XX века: понятие, границы, специфика. (2015) Disponível em: <<https://cyberleninka.ru/article/n/lagernaya-proza-v-kontekste-russkoy-literatury-hh-veka-ponyatie-granitsy-spetsifika>>. Acesso em 13 de março de 2021.