

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS

Ana Carolina Barros Vasques

**A ironia do cotidiano – Os contos de Nadiéjda Téffi no
exílio em Paris**

(VERSÃO CORRIGIDA)

São Paulo
2024

Ana Carolina Barros Vasques

**A IRONIA DO COTIDIANO – OS CONTOS DE NADIÉJDA TÉFFI
ESCRITOS NO EXÍLIO EM PARIS
(VERSÃO CORRIGIDA)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Estrangeiras e Tradução da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Elena Vássina

São Paulo

2024

FICHA CATALOGRÁFICA

Vasques, Ana Carolina Barros

A ironia do cotidiano – Os contos de Nadiéjda Téffi escritos no exílio em Paris. São Paulo, 2023. 210p.

Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Letras Estrangeiras e Tradução da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

1. Tradução. 2. Literatura russa da emigração. 3. Contos. 4. Nadiéjda Téffi. 5. Ironia.



Retrato de Téffi nos anos 1920

FOLHA DE APROVAÇÃO

VASQUES, A. C. B. *A ironia do cotidiano: Os contos de Nadiéjda Téffi escritos no exílio em Paris*, 2023. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

Aprovada em:

Banca Examinadora

Prof^a. Dr^a. Elena Vássina

Prof^a. Dr^a. Márcia Pileggi Vinha

Prof^a. Dr^a. Denise Regina de Sales

AGRADECIMENTOS

À prof^a Elena Vássina, por ter me apresentado a obra de Téffi, pela confiança depositada no projeto e pela valiosa orientação.

À banca do exame de qualificação, composta pelo professor Bruno Barreto Gomide e a professora Denise Regina de Sales, cujas observações e sugestões foram decisivos para o aprimoramento da pesquisa.

À Irina, por sua paciência inesgotável de amiga e professora e por seu indispensável auxílio durante todo o processo de tradução dos textos.

Aos meus amigos que sempre acreditaram no poder transformador da literatura e, por isso, me apoiaram.

À minha família, por todo o amor e compreensão.

E ao Daniel, por todo o incentivo e por fazer da arte uma presença constante em nossas vidas.

VASQUES, A. C. B. *A ironia do cotidiano: Os contos de Nadiédja Téffi escritos no exílio em Paris*, 2023, 210p. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

RESUMO

O presente trabalho volta-se, primeiro, à tradução para o português de uma seleção de contos da escritora russa Nadiédja Téffi, escritos entre as décadas de 1920 e 1930, durante seu exílio em Paris, presentes nas coletâneas “A cidadezinha”, “Zigue-zague” e “O livro junho”. A partir disso, buscou-se situar e individualizar a obra da autora na chamada literatura russa da emigração, caracterizada, entre outros aspectos, pela recorrência da temática do tempo, da memória e da nostalgia no contexto da comunidade dos emigrados russos em Paris. Nesse percurso, procurou-se, ainda, identificar e analisar os elementos fundamentais da poética de Téffi, em especial a ironia na representação artística da vida cotidiana, com a utilização de uma série de recursos: a brevidade na composição e a economia nos instrumentos narrativos e descrições; a importância do subtexto, com ideias implícitas e sugestões; a predominância da linguagem coloquial e o retrato frequente de cenas corriqueiras, que produzem uma sensação inicial de trivialidade no leitor. Por fim, são apresentados os principais problemas tradutórios enfrentados, sobretudo decorrentes do frequente emprego de ditados populares russos, de expressões originais surgidas do contato entre as línguas russa e francesa e dos efeitos de sonoridade presentes no texto fonte, a serem comunicados de forma satisfatória em português, desafios os quais se pretendeu solucionar à luz dos fundamentos teóricos desenvolvidos por expoentes da tradução de prosa literária no Brasil, como Boris Schnaiderman, Caetano Galindo e Paulo Henriques Britto.

Palavras-chave: Tradução. Literatura russa da emigração. Contos. Nadiédja Téffi. Ironia.

VASQUES, A. C. B. *The irony of everyday life: Nadiéjda Téffi's short stories written during her exile in Paris*, 2023, 210p. Dissertation (Master) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

ABSTRACT

The first purpose of this work was the translation into Portuguese of a selection of short stories by the Russian writer Nadiéjda Téffi, written between the 1920s and 1930s, during her exile in Paris, featured in the collections "The small town", "Zigzag" and "The June book". From this point, it was possible to place and individualize the author's work within the context of the so-called Russian émigré literature, characterized, among other aspects, by the recurring themes of time, memory, and nostalgia within the community of Russian emigrants in Paris. In this process, efforts were made to identify and analyze the fundamental elements of Téffi's poetics, particularly the use of irony in the artistic representation of everyday life, employing a series of techniques: brevity in composition and economy in narrative devices and descriptions; the importance of subtext, with implicit ideas and suggestions; the predominance of colloquial language and the frequent portrayal of ordinary scenes, which initially create a sense of triviality in the reader. Finally, the main translation challenges are presented, primarily arising from the frequent use of Russian proverbs, original expressions resulting from the interaction between Russian and French languages, and the sonority qualities present in the source text, all of which need to be effectively conveyed in Portuguese. These challenges are intended to be addressed considering the theoretical foundations developed by notable figures in literary prose translation in Brazil, such as Boris Schnaiderman, Caetano Galindo and Paulo Henriques Britto.

Key words: Translation. Russian émigré literature. Short stories. Nadiéjda Téffi. Irony.

ВАСКЕС, А. К. Б. *Ирония повседневности: Рассказы Надежды Тэффи, написанные в изгнании в Париже*, 2023 год, 210 стр. Диссертация (Магистратура) – Факультет философии, филологии и гуманитарных наук, Университет Сан-Паулу, Сан-Паулу.

АННОТАЦИЯ:

Данная работа в первую очередь посвящена переводу на португальский язык выбранных рассказов русской писательницы Надежды Тэффи, написанных в 1920-1930-х годах во время ее изгнания в Париже и включенных в сборники "Городок", "Зигзаг" и "Книга июнь". На основе этого была проведена попытка установить и индивидуализировать творчество автора в контексте так называемой литературы русского зарубежья, характеризующейся, среди прочего, постоянным возвратом к темам времени, памяти и ностальгии в контексте русской эмигрантской общины в Париже. В ходе этого исследования были также выявлены и проанализированы ключевые элементы поэтики Тэффи, в частности, ирония в художественном отображении повседневной жизни, с использованием ряда приемов: краткость в построении сюжета, экономия в повествовательных приемах и описаниях; важность подтекста с подразумеваемыми идеями и намеками; преобладание разговорной речи и частое изображение обыденных сцен, создающих начальное ощущение банальности у читателя. В заключение рассматриваются основные переводческие проблемы, в первую очередь, связанные с частым использованием русских поговорок, оригинальных выражений, возникающих в результате контакта между русским и французским языками, а также звуковых эффектов в исходном тексте, которые требуется передать на удовлетворительном уровне на португальский язык. Поиск решений этих сложностей осуществляется на базе разработанных ведущими бразильскими специалистами в области перевода художественной прозы, такими как Борис Шнайдерман, Каетану Галинду и Пауло Энрикес Бритту.

Ключевые слова: Перевод. Литература русского зарубежья. Рассказы. Надежда Тэффи. Ирония.

SUMÁRIO

1	Introdução	12
1.1	A literatura russa da emigração	15
	A intelliguêntsia exilada e as gerações de escritores	15
	Téffi em Paris	21
	A missão dos emigrados	23
	As duas literaturas russas	30
	Nostalgia, identidade e memória.....	31
1.2	A representação artística da vida cotidiana e a ironia	39
	A poética do dia a dia.....	39
	Comicidade e ironia	51
	<i>A ironia do todo – ilusão e verdade.....</i>	<i>58</i>
2	Os contos e os problemas tradutórios.....	66
2.1	Contos traduzidos	66
	A cidadezinha (Crônica)	66
	Que fêr?.....	69
	Domingo	73
	Como celebrávamos.....	79
	Five o'clocks.....	84
	Um dia de pássaro.....	88
	A torre	92
	L'âme slave	97
	A Carpa	103
	Vália.....	109
	O café.....	115
2.2	Problemas tradutórios.....	120
	A liberdade do tradutor	120
	Critérios para a tradução da prosa literária	121
	Domesticação e estrangeirização	124
	Modernização e arcaização	127
	A reprodução do estranhamento	128
	Ritmo e tradução	130
	Problemas tradutórios na poética de Téffi	131
	<i>Comicidade e ironia.....</i>	<i>131</i>
	<i>Expressões, provérbios e jogos de palavras.....</i>	<i>132</i>
	<i>Discurso coloquial, diálogos e marcas da oralidade</i>	<i>138</i>
	<i>Interface entre língua russa e língua francesa.....</i>	<i>142</i>
	<i>Pronomes pessoais e de tratamento.....</i>	<i>145</i>

3 Conclusão	148
Referências bibliográficas.....	151
Anexo I – Contos em russo.....	155

1 Introdução

A poética de Nadiéjda Téffi, pseudônimo de Nadiéjda Aleksándrovna Lokhvítskaia, é profundamente marcada pela temática da emigração, da memória e do tempo, como reflexo de sua própria experiência como exilada na Europa após a revolução Russa de 1917. Célebre por seu grande talento humorístico, a autora escreveu inúmeros contos, ao longo das décadas de 1920 e 1930, retratando o cotidiano dos emigrados russos em Paris com boa dose de humor, mas sem perder de vista as notas melancólicas daquela realidade. Do ponto de vista formal, pode-se dizer que a principal característica do método de composição de Téffi é sua habilidade de criar ironia na descrição de situações do dia a dia, o que faz sobretudo por meio do manejo do discurso coloquial, dos jogos de palavras e provérbios. Outro elemento típico de sua poética é a capacidade de criar diálogos realistas entre os personagens, ricos em humor e repletos de marcas da oralidade.

A vida no exílio afetou significativamente a obra da autora. Em seus contos, nota-se a marca da experiência jornalística prévia ao retratar a realidade dos russos emigrados, frequentemente intelectuais e aristocratas, que lutavam para adaptar-se e até para sobreviver na capital francesa. A escritora foi capaz de criar, assim, um importante registro literário daquele contexto de verdadeiro choque cultural, não apenas por meio do relato de suas impressões e vivências pessoais, mas também pela representação artística das situações peculiares dele decorrentes enfrentadas por seus conterrâneos emigrados.

Os contos de Téffi que melhor ilustram essa temática encontram-se nas coletâneas “Ziguezague”, “O livro junho” e “A cidadezinha”, título que também dá nome a um dos contos e alude justamente à comunidade de russos que, embora residisse em Paris e desejasse sinceramente integrar-se à vida francesa, na realidade formava uma pequena cidade à parte, isolada de fato daquela, por barreiras linguísticas e socioculturais muitas vezes intransponíveis. Esse cenário, rico em contrastes e circunstâncias inusitadas e tragicômicas, sem dúvida, favoreceu a utilização e o aprimoramento por Téffi do recurso estilístico da ironia, inclusive por meio da exploração do campo linguístico formado a partir do contato entre elementos da língua francesa e da língua russa e das potencialidades literárias, sonoras, rítmicas e semânticas, que os jogos de palavras bilíngues proporcionam.

Selecionamos, pois, os seguintes contos, por adequarem-se com mais propriedade ao tema abordado. Todos eles foram traduzidos no decorrer da pesquisa e os originais constam dos anexos deste trabalho:

Título em russo	Título em português	Coletânea em que publicado	Páginas	
Городок	A cidadezinha	Всё о любви ¹ (Tudo sobre o amor)	189-194	
Ке фер?	Que fér?		396-398	
Воскресенье	Domingo		333-339	
Как мы праздновали	Como celebrávamos		343-346	
Файфоклоки	Five o'clocks		269-272	
Птичий день	O dia do pássaro		346-348	
Башня	A torre		311-315	
<i>L'âme slave</i>	<i>L'âme slave</i>		195-199	
Карп	A carpa		Зигзаг ² (Zigue-zague)	5-8
Валя	Vália		Книга Июнь ³ (O livro junho)	215-219
Кафе	O café		87-89	

Essa seleção de textos representa um pequeno panorama desenhado por Téffi das dificuldades e estranhamentos vividos pelos emigrados russos em seu dia a dia na França. Muitos outros aspectos da cultura russa encontram-se representados nesses contos, tais como a forma própria de festejar os feriados e a culinária típica, tão diversas das dos franceses (“Como celebrávamos” e “Domingo”), bem como o esforço da intelectualidade emigrada em reconstituir em solo estrangeiro seus hábitos culturais do passado pré-revolucionário, frequentemente sem sucesso, tanto em razão da resistência enfrentada para inserir-se de fato na sociedade francesa, quanto pela inevitável barreira linguística existente, mas, sobretudo, em decorrência da situação de penúria a que muitos acabaram submetidos. (“O café”, “Five o'clock”, “Domingo” e “*L'âme slave*”).

A tradução dos contos selecionados permitiu individualizar e analisar os principais problemas tradutórios encontrados na obra da autora. A análise, então, teve por fundamento e referência a alguns dos principais textos teóricos sobre tradução literária e os temas primordiais nele abordados, buscando-se estabelecer, assim, as diretrizes consideradas adequadas para orientar o projeto tradutório desenvolvido. Ao longo desse processo, foi possível identificar os mecanismos do método de composição adotado por

¹ ТЭФФИ, Надие́жда А., *Vse o liubvi: sbórník rasskázov*, Moskva: Knijni Klub Knigovek, 2011.

² ТЭФФИ, Надие́жда А., *Zigzag*, Parij: Russki Zapiski, 1939.

³ ТЭФФИ, Надие́жда А., *Kniga Iun: sbórník rasskázov*, Moskva: Knijni Klub Knigovek, 2011, p. 215–219.

Téffi que também serviram de base para compreender o modo como a autora maneja a linguagem para construir o efeito de ironia tão típico de sua poética.

Desenvolveu-se, ainda uma reflexão sobre o papel dos temas do exílio, da memória e do tempo na escrita da autora, levando-se em conta o contexto geral da literatura russa da emigração.

Por fim, buscou-se aprofundar a compreensão do procedimento de criação da ironia nos contos selecionados, analisando-se as relações que se estabelecem entre as construções linguísticas presentes nos textos, a escolha de retratar predominantemente situações cotidianas e a recorrência dos temas ligados à emigração.

1.1 A literatura russa da emigração

A intelligentsia exilada e as gerações de escritores

Estima-se que ao menos dois milhões de pessoas tenham deixado a Rússia nos anos que se seguiram à revolução de 1917⁴. Deste universo, entre 70.000 e 80.000 russos estabeleceram-se na França, a maioria em Paris.⁵

O tema do exílio envolve questões atemporais e recorrentes na história, associadas à problemática da identidade e da memória de povos repentinamente imersos em culturas e língua alheias. Recorrente no pensamento do século XX, por de certa forma simbolizar a própria condição humana moderna, a temática mantém-se atual, na medida em que os fluxos de migração forçada permanecem intensos nos dias de hoje, motivados por conflitos, perseguições políticas ou mesmo pela promessa de uma vida mais digna.

Um dos propósitos desse trabalho é situar a obra de Téffi no contexto geral da literatura russa no exílio, destacando a originalidade da autora ao abordar as situações vividas pelos emigrados, com aparente leveza, mas por meio de uma linguagem essencialmente carregada de toques irônicos, que operam como camuflagem para camadas mais profundas de intensos sentimentos latentes. Por meio dessa ironia fina, Téffi foi capaz de traçar um retrato ao mesmo tempo divertido e melancólico das desajeitadas e frequentemente fracassadas tentativas dos russos emigrados de restaurar seu passado perdido e de conservar os costumes de outrora, embora agora vivessem na França, sem qualquer perspectiva de regresso à Rússia.

Partindo da definição de “exilado” de Michael Seidel como a de “alguém que vive em um lugar, mas evoca ou projeta a realidade de outro”, Greta Slobin apresenta a experiência do exílio como uma dupla consciência de deslocamento. Essa ideia, segundo ela, permitiria a aplicação na prosa contemporânea daquilo que Svetlana Boym chama de “mecanismo da ‘dupla exposição’”:

O brilhante mecanismo da “dupla exposição” viria a se tornar indispensável na prosa contemporânea, onde ele foi usado para situar o exilado na história, revelando as relações ocultas entre a memória do passado e o presente real. Esse mecanismo provocou lembranças de cidades russas do passado dos

⁴ RAEFF, Marc, **Russia abroad: a cultural history of the Russian emigration, 1919-1939**, New York: Oxford University Press, 1990, p. 24.

⁵ STÁROSTINA, Natália, Nostalgia and the Myth of the Belle Époque in Franco-Russian Literature (1920s-1960s), **Historical Reflections/Reflexions Historiques**, v. 39, n. 3, 2013, p. 26.

exilados como se fossem vivenciadas nos centros metropolitanos europeus, habilitando os escritores a refletir sobre as tensões inerentes à condição diaspórica, com sua dupla consciência do espaço e do tempo. Estas reflexões estão no centro dos caprichos das memórias dos emigrados de cidades no microcosmo da Paris Russa de Nadiéjda Téffi, da Paris Franco-Russa de Búnin e da Berlim Russa de Nabókov.^{6 7}

De fato, as noções de espaço e de tempo tendem a bipartir-se e misturar-se na percepção de existência do exilado: de um lado, o passado na terra natal; de outro, o presente no país estrangeiro, fenômeno que acaba por dissipar as fronteiras entre memória e realidade momentânea.

Parte significativa dos emigrados russos integrava a chamada *intelliguentsia*, isto é, o grupo de pessoas instruídas⁸ - intelectuais, literatos, músicos, dramaturgos, jornalistas, poetas etc. - que, por um ou outro motivo, não puderam ou não quiseram submeter-se ao regime bolchevique e acabaram confrontados com a necessidade de sobreviver em outro país, muitas vezes sem dominar minimamente o idioma deste. Estas circunstâncias geraram fortes sentimentos de frustração e de perda, levando a uma incansável saga em busca da definição da própria identidade e da elaboração de um sentimento de pertencimento à nova terra.

A criação de salões literários, nesse cenário, era considerada uma importante iniciativa rumo à integração ao meio artístico francês, mas este tipo de esforço foi só parcialmente bem-sucedido, já que muitos literatos russos emigrados temiam que uma assimilação muito exitosa da cultura francesa pudesse significar deslealdade à cultura russa, o que levou a uma limitação do grau de interesse pelo ambiente literário parisiense. Não sem razão, ao analisar a obra de Téffi, Natália Stárostina conclui que:

[...] Ao retratar a limitação dos salões literários russos em assegurar a integração da *intelliguentsia* russa ao reino da vida contemporânea francesa,

⁶ Todos os trechos extraídos de obras escritas originalmente em língua estrangeira, citados em português neste trabalho, constituem traduções de minha autoria.

⁷ “The brilliant device of “double exposure” would become indispensable in contemporary prose, where it was used to situate the exile in history, revealing hidden relations between memory of the past and the actual present. This device prompted recollections of Russian cities of the exiles’ past as experienced in the European metropolitan centers, enabling writers to reflect on the inherent tensions of the diasporic condition, with its dual consciousness of place and time. These reflections center on vagaries of émigré memories of cities in Nadezhda Teffi’s microcosm of Russian Paris, Bunin’s Franco-Russian Paris, and Nabokov’s Russian Berlin.” (SLOBIN, Greta, *Double Exposure in Exile Writing: Khodasevich, Teffi, Bunin, Nabokov*, in: **Russians Abroad**, [s.l.]: Academic Studies Press, 2019, p. 74.)

⁸ A *intelliguentsia* não abrange apenas a intelectualidade da Rússia, compondo-se de indivíduos de origem social e graus de formação variados. Trata-se de um grupo social que não se define por nenhum dos critérios que tradicionalmente dividem a sociedade em classes, como status, propriedade, nascimento ou privilégios. O atributo comum dos seus membros, que os distinguia da maior parte de seus conterrâneos, era a o fato de possuir alguma instrução - mesmo que fosse apenas uma formação culta - e uma postura combativa fundada numa consciência histórica e social os aproxima. (SZAMUELY, Tibor, **The Russian tradition**, New York: McGraw-Hill, 1974, p. 144.)

Téffi sugeriu a importância da escrita como meio de negociação desse terreno cultural: uma folha de papel tornou-se um reino metafórico onde as tradições russas e francesas, o “velho” eu russo e o eu “estrangeiro” francês puderam fundir-se para criar “um novo eu emigrado”. Através da escrita, o novo eu poderia combinar caprichosamente aspectos sofisticados e refinados da cultura russa, a nostalgia em relação à terra natal perdida, e lidar com a realidade de tomar decisões difíceis e dolorosas, de maneira que poderiam ajudar numa assimilação bem-sucedida da cultura francesa.⁹

Entre a comunidade de exilados russos que passaram a viver principalmente em Paris, Praga e Berlim, é notável a relevância atribuída à literatura, em relação a outras formas de expressão artística, como meio decisivo de preservação cultural e identitária. É nesse contexto que surge e prospera a chamada literatura russa da emigração, que abrange tanto as obras dos escritores já consagrados na Rússia pré-revolucionária e que continuaram seu ofício em terras estrangeiras, quanto as daqueles que, sem necessariamente serem mais jovens do que os primeiros, lançaram suas carreiras literárias já no exílio.

Temos, assim, em linhas gerais, duas grandes gerações de escritores russos emigrados no período entre guerras. A primeira geração, que deixou a Rússia logo após a tomada de poder pelos bolcheviques em 1917, conta com Ivan Búnin, Aleksander Kuprin, Konstantin Balmont, Téffi, Aleksei Tolstói, Boris Záitsev, Dmítri Merejkóvski, Zinaída Guíppius, Marina Tsvetáieva e Ivan Chmelióv como alguns dos principais expoentes. Já a segunda geração, conhecida como a "geração despercebida"¹⁰, cujas obras concentram-se nos anos 1920 e 1930, tem entre seus representantes Vladímir Nabókov, Vladímir Varchávski, Gaito Gazdánov, Boris Poplávski, Lídia Tchervínskaia. Iúri Félzen, Vassíli Ianóvski, Serguei Charchun e Anatóli Steiger.

⁹ “(...) By portraying certain limits of a Russian literary salon to ensure the integration of Russian intelligentsia into the realm of French contemporary life, Teffi suggested the importance of writing as a means of negotiating this cultural terrain: a sheet of paper became a metaphorical realm where Russian and French cultural traditions, the “old” Russian self and the “foreign” French one, could merge to fashion a “new émigré” self. Through writing, the new self could whimsically combine sophisticated and refined aspects of Russian culture, nostalgia about the lost motherland, and grapple with the realities of making difficult and painful choices, in ways that might assist successful assimilation into French culture.” ()

¹⁰ O termo foi cunhado por Vladímir Varchávski em seu livro *Nezométchemoe Pokolénie* (1956) e remete a uma série de características que os emigrados mais jovens atribuíam a si mesmos, ao perceber-se em um estado de crise cultural, alienação, solidão e ansiedade, resultantes de um turbilhão social que marcou suas vidas, principalmente em decorrência da recusa em seguir a literatura tradicional, contradizendo o ethos conservador subjacente à missão dos emigrados da primeira geração. Segundo Livak, porém, a noção de fracasso que teria levado essa geração a ser chamada de “despercebida” talvez seja um dos maiores mitos culturais da emigração, considerando o significativo volume de suas publicações e mesmo o reconhecimento alcançado. (LIVAK, Leonid, **How it was done in Paris: Russian émigré literature and French modernism**, Madison, Wis: University of Wisconsin Press, 2003, p. 10–11.)

Embora apresente suas limitações, como é natural em qualquer agrupamento convencional, esta separação da literatura russa da emigração em duas gerações costuma ser bem aceita no meio acadêmico, mas é importante mencionar que há outras abordagens, como a de Leonid Livak, que prefere distinguir o que chama de "Literatura russa no exílio" da "Literatura russa da emigração", tendo a primeira prosperado em Berlim a partir dos anos 1920, como antecedente da verdadeira literatura emigrada, que teria surgido por volta de 1925 em resposta à consolidação do domínio soviético.¹¹

Os escritores da geração mais jovem foram muito mais diretamente influenciados pela literatura modernista francesa do que seus antecessores, sobretudo por autores como Marcel Proust e Andrés Gide. As atividades literárias e tendências estéticas da literatura russa emigrada nas primeiras décadas do século passado desenvolveram-se a partir do trabalho do conjunto daqueles autores, cuja contribuição artística teve também papel relevante na formação da literatura do Ocidente. Enquanto a primeira geração de exilados zelava em maior ou menor medida pela continuidade da tradição clássica literária da Rússia pré-revolucionária, pode-se dizer que a geração mais jovem, em contato mais direto com o novo contexto cultural e artístico europeu, valeu-se de certo grau de experimentalismo e inovação.¹²

Além disso, é preciso ter em mente que, a partir de 1917, a produção literária russa do século XX, fraciona-se em dois grupos bem diversos, que constituem subsistemas independentes, mas de mútua repercussão: a literatura soviética e a literatura da emigração. A esse complexo cenário, e tratando dos escritores russos na França, Livak acrescenta um terceiro elemento: a literatura francesa, cuja influência constitui fator essencial a ser levado em conta na balança da disputa estabelecida entre o poder soviético e a comunidade de emigrados pela titularidade do que entendiam ser a "legítima" literatura russa.¹³

Ao contrário do que se poderia supor e a despeito das dificuldades financeiras e de adaptação enfrentadas, os escritores e pensadores russos depararam, quando de sua chegada na França, com um ambiente excepcionalmente favorável à recepção e à propagação de suas obras e ideias, o que se deve à convergência de uma série de fatores

¹¹ *Ibid.*, p. 5.

¹² CAVALIERE, Arlete, A literatura russa da emigração: o caso Búnin, *Revista de Literatura e Cultura Russa*, v. 10, 2019, p. 3.

¹³ LIVAK, *How it was done in Paris*, p. 6.

culturais e sociopolíticos pós Primeira Guerra Mundial. A França intelectual, ainda traumatizada pela guerra e em busca de evitar uma nova, abriu-se de forma inédita às culturas estrangeiras, o que favoreceu a multiplicação de traduções, em especial de obras de autores russos emigrados.¹⁴

Muitos escritores russos publicaram diversos livros em francês, além de terem contribuído com escritos em periódicos franceses. Como exemplo, um número significativo de ensaios, resenhas, trechos de romance, memórias, documentos de arquivos surgiram no *Le Mercure de France* entre 1920 e 1925, assinados por Guíppius, Merejkóvski, Kuprin, Balmont, Téffi, entre outros. Os textos dos emigrados também receberam acolhida em outras publicações relevantes, como o *Le figaro*, *La Revue de Paris*, *La Revue de France* etc.¹⁵ Além disso, houve diversos projetos de traduções de obras de escritores emigrados para atender ao mercado francês e de obras francesas contemporâneas voltadas ao leitor russo.

Quanto à crítica literária, não se dispõe de um quadro muito preciso de como se organizava no ambiente dos emigrados, mas sabe-se que se concentrava nos jornais e não em revistas; que em regra não era conduzida por profissionais, mas por escritores e poetas, como Vladislav Khodassévitch e Gueórgui Adamóvitch e que os críticos contavam com bastante liberdade para expressar seus gostos e visões individuais.¹⁶

Para sobreviver, porém, a maioria dos artistas russos exilados em Paris, precisou contar com a ajuda de certas organizações, como a União dos Escritores e Jornalistas Russos em Paris, cujo objetivo era proteger os direitos autorais e ajudar financeiramente os membros necessitados, o Comitê de Auxílio aos Escritores e Acadêmicos Russos em Paris e a Sociedade dos Amigos das Letras Russas. O inconformismo delirante de muitos emigrados russos, sobretudo intelectuais, com a situação de penúria vivenciada, é ironizado em vários textos de Téffi. A arrogância, a pose e a postura dissimulada de muitos de seus personagens é cômica justamente em função do contraste com as circunstâncias lastimáveis da realidade ao seu redor e reflete um drama próprio do

¹⁴ LIVAK, Leonid, L'Émigration russe et les élites culturelles françaises, 1920-1925: Les débuts d'une collaboration, *Cahiers du Monde russe*, v. 48, n. 1, 2007, p. 24.

¹⁵ *Ibid.*, p. 26.

¹⁶ TIHANOV, Galin, *Narrativas do exílio: cosmopolitismo além da imaginação liberal*, São Carlos: Pedro & João Editores, 2013, p. 19-21.

exilado, forçado a reinventar-se. Os emigrados precisavam mascarar sua vida empobrecida.¹⁷

O clima de receptividade intelectual, contudo, sofre uma reviravolta em 1925, no decorrer do reconhecimento diplomático da URSS pelo governo de Édouard Herriot, que altera a dinâmica das relações intelectuais entre emigrados e franceses e impõe aos periódicos franceses uma escolha: dar voz aos autores exilados ou aos seus pares soviéticos¹⁸ A literatura do início do regime soviético, com expoentes como Vladímir Maiakóvski e Iúri Olecha, mostrava-se mais inovadora em relação àquela produzida pelos russos exilados, mais fieis aos cânones clássicos. Além disso, a nova nação socialista contava com a simpatia de diversos intelectuais e artistas europeus em razão da promessa de inauguração de uma sociedade mais justa e igualitária a partir de ideias que há muito pairavam no pensamento ocidental. Assim, escritores como Maxim Górkí gozavam de muito prestígio internacional.

A nova conjuntura sociopolítica da França e da URSS impactou de imediato a frequência de participação dos emigrados na vida literária e intelectual francesa, com redução significativa de intensidade de sua presença em todos os campos – imprensa, publicações, trocas diretas – só sendo restabelecida a partir de 1929, com a consolidação da nova geração de autores emigrados, mais bem integrados à cultura francesa. De fato, não só a Sociedade dos Amigos das Letras Russas não parece ter sobrevivido ao ano de 1924, mas a Seção Francesa do Comitê de Auxílio aos Escritores e Acadêmicos Russos já não participava de maneira significativa da obra do Comitê a partir de 1925.¹⁹

Como bem aponta Arlete Cavalieri:

[...] o fenômeno da emigração russa da primeira onda não se constrói apenas por cidadãos que não aceitavam o Bolchevismo, mas também por aqueles que, ignorando o novo regime soviético, buscavam simplesmente uma vida nova além das fronteiras da Rússia, afastados das privações impostas em sua pátria. Dessa forma, nos anos de 1920, parece não existir ainda de modo nítido uma linha divisória entre os emigrados e os cidadãos soviéticos que simplesmente viajavam ou que, por circunstâncias diversas, residiam no exterior. A cisão entre o cidadão russo emigrado e o cidadão soviético tornou-se bem mais acentuada nos anos de 1930, quando a cultura soviética e a cultura russa na emigração acabam por se constituir como polos francamente opostos.²⁰

¹⁷ HABER, Edythe, **Teffi: a Life of Letters and of Laughter**, London: I.B. Tauris & Company, Limited, 2018, p. 158.

¹⁸ LIVAK, L'Émigration russe et les élites culturelles françaises, 1920-1925: Les débuts d'une collaboration, p. 27.

¹⁹ *Ibid.*, p. 42.

²⁰ CAVALIERE, A literatura russa da emigração: o caso Búnin, p. 2-3.

Graças ao patronato da Liga das Nações, os russos deslocados desfrutaram de um status excepcional entre os refugiados na França. Entre 1924 e 1927, sua naturalização foi facilitada. Aqueles que inicialmente evitaram a cidadania europeia acabaram sofrendo durante crise econômica de 1930, mas, em 1933 a Liga das Nações adotou uma convenção sobre o status legal dos refugiados russos e armênios obrigando os estados membros a garantir-lhes direitos iguais aos dos cidadãos europeus.

Téffi em Paris

Antes da Revolução de 1917, Téffi já era uma escritora reconhecida na Rússia, famosa por seus *feuilletons* e textos satíricos, publicados sobretudo nas revistas *Satirikon* (1908-1913) e *Rússkoe Slovo* (Palavra russa, 1910-1917)²¹. Ela também já havia escrito diversos poemas e uma série de pequeninas peças teatrais, conhecidas como miniaturas.

Diversos foram os motivos que levaram a escritora a deixar sua pátria. A guerra mundial em curso trouxe grave escassez de recursos, fome, frio e violência na Rússia, situação que só se agravou no período imediato após à tomada do poder pelos bolcheviques, seja pela guerra civil deflagrada, seja pela imposição, pelo novo regime, de uma série de restrições às liberdades da população, principalmente à da imprensa, de que Téffi participava ativamente. Percebendo que os rumos políticos e sociais que se delineavam não lhe seriam favoráveis e temendo por sua segurança, ela decidiu partir com outros escritores para a Kiev em 1918, onde a situação geral era menos instável e mais acolhedora. Pouco tempo depois, em 1919, ela foi para Constantinopla até que, em 1920, finalmente mudou-se para Paris.

Em suas “Memórias”, ela narra os momentos de grave tensão e os perigos que, em companhia de outros artistas (dentre ele Aviértchenko), vivenciou durante o período em que tentavam atravessar as fronteiras russas. Eles chegaram a ser retidos pelo comissário das Artes de um povoado e forçados a pernoitar na casa de um funcionário do governo local para fazerem uma apresentação artística:

Despedimo-nos com uma reverência geral e fomos para o quarto. A quieta anfitriã nos seguiu com uma vela.

²¹A revista *Rússkoe Slovo* foi fechada pelas autoridades pela primeira vez, em 16.10.1917, por fazer críticas ao novo regime pós-revolução. Reaberta em 08.11.1917, ela foi permanentemente fechada pelos bolcheviques no final de novembro, assim como outros periódicos de oposição. (HABER, *Téffi*, p. 137.)

- Apague a vela – murmurou ela – Terão de se despir no escuro... E, por Deus, não fechem as cortinas.

Apressamo-nos em nos instalar. Ela apagou a vela.

- E lembrem-se da cortina. Por Deus...

Ela deixou o quarto.

Senti a respiração quente de alguém perto de mim. Era a atriz, Oliônuchka.

- Há um buraco nas costas daquele casaco maravilhoso dele – sussurrou – e tem alguma coisa escura envolta... alguma coisa terrível.

- Vá dormir, Oliônuchka. Estamos todos cansados e com os nervos à flor da pele...

O cachorro perturbou a noite inteira, rosnando e ganindo. Ao amanhecer, Oliônuchka falou durante o sono com uma voz alta e horripilante:

- Eu sei por que ele está uivando. Há um buraco de bala e sangue seco no casaco dele.²²

Como já exposto, em Paris, os escritores russos tanto da velha quanto da nova geração participaram de um diálogo literário franco-russo, principalmente a partir da década de 1920. Esta interação reflete-se de forma muito clara na obra de Téffi, produzida no aludido período e objeto deste estudo, em diversos aspectos. Do ponto de vista temático, observa-se a recorrência da representação irônica da elite cultural russa em sua saga para inserir-se no contexto intelectual francês, muitas vezes de forma atrapalhada e com pouco sucesso. Quanto ao aspecto formal, a composição dos textos vale-se com frequência das potencialidades discursivas geradas no espaço de intercâmbio entre as línguas russa e francesa, com o emprego de jogos de palavras cuja composição exige a ultrapassagem de certas fronteiras linguísticas entre os dois idiomas, nos mais variados níveis: sonoridade, grafia, semântica, ritmo, manejo de provérbios com efeito cômico etc.

Aos poucos, Téffi introduziu-se no universo dos periódicos de emigrados em Paris. O emblemático conto "Que fér?", por exemplo, foi publicado em 27.04.1920 na primeira edição do jornal *Poslédnie Nóvosti* (Últimas Notícias). No final de 1923, as histórias e *feuilletons* da escritora começaram a aparecer em numerosos jornais de emigração, principalmente no *Zvenó* (Elo) e no *Segódnia* (Hoje). Em 1926, ela passa a escrever para o jornal parisiense *Vozrojdénie* (Renascimento) e, no final de 1927 é

²² TÉFFI, Nadiéjda, Memórias (trecho), in: **Escritos de Outubro**, São Paulo: Boitempo, 2017, p. 204.

publicada a coletânea de contos "A cidadezinha", contendo alguns dos textos cômicos mais conhecidos da autora, embora o estilo de sua sátira tenha sido criticado por alguns devido a uma suposta negatividade excessiva.

Téffi foi um dos membros mais ativos da comunidade literária russa em Paris, tendo organizado *soirées* em sua própria casa, ajudado recém-emigrados a encontrar emprego e colaborado para eventos pela arrecadação de fundos para prover o sustento da comunidade exilada. Ela participava de eventos de dezenas de organizações, como “A lanterna verde”, uma sociedade literária de russos emigrados em Paris, conduzida por Dmítri Merejkóvski e Zinaída Guíppius.²³

A missão dos emigrados

Logo nos primeiros anos da emigração russa, iniciam-se as reflexões sobre a esperança perdida de restabelecer as condições políticas e culturais que vigiam na Rússia pré-1917, as quais viriam a permear e caracterizar toda a literatura produzida no exílio. O enfoque passa a ser a missão da cultura emigrada, a ser promovida pelos escritores, não na qualidade de exilados, mas de embaixadores da literatura russa.²⁴

Com base na ideia de que a língua é o elemento primordial na definição e caracterização da identidade de um povo, a literatura foi tomada como a forma de expressão cultural mais representativa. A “literatura clássica”, para a maior parte dos russos emigrados, consistia essencialmente nas grandes obras do século XIX, sobretudo as de Púchkin, mas incluía também Lérmontov e Tiútchev, cuja poesia havia sido muito negligenciada na segunda metade do século XIX, até ser resgatada pelos simbolistas. Tiútchev, em particular, era muito apreciado entre os exilados em razão de suas opiniões políticas mais conservadoras e de sua perspectiva religiosa e sua metafísica pessimista.²⁵ Não por acaso, nos contos “Vália” e “Que fér?”, Téffi satiriza o culto da *intelliguêntsia* russa ao poeta:

- Bem, está claro, querida. Você se enterrou em nosso *banlieue*, entocada como bicho do mato, não vai a lugar algum, não vê ninguém. Tudo isso vai acabar em neurastenia. Você vai ver. Já ouvi de muita gente. Você arranjou gatos, galos e Deus sabe o quê. Será que isso é vida para uma mulher jovem e

²³ STÁROSTINA, Natalia, On Nostalgia and Courage: Russian Émigré Experience in Interwar Paris through the Eyes of Nadezhda Teffi, *Diasporas*, n. 22, 2013, p. 8.

²⁴ TIHANOV, *Narrativas do exílio*, p. 34.

²⁵ RAEFF, *Russia abroad*, p. 95–96.

intelectual? Ainda no ano passado você era uma pessoa como as outras, adorava Elvira Popesko, declamava Tiútchev... “Oh, como no declínio de nossa vida...” Eu me lembro de tudo muito bem. Espere, não me interrompa!... Eu sei que você arranhou um gatinho e... e, ao que parece, um galo, mas isso não é *raison* para deixar de amar Tiútchev. (“Vália”)

- É pouco provável – Vocês bem sabem, Tiútchev já dizia que “Não é com a cabeça que se compreende a Rússia”, mas como não tem outro órgão de entendimento no organismo humano, então melhor deixar para lá. Dizem que uma personalidade pública local começou a entender as coisas com a barriga, mas aí o demitiram. (“Que fêr?”)

Embora Dostoiévski e Tolstói naturalmente também fossem considerados gênios e símbolos da grande cultura russa, ambos encontraram certa resistência entre parte dos emigrados. Por suas características, a obra Dostoiévski evocava e representava a desconhecida e sombria noção de “alma russa”, imagem que incomodava os emigrados ao ser utilizada por não russos de forma estereotipada para relegar a Rússia e seu povo a uma categoria “misteriosa” e “imperscrutável”. Já no caso de Tolstói, muitos consideravam que suas ideias religiosas e sua ideologia haviam contribuído para a revolução com a idealização do camponês e com a pregação do anarquismo.²⁶

Por fim, a chamada “século de prata”, dos simbolistas e acmeístas, cuja força criativa acabou enfraquecida pela deflagração da Primeira Guerra Mundial e soterrada sob os destroços da revolução e da guerra civil, também era reconhecida como pertencente ao cânone literário russo “clássico” pelos escritores emigrados em geral. Alguns deles, como Guíppius, Tsvetáeva e Ivanov, pretendiam com suas obras dar continuidade àquelas escolas.²⁷

Boa parte dos escritores emigrados nunca alcançou domínio suficiente da língua francesa que lhes permitisse escrever suas obras no idioma estrangeiro com a desenvoltura apropriada. Assim, em determinado momento, uma importante questão, fonte de grande angústia entre escritores e críticos, acabou surgindo: a quem afinal se dirigia a literatura emigrada, escrita em língua russa em solo francês, num contexto em que a comunidade de russos representava um público leitor relativamente restrito que lutava para sobreviver financeiramente, e em que os textos produzidos por emigrados haviam sido proibidos de ingressarem na União Soviética?²⁸ No fim das contas, os

²⁶ *Ibid.*, p. 97–98.

²⁷ *Ibid.*, p. 102–102.

²⁸ A discussão é objeto do artigo “Sem Leitor” de Gueórgui Ivánov (IVANOV, Gueórgui Vladímirovitch, Bez tchítátelia., *Tchisla*, v. №5, p. 1948–1952, 1931.

escritores exilados sentiam-se solitários e perdidos no ambiente estrangeiro, escrevendo praticamente uns para os outros.

Parte do projeto de preservar a cultura russa envolvia uma resistência deliberada contra neologismos, seja de origem estrangeira, seja soviética, sendo o uso excessivo de acrônimos pelos soviéticos particularmente ridicularizado pelos intelectuais emigrados. Já aqueles menos instruídos e menos preocupados com a elegância da língua, rapidamente incorporaram à sua fala palavras estrangeiras para objetos do dia a dia. Os estrangeirismos se espalharam, assim, do nível vocabular para o gramatical, gerando mesclas que lembravam línguas pidgins, com palavras francesas adquirindo um final inflexivo russo ou expressões estrangeiras transpostas literalmente para o seu correspondente em língua russa.²⁹ Esse fenômeno sociolinguístico foi apreendido por Téffi e bastante explorado em seus contos escritos em Paris, tanto para zombar de fracassadas tentativas de dar ares de sofisticação ao próprio discurso, com a inserção de vocábulos franceses na fala, quanto para simplesmente retratar as transformações espontâneas do uso da língua naquele contexto, como vemos nos seguintes trechos, respectivamente extraídos de “Five o’clock”, “Que fér?” e “Domingo”:

[...] Suponhamos que sua mente esteja ocupada com o fato de que, pela manhã, o sapateiro arrancou-lhe 15 francos por uma sola nova. Não importa o quanto vocês estejam cheios de preocupações assim, melhor não falar disso, porque todos vão fingir que essas bobagens nunca lhes despertaram interesse e vão até demorar a entender *qu’est-ce que c’est sola*. (“Five o’clock”)

[...] Nós, os assim chamados lerusses³⁰ vivíamos a vida mais esquisita e diferente das outras. Ficávamos juntos não por uma atração mútua, como o sistema planetário, por exemplo, mas, contra às leis da física, por uma repulsa mútua. Cada lerrusse odiava todos os demais com tanta determinação quanto os demais o odiavam.

Esse estado de espírito gerou algumas construções novas na fala russa. Assim entrou em uso, por exemplo, a partícula “Vil”, que é inserida antes do nome de cada lerrusse. (“Que fér?”)

[...] No restaurantezinho, a mamuzel atendente risca com cuidado, diante do seu nariz, cada prato do menu que você escolhe e, olhando para os seus olhos cheios de uma leve recriminação, aconselha a comer cenoura. (“Domingo”)

O mote de uma missão autoimposta de preservar as "verdadeiras" tradições russas, espoliadas na URSS, torna-se parte da mitologia emigrada. Nesse cenário, a ideia de

²⁹ RAEFF, **Russia abroad**, p. 110.

³⁰ Transliteração da expressão francesa “*Les russes*”, que significa “os russos”

tradição evoca um passado pré-revolucionário idealizado, não corrompido e cujos valores devem ser resgatados. Num primeiro momento do exílio, as reflexões relativas a esta conservação cultural desenvolveram-se a partir da ideia de contraposição entre a cultura francesa e a cultura russa. Gueórgui Adamóvitch, por exemplo, opunha o discurso literário russo, cheio de significado e profundo, ao "vazio e vaidade" do discurso francês, e atribuía este hiato estético à divisão espiritual entre os dois povos.

A maioria das avaliações dos emigrados sustentava-se no contraste de estoque entre as tradições russa e francesa, com base nas oposições sinceridade/artificialidade; profundidade psicológica/superficialidade estética; espiritualismo/formalismo estético. Censurava-se, principalmente, além de uma suposta frivolidade geral da literatura francesa, o que se considerava um excesso de apego dos escritores franceses aos aspectos formais de desenvolvimento da obra, em detrimento do seu conteúdo. Ao ironizar a cultura de massa francesa no conto "Domingo", por exemplo, Téffi parece compartilhar dessa ideia, destacando os aspectos caricaturais da cena teatral de Paris e sugerindo que a forma como os parisienses passam seus fins de semana é banal, vazia e frustrante:

Há muitos teatros. Os franceses atuam maravilhosamente.

Em um teatro, está em cartaz Qui-qui, em outro Fi-Fi e no terceiro Ci-Ci.

Depois, você pode ver:

«*Le danseur de Madame*», «*Le bonheur de ma femme*», «*Le papa de maman*», «*La maman de papa*», «*La maman de maman*», «*Le mari de mon mari*», «*Le mari de ma femme*». ³¹

Você pode assistir a qualquer uma, é o mesmo que ver todas. Algumas são muito sérias e profundas. São aquelas em que o ator de peruca grisalha se aproxima da ribalta e diz com emoção:

– *Faut être fidèle à son mari.* ³²

O público comovido aplaude e um russo sentado na décima fileira inclina levemente a cabeça:

– Como os pilares familiares deles são sólidos. Afortunados!

Fidèle à son mari! - brada o ator e acrescenta com o mesmo entusiasmo, mas um pouco mais suave:

³¹ O dançarino da madame, a felicidade da minha mulher, o papai da mamãe, a mamãe do papai, a mamãe da mamãe, o marido do meu marido, o marido da minha mulher.

³² – É preciso ser fiel a seu marido.

– *Et à son amant*.³³

Natália Stárostina entende ser equivocada e generalizante a aparente suposição de Téffi de que a cultura de massa, vazia e superficial, representasse a verdadeira essência cultural francesa em oposição à riqueza da cultura russa.³⁴ De qualquer forma, é possível que Téffi tenha simplesmente feito bom uso do significativo potencial satírico de determinados costumes do país alheio, em confronto com os dos russos, recurso humorístico muito comum, sem necessariamente, com isso, assumir uma postura de rejeição geral à cultura francesa ou mesmo manifestar qualquer tipo de desconhecimento em relação a esta.

Em suas memórias, Téffi menciona um tema icônico e bastante recorrente nos estudos da cultura russa: a chamada “alma russa”. Embora criticada por alguns como lugar-comum e forma demasiadamente simplista de categorização das características do povo russo, que pouco contribuiria para a entendimento e análise de textos literários e da história, a própria existência de um debate em torno desta expressão, que já foi tão utilizada, permite concluir que, ao encerrar um conjunto de elementos semânticos denotativos de comportamentos comumente associados aos russos, ela se justifica como referência cultural relevante.

De acordo com historiador e estudioso da cultura russa Robert C. Willians, a noção de “alma russa”³⁵ pode ser assim descrita:

Os russos, ao que parece, tinham uma alma mais do que qualquer um. Foi esta qualidade que, na verdade, ajudou a apartá-los do mundo da Europa industrial do século dezenove, racionalista, materialista, orientado para o trabalho e preocupado com o tempo. Mais do que separá-los do resto, isso tornou-lhes superiores.³⁶

A expressão alude à espiritualidade do povo russo, sua personalidade profunda e forte, sempre ligada ao sofrimento, à tragédia e à resignação. No campo literário, o termo associa-se às obras clássicas da literatura russa, sobretudo àquelas de Púchkin, Nikolai Gógol, Liev Tolstói e Fiódor Dostoiévski. Assim, se é verdade que a ideia de “alma russa”

³³ – E a seu amante.

³⁴ STÁROSTINA, On Nostalgia and Courage, p. 8.

³⁵ русская душа - rússkaya dushá

³⁶ “[...] The Russians, it would seem, had a soul before anyone else. It was this quality, in fact, which helped set them apart from the rationalist, materialist, work-oriented, and time-conscious world of industrial Europe in the nineteenth century. More than setting them apart, it made them superior.” (WILLIAMS, Robert C., The Russian Soul: A Study in European Thought and Non-European Nationalism, *Journal of the History of Ideas*, v. 31, n. 4, p. 573, 1970, p. 573.

se revelava incômoda para boa parte dos emigrados, uma vez que sua compreensão muitas vezes distorcida poderia tanto levar a uma percepção equivocada da cultura russa no meio intelectual europeu, comprometendo sua credibilidade e seriedade, quanto afetar negativamente o processo de aceitação da comunidade russa como parte da sociedade francesa, tal noção tinha certo apelo para aqueles que esposavam o sistema das oposições russo-francês.

Um dos contos de Téffi objeto deste estudo, intitulado “L’âme slave” (“A alma eslava”), evoca justamente esse imaginário, dando-lhe, contudo, um tratamento satírico. No texto introdutório a uma variante da mesma história publicada num jornal, a escritora explica a fonte do conceito:

Já faz quase cinco anos agora que Paris está lotada de russos e os parisienses ainda ficam espantados com nossa insensatez, bagunça, bondade insensata, o absurdo de nossa vida inteira. Eles olham e não conseguem entender nada. Depois de analisar, eles encontraram uma palavra para isso: “âme slave”- a alma eslava.³⁷

O conto se divide em duas pequenas narrativas que procuram exemplificar o comportamento exageradamente ingênuo e dramático, beirando a tolice, de certos russos emigrados vivendo em Paris. Uma delas se passa num restaurante parisiense em que músicos franco-espanhóis apresentam um espetáculo um tanto histriônico, com imitação de latidos e cacarejos em meio às canções. Apiedando-se da situação degradante a que os artistas se submetiam para sobreviver, um casal de russos indignado decide deixar o local, numa espécie de protesto e demonstração de respeito. Ao saírem, a mulher deixa alguns francos para um dos cantores, tirados de sua bolsinha esburacada. No decorrer do conto, a realidade dos músicos mostra-se bem menos digna de pena: eles jantam fartamente e o mais velho deles parte para encontrar sua bela e jovem amante num café, onde ele demonstra orgulhoso seus dons artísticos de latir e cacarejar. O seguinte trecho ilustra bem o tom cômico da cena:

- Mas fazer o quê, Andriucha, está difícil para todo mundo.

Andrei Serguêitch zangou-se.

- “Para todo mundo”! Vai comparar! Você pensa que eu não percebi sua indireta? Percebi perfeitamente. Nós, gente empanturrada - veja que eu nem consegui beber todo o meu copo de cerveja! – com esses infelizes, que, para nos divertir, latem como cães, pisoteiam sua dignidade humana na lama,

³⁷ HABER, Téffi, p. 189.

enquanto nós co-me-mos! Aliás, ele canta desse jeito horrível porque talvez sua garganta esteja apertada de fome.

- Mas sabe, Andriucha, para mim, de todo modo, ele parece bem cheinho. Ou seja, quero dizer que ele não está tão desnutrido.

- Que comentário grosseiro! Meu Deus, como sua alma é grosseira! E daí que o homem tem a aparência encorpada. Ele se alimenta irregularmente e é claro que não come *verdures frites*, não senhor, mas umas comidinhas quaisquer e, assim, fica inchado. Vai ver está até doente do coração, pelas constantes humilhações. Meu Deus! E o que eu posso fazer? Mesmo que eu sacrificasse para ele, digamos, dois ou até três francos, eu não o salvaria com isso, nem da fome, nem da desonra. Eu só aplacaria meu peso na consciência do jeito mais infame, por assim dizer, cuidaria do conforto de minha própria alma. Meu Deus! Que baixeza! Só de pensar nisso...

- Mas se acalme, Andriucha, os seus lábios estão até tremendo...

Com o tempo, os exilados começaram a modificar sua visão. A estrutura da dicotomia russo-francesa persistiu, mas as obras francesas estavam cada vez mais dotadas de traços considerados "russos", tais como profundidade psicológica, sinceridade e espiritualidade. Uma tendência oposta desenvolveu-se simultaneamente com relação à literatura soviética, que os emigrados começaram a codificar como "não russa".

Pode-se dizer que os escritores emigrados da nova geração incorporaram a *malaise* espiritual dos seus pares franceses, o chamado "novo mal-estar". Os emigrados russificaram o mal-estar em voga entre os escritores franceses, interpretando-o pela lógica da dicotomia russo-francesa. O "novo mal-estar" significava a rejeição por parte da literatura francesa ao seu antigo "esteticismo" e trouxe os escritores franceses para mais perto da tradição russa. O jovem herói ansioso dos romances franceses encontrou um primo no herói da literatura de emigrados jovens, com as notas dominante de pessimismo, referências frequentes à morte e ao tédio, solidão e ansiedade, "simplicidade" estilística e composicional, e discurso confessional às custas da imaginação.³⁸

A nova geração viu sua missão em desenvolver em vez de preservar a tradição. Esse programa implicou tanto uma rebelião contra o conservadorismo artístico dos emigrados quanto uma orientação em direção a modelos ocidentais. O "patriotismo conservacionista" dos escritores mais velhos traía agora o "Espírito universal russo". Os jovens exilados não podiam escrever como seus colegas mais velhos. Com pouco tempo de experiência da vida adulta vivida na Rússia, eles não poderiam descrever ou mesmo

³⁸ LIVAK, *How it was done in Paris*, p. 25.

compreender os "bons velhos tempos"; uma vez que seu amadurecimento como escritores ocorreu no estrangeiro, estavam menos expostos à tradição russa do que à francesa.

Um traço curioso que caracterizou a disposição psicológica dos escritores emigrados mais jovens, descrito por Ianóvski, foi o cultivo de um certo ideal de pobreza voluntária, em que a segurança financeira era tida como vergonhosa. Ao contrário da primeira geração de autores russos, que nunca se conformaram com as privações materiais a que foram submetidos e lutavam para superá-las, para a nova geração, as implicações sociais e materiais negativas do exílio chegavam a ser consideradas "condições ideais para a poesia lírica"³⁹, uma espécie de romantização da pobreza.

A verdade é que os russos exilados foram expostos, na prática, aos elementos que os modernistas europeus cultivavam artificialmente: às questões de fronteiras cruzadas, de ruptura com o passado, de desenraizamento cultural, solidão e crise.

As duas literaturas russas

Modelando as experiências no exílio como a "verdadeira" cultura russa, muitos emigrados marcaram a experiência soviética como não cultural e não russa. Em 1923, a entrada de livros de exilados russos foi vedada na União Soviética. Em 1932, o partido dissolveu todas as associações literárias e formou a União dos Escritores da União Soviética (Soiuz Pisátelei SSSR), completando o processo de controle estatal da expressão literária no país.

É importante ter em vista a existência de dois períodos bastante distintos na história da interrelação entre a literatura russa da emigração e aquela produzida na União Soviética: os anos 1920 e os anos 1930. Enquanto naquela primeira década a literatura soviética caracterizou-se por uma considerável experimentação artística e estímulo à criatividade, a segunda foi dominada pela imposição do realismo socialista, cujas regras limitadoras eram obrigatórias aos escritores da URSS, circunstância que alargou a fissura entre a escrita das "duas Rússias". Em 1933, além disso, ocorreu um evento muito significativo: Ivan Búnin foi o primeiro russo a receber o Prêmio Nobel, embora Górkii, célebre representante das letras soviéticas, também fosse candidato. A escolha de um escritor emigrado para receber tal honraria importou no reconhecimento público pelo

³⁹ *Ibid.*, p. 42.

mundo ocidental não apenas da existência da literatura russa no exílio, mas da justificação moral e cultural de uma emigração de cunho político.⁴⁰

Quase todos os escritores de prosa conceituados que deixaram a Rússia no período pós-revolução pertenciam à tradição realista da ficção russa, como Búnin, Záitsev, Chmeliiov e Aldánov, os quais, seguindo os passos de Turguêniev, Tolstói e Tchékhev, não se detinham em descrições detalhadas da vida, preferindo destacar o significado humano geral, inerente a seus protagonistas e às situações em que eles se encontravam. Pode-se dizer que Téffi, assim como outros escritores, a exemplo de Don Aminado e Avgusta Damánskaia, se inserem nesta mesma tradição de prosa, mas com o acréscimo de um elemento: o uso habilidoso do humor para traçar um retrato agudo e irônico da vida cotidiana dos emigrados.⁴¹

Para Marc Raeff, conquanto esses escritores de prosa não tenham trazido nenhuma nova contribuição estética significativa, seus romances e histórias são belos e cativantes exemplos do elevado nível que a prosa russa alcançou no passado.⁴² De fato, a prosa dos escritores russos emigrados não se propunha a experimentalismos formais comparáveis aos dos movimentos de vanguardas modernistas que eclodiam pela Europa ou mesmo dentro da União Soviética no período entre guerras.⁴³ No entanto, é exagerado afirmar que a literatura da emigração russa não tenha trazido quaisquer inovações do ponto de vista estético, afinal, mesmo sem promover uma ruptura dos cânones formais clássicos, cada um dos grandes escritores que a integram reconhecidamente criaram sua própria identidade artística por meio de elementos de construção literária específicos.

Nostalgia, identidade e memória

No caso de Téffi, o retrato sagaz e complexo da realidade dos emigrados russos em Paris apresentado em seus contos acaba por formar uma espécie de dossiê etnográfico, ainda que estilizado e irônico, da existência e hábitos daquela comunidade no período entre guerras. Os sintomas da memória no exílio, assim como a superimposição do passado sobre o presente, evidenciam-se em quase todos os textos da autora, em maior

⁴⁰ RAEFF, *Russia abroad*, p. 111.

⁴¹ *Ibid.*, p. 112.

⁴² *Ibid.*

⁴³ A título de exemplo, mencione-se o teatro vanguardista de Vladímir Maiakóvki e o absurdismo na prosa de Daniil Kharms.

ou menor medida, sobretudo em personagens frequentemente transtornados pela nostalgia.⁴⁴ Esta condição nostálgica acaba representando um entrave para o normal desenvolvimento da vida e das relações sociais e se revela em comportamentos captados por Téffi sob uma lente irônica e engraçada, mas que jamais se despoja da carga melancólica inerente àquelas circunstâncias.

Svetlana Boym, em “O Futuro da Nostalgia”, apresenta-nos uma ideia multifacetada e matizada da noção de nostalgia, em uma abordagem que, para além de compreendê-la como um simples sentimento de anseio pelo passado, mergulha nas suas dimensões cultural, psicológica e histórica. Ela apresenta a nostalgia como um fenômeno complexo e em constante evolução que reflete nossa relação com o tempo, a memória e a construção de identidades pessoais e coletivas:

Nostalgia (de *nostos* – voltar ao lar, e *algia* – anseio) é um anseio por um lar que já não existe ou que nunca existiu. A nostalgia é um sentimento de perda e deslocamento, mas também um romance com a própria fantasia. O amor nostálgico só pode sobreviver em uma relação de longa distância. Uma imagem cinematográfica de nostalgia é a da dupla exposição, ou sobreposição de duas imagens – lar e país estrangeiro, passado e presente, sonho e vida cotidiana. No momento em que tentamos forçá-la a formar uma única imagem, isso rompe o quadro ou queima a superfície do filme.⁴⁵

Boym enfatiza, pois, que a nostalgia não é apenas sobre o passado, mas também sobre nossos desejos, ansiedades e aspirações presentes. É uma forma de memória cultural que reflete um anseio por conexão, significado e pertencimento.

A autora identifica dois tipos distintos de nostalgia: a restaurativa e a reflexiva. A nostalgia restaurativa seria aquela que busca reconstruir o passado e restaurar um senso de certeza, estabilidade e autenticidade. Ela aspira a uma terra natal mítica ou a um passado idealizado e frequentemente é associada a movimentos políticos e culturais, idealiza um lugar ou tempo específicos, ignorando a complexidade e as contradições da história. Para a estudiosa, esse tipo de sentimento é potencialmente perigoso, na medida em que pode conduzir à exclusão ou marginalização de certos grupos e atrapalhar o progresso. Já a nostalgia reflexiva, por outro lado, é mais ambivalente e aberta para a

⁴⁴ SLOBIN, Double Exposure in Exile Writing, p. 81.

⁴⁵ “Nostalgia (from *nostos*—return home, and *algia*—longing) is a longing for a home that no longer exists or has never existed. Nostalgia is a sentiment of loss and displacement, but it is also a romance with one’s own fantasy. Nostalgic love can only survive in a long-distance relationship. A cinematic image of nostalgia is a double exposure, or a superimposition of two images—of home and abroad, past and present, dream and everyday life. The moment we try to force it into a single image, it breaks the frame or burns the surface.” (BOYM, Svetlana, **The future of nostalgia**, New York: Basic Books, 2001, p. XIII.).

complexidade da memória e do tempo. Ela reconhece o anseio pelo passado, mas também aceita a impossibilidade de um verdadeiro retorno a ele, adota uma abordagem mais crítica e autoconsciente, levando em conta as camadas da memória, perda e anseio, valorizando, assim, os aspectos transformativo e criativo da nostalgia, utilizando-a como ferramenta para reflexão, imaginação e compreensão.⁴⁶

Levando em conta a tipologia de Boym, Greta Slobin percebe na prosa pós-emigração de Téffi uma nostalgia de tipo restaurativo, mas num grau mais destrutivo, semelhante a uma doença. Na Paris de Téffi, a cultura russa “preservada” aparece entre os itens da bagagem dos emigrados e coexiste com os aspectos “estranhos” da terra de residência. Os personagens mantêm-se profundamente alienados da “cidade das luzes”. As perspectivas do “próximo” e do “distante” confundem-se nas consciências dos infelizes protagonistas, em regra os próprios narradores, que percebem o passado como mais real do que o seu contexto de fato, quase esquecido. A condição nostálgica é frequentemente confundida com a memória a pôe a vida em risco.⁴⁷

As constantes aparições de palavras e expressões francesas nos textos de Téffi são por vezes escritas em caracteres latinos, a indicar um bom conhecimento da língua estrangeira pelo narrador, mas, com mais frequência, são expressas em sua forma russificada, ou seja, grafada em cirílico e transliterada ao russo. Quando inseridas na fala de algum dos personagens e dispostas em interação dinâmica e criativa com vocábulos e provérbios da língua russa, representam uma sorte de bilinguismo que, para Greta Slobin, é sintoma de uma “consciência partida”⁴⁸, própria do universo do exílio.

As narrativas de Téffi do período entre guerras reverberam o complicado processo de recomeço de uma nova vida, de reinvenção da identidade, de mitificação da história do Império Russo e de cura do grande trauma que representou o exílio.⁴⁹ O tema da nostalgia, de modo geral, foi, portanto, central na prosa russa dos emigrados no pós-1917.

Percebe-se, pois, que uma análise adequada da poética de Téffi, seja qual o for o ponto de partida escolhido, é indissociável da compreensão do contexto de produção literária na emigração, com todas as repercussões psicológicas, emocionais e materiais,

⁴⁶ *Ibid.*, p. 41, 49, 251 e 254.

⁴⁷ SLOBIN, *Double Exposure in Exile Writing*, p. 74 e 81.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 81.

⁴⁹ STÁROSTINA, *On Nostalgia and Courage*, p. 2.

que o deslocamento forçado imprimiu na obra da escritora. Apesar de seu olhar de cronista arguta da vida cotidiana, a escrita da autora vai muito além de um mero relato jornalístico das circunstâncias que presencia, pois ela é capaz de recriar trechos de realidade em seus contos por meio de pequenos recortes de cenas da vida, reais ou imaginárias, cuidadosamente dispostos. A partir de textos sucintos, leves e frequentemente divertidos, sua obra transmite um complexo conjunto de sensações que, embora reflitam a experiência particular do exílio, cativam o leitor, de então e de hoje, pela geração de sentimentos de proximidade e identificação.

Neste ponto, é interessante destacar um aspecto peculiar de Téffi: sua habilidade de escapar às armadilhas do sentimento nostálgico, mesmo ao representar os temas mais sensíveis, façanha alcançada especialmente por meio da fina camada de tinta irônica aplicada à narrativa e do tom tragicômico nelas impresso. O grande trunfo do humor da escritora consiste justamente em manter-se leve e sutil na forma, mesmo quando lida com uma temática grave, sem recorrer à pieguice e sem renunciar à expressão da melancolia própria da literatura de exílio, que, num plano mais profundo denuncia a persistência do passado e o forte peso da memória.

Em outras palavras, se os textos de Téffi por certo fazem rir, eles não descuidam da missão de transmitir uma mensagem séria e emotiva que não difere essencialmente daquela difundida por Búnin, para mencionar o mais célebre escritor exilado russo do período. Porém, quando toca em temas que nos emocionam, ela o faz sem exageros e sem romantizar excessivamente o passado.

Como intuiu Adamóvitch:

Se alguém propusesse a Téffi, como epígrafe de uma coletânea de suas obras, as palavras finais de “Tio Vânia”:

- Nós descansaremos, veremos o céu todo em diamantes... – ela certamente recusaria a proposta e não tardaria a demonstrar, com algum comentário irônico, que não podem julgá-la nem a reprovar por excesso de sensibilidade. Um de seus contos mais líricos, de “O Livro Junho”, ela termina assim, rindo-se da própria heroína:

“Azulada insensata, angústia prateada...sentimentalismo, romance.”⁵⁰

Téffi e Búnin conviviam no mesmo círculo social em Paris e eram bastante próximos, ambas figuras muito ativas na comunidade de russos emigrados. Por algum

⁵⁰ ADAMÓVITCH, Gueórgui, *Odinóchestvo i svobóda*, São Petersburgo: Aleteia, 2002, p. 227. (sua tradução?)

tempo, Téffi chegou morar na casa do escritor e de sua esposa Vera Búnina, com quem trocava confidências e acabou desenvolvendo uma forte e duradoura amizade.

As obras dos dois escritores compartilham de certas características literárias de temática e de estilo. Ambos se inserem no movimento literário realista e buscam expressar a complexidade da natureza humana e da sociedade por meio de retratos vívidos e realísticos, frequentemente explorando a ambiência da vida de pessoas comuns. Eles descem às profundezas da psicologia e das emoções humanas, criando, assim, personagens cuja vida interior comunica-se com a do leitor. Os temas mais recorrentes são o amor, a nostalgia, as decepções e a capacidade humana de fazer o bem e o mal. Um ponto interessante de intersecção entre as obras de Téffi e Búnin é a meticulosa atenção a certos detalhes nas descrições. Eles cuidadosamente observam e retratam cenários, paisagens e o mundo material, dando vida a lugares e atmosferas em suas narrativas.

No entanto, no que se refere ao gênero, Téffi era primordialmente uma escritora satírica. Mesmo os textos escritos no exílio em Paris, numa fase mais madura da vida artística da autora, em que se sentem tons mais melancólicos nas suas narrativas e memórias, sempre conservam algum traço de humor e, especialmente, de ironia, ainda que sutil. Além disso, sua prosa destaca-se pelo estilo conciso e pungente em narrativas curtas, muitas delas semelhantes a pequenos textos teatrais. Búnin, a seu turno, era conhecido por sua prosa poética, narrativas líricas e por novelas profundamente introspectivas, repletas de reflexões existenciais, em textos mais extensos, que não recorriam ao humor.

Téffi, além disso, fez questão de destacar os despautérios presentes nas histórias de alguns russos emigrados, tanto ao referir-se à Rússia soviética quanto ao tratar da Rússia imperial. Ela ridicularizou diversos e improváveis rumores espalhados por emigrados recém-chegados a Paris, como, por exemplo, o de que todas as crianças soviéticas acabariam vítimas de canibalismo, ao mesmo tempo em que recusou a idealização da Rússia pré-revolucionária, considerando um mito a noção de que todos naquele tempo eram bem alimentados e bem-vestidos. Ao contrário de outros escritores, ela expunha o lapso existente entre a memória idílica sobre o passado e a desigualdade social existente na Rússia tsarista.⁵¹

⁵¹ STÁROSTINA, On Nostalgia and Courage, p. 8–9.

De acordo com Natália

Stárostina, embora a nostalgia tenha um papel fundamental tanto na obra de Búnin quanto na Téffi, enquanto aquele voltava-se para a criação de sua própria mitologia da Rússia imperial, frequentemente mesclando suas próprias memórias do passado com a complexa história russa, a escritora preferia utilizar a nostalgia como um mecanismo para a geração de mitos sobre o antigo regime e a vida das pessoas, mas sem perder de vista as disparidades entre a percepção e a realidade. Ou seja, em contraste com Búnin, que além de idealizar o passado pré-revolucionário da Rússia, tende a associar a nostalgia a um estado de profunda tristeza, melancolia e tragédia, Téffi não hesitava em evidenciar o exagero e a criação de mitos que caminhavam juntos com o sentimento de nostalgia dos emigrados. Ela era capaz de captar muito melhor a ironia na vida da comunidade russa na França, ao retratar a luta diária por sobrevivência dos seus integrantes.⁵²

No conto “A cidadezinha”, por exemplo, Téffi ironiza o hábito generalizado na comunidade de emigrados de escreverem suas memórias, perpetuando mitos sobre si mesmos:

Além da população de homens e mulheres, a cidadela era composta de ministros e generais. Entre estes, apenas uma pequena parte trabalhava como motorista. A maior parte se ocupava principalmente de dívidas e memórias.

As memórias eram escritas para enaltecer o próprio nome e para humilhar os companheiros. A diferença entre as memórias estava em que umas eram escritas à mão e outras à máquina de escrever.

Traçando um paralelo com o campo da dramaturgia, ao comparar os dois autores, pode-se dizer que Téffi dialoga com o universo da comédia, enquanto Búnin com o da tragédia, na recriação literária da vida no exílio.

Há quem perceba na prosa de Téffi do período pós-emigração o domínio de uma espécie de consciência existencial. Partindo do pressuposto de que a literatura existencialmente orientada consiste numa espécie de espaço em que ocorre a busca da existência humana e que essa busca se dá dentro do espaço da liberdade humana, seria possível destacar como traço frequente da obra de Téffi um estado emocional-sensorial e volitivo, expresso na consciência de si mesmo, e uma empatia em relação aos companheiros de infelicidade. Em essência, toda a problemática da literatura

⁵² STÁROSTINA, *Nostalgia and the Myth of the Belle Époque in Franco-Russian Literature (1920s-1960s)*, p. 29 e 31.

existencialmente orientada e de toda a filosofia existencial converge para um conflito de personalidade consigo mesmo, conflito insolúvel que frequentemente se exprime no problema da escolha do caminho correto. Porém, a correção está sempre em questão, assim como a possibilidade de liberdade de escolha.⁵³

De fato, a crítica literária tem-se voltado hoje à literatura da emigração para melhor compreender a essência do pensamento existencial. As duras condições de vida, trabalho e cotidiano enfrentadas pelos chamados emigrantes brancos⁵⁴, em situação fronteiriça, por sua própria natureza, tão propícia ao surgimento ou intensificação da crise existencial, dispuseram-nos à reflexão sobre as categorias fundamentais do existencialismo, isto é, criaram todas as condições necessárias para a tomada de consciência de si mesmo como essência da existência.⁵⁵

Ao analisar o poema de Téffi “De noite, em velas negras, ele vem...”⁵⁶ em cotejo com o poema “O vento”⁵⁷ de Pasternak, Stoliarov afirma que o existencialismo e o

⁵³ KOSTÉNKO, Diana Evguêvnna, Ekzistentsiálnoe soznánie dominirúichi tip miroochuchénia v emigrántscoi prose N. Téffi na primére sbórnika passkazov “Rys”, **Filologúicheski náúki. Voprócy teórii e praktiki.**, v. No 5(59), 2016, p. 16 e 18.

⁵⁴ Expressão que, por associação ao movimento de resistência do exército branco, era utilizada para designar os emigrantes russos que abandonaram o país entre 1917 e 1922 e que se opunham ao regime bolchevique.

⁵⁵ KOSTÉNKO, Ekzistentsiálnoe soznánie dominirúichi tip miroochuchénia v emigrántscoi prose N. Téffi na primére sbórnika passkazov “Rys”, p. 16.

⁵⁶ Он ночью приплывет на чёрных парусах
Серебряный корабль с пурпурною каймою!
Но люди не поймут, что он приплыл за мною
И скажут – «Вот луна играет на волнах»...
Как чёрный серафим три парные крыла,
Он вскинет паруса над звездной тишиною!
Но люди не поймут, что он уплыл со мною
И скажут – «Вот она сегодня умерла».

⁵⁷ Ветер
Я кончился, а ты жива.
И ветер, жалуясь и плача,
Раскачивает лес и дачу.
Не каждую сосну отдельно,
А полностью все деревья
Со всею далью беспредельной,
Как парусников кузова
На глади бухты корабельной.
И это не из удалства
Или из ярости бесцельной,
А чтоб в тоске найти слова

impressionismo são estrelas guias que iluminam, tal como faróis, o caminho criativo dos dois escritores, que acabaram por se tornar componentes fundamentais no processo de formação da poética existencialista. Para eles, a existência apenas e tão somente teria significado e deveria importar quando uma pessoa vive pela esperança e pela fé, sem perdê-las em nenhuma circunstância.⁵⁸

Esse panorama permite perceber a importância do papel de Téffi na comunidade de russos emigrados em Paris, não apenas como organizadora de salões literários e eventos beneficentes para arrecadar fundos pela sobrevivência de seus pares, mas como escritora influente e talentosa da primeira geração de escritores russos no exílio. Sua prosa aguda e irônica oferece um retrato único da vida cotidiana dos emigrados, material de leitura indispensável para a compreensão das características do momento histórico que se seguiu à revolução de 1917. A marca de sua autenticidade é a forma particular como trabalha alguns dos elementos mais frequentes na escrita dos exilados, como a nostalgia e a persistência da memória. À diferença de muitos de seus companheiros, Téffi prefere voltar-se à representação de eventos comuns na vida de pessoas comuns, valendo-se de recursos cômicos, sem com isso descuidar da expressividade trágica das dificuldades vividas. As obras da escritora, portanto, ocupam lugar de relevância indiscutível no cenário da literatura russa da emigração.

Тебе для песни колыбельной.

⁵⁸ MIKHAILOV, O. N.; NICOLAEV, D. D.; TRUBILOVA, E. M. (Orgs.), *Tvorchestvo N. A. Téffi i russki literaturni protsess pervoi polovini XX veka*, Moskva: Institut mirovoi literaturi imeni A.M. Gorkogo, 1999, p. 110.

1.2 A representação artística da vida cotidiana e a ironia

A poética do dia a dia

Nos contos de Téffi, percebem-se muitas das características típicas da obra de Anton Tchekhov. Neles, predomina a representação de cenas corriqueiras que podem gerar, como primeira impressão, uma sensação de trivialidade. No decorrer da narrativa, contudo, desvela-se um rico subtexto de mensagens bem mais profundas, que sugerem uma ambiciosa aspiração mais ambiciosa: provocar a reflexão sobre temas humanos universais, para além das questões particulares da comunidade de emigrados russos vivendo em solo francês.

A preferência por retratar situações cotidianas e personagens ordinários, contudo, não significa que Téffi renuncie à abordagem lírica. Ao contrário, um traço frequente de seu estilo de escrita consiste em intercalar a apresentação de cenas do dia a dia de viés cômico, com digressões profundamente poéticas, que nos arrebatam de uma zona de conforto leve e familiar inicialmente criada e nos transportam para um estado de maior suscetibilidade emocional. Lembremos que Téffi também foi uma poeta talentosa.

É constante o recurso aos diálogos, marcados por uma linguagem cotidiana e coloquial, que confere às obras um tom de dramaticidade simples, como se estivéssemos diante de diminutas peças teatrais. Com frequência, a autora cria conversas de aparente banalidade, ocorridas em dias ordinários, entre pessoas comuns. Tais elementos criam uma atmosfera de intimidade e despertam um sentimento de proximidade que desarma o leitor, deixando-o à vontade. Temas pesados e complexos são abordados num tom de leveza por vezes intrigante, gerando um contraste, uma sutil incompatibilidade, de efeito artístico altamente expressivo.

Desde os primeiros escritos para o jornal, Téffi já revelava uma aptidão para a forma dramática, com uso frequente de diálogos. Essa “teatralidade” dos seus textos é bastante evidente em contos como “Vália”, “Como celebrávamos”, “A carpa” e “*L’âme slave*”, em que o perfil dos personagens é delineado a partir da sua interlocução com outros personagens. Apesar das peças dramáticas serem consideradas uma parte menor de sua produção, a escritora chegou a confessar: “Eu pessoalmente só senti satisfação nas

minhas peças teatrais [...] É só no teatro que o autor pode observar o efeito direto de seu trabalho e seu sucesso ali é um sucesso real."⁵⁹

A força dos diálogos como componente do estilo de uma contística que muito se aproxima da dramaturgia, portanto, é uma característica relevante na obra de Téffi. É possível perceber o efeito de naturalidade que a autora consegue imprimir aos textos por meio do emprego de uma linguagem coloquial e despojada, repleta de expressões populares. Não é por acaso que diálogos criados há cerca de cem anos, num contexto tão específico como o da emigração russa em Paris, nos soam tão atuais e familiares. Isso decorre não apenas do caráter comezinho das circunstâncias que lhe servem de ambientação, mas da precisão expressiva com que são representados os impulsos e reações das personagens. Essa habilidade na recriação artística da linguagem oral, sempre permeada por humor e ironia, cativa o leitor, na medida em que o traz para o interior da narrativa.

Alguns dos diálogos criados por Téffi compõem um interessante jogo de vozes. No conto “Vália”, por exemplo, as falas das personagens principais, isto é, da própria narradora e de sua interlocutora Vália, se intercalam com as falas de personagens secundários, protagonistas de mininarrativas encaixadas na história moldura.⁶⁰ À medida que Vália relata os últimos acontecimentos de sua agitada vida doméstica, surgem outros personagens cujas falas são apresentadas na forma de discurso direto, introduzidas por travessão, como se observa no excerto abaixo:

- Mas Válietchka, querida, você, com essa companhia, vai enlouquecer completamente.

- Nada disso. Convivendo com pessoas é que se enlouquece. E não há nada de extraordinário em, por exemplo, eu ter pegado amor por um galo. Veja o nosso vizinho, um francês idoso e respeitável, mas que não é nada normal no que diz respeito ao gato. Uma vez eu estava trabalhando no meu jardim e, de repente, vejo correr na minha direção nosso francês, com uma emoção sublime nos olhos.

⁵⁹ Citado em BRIZGÁLOVA, Elena, *Tvóriavtchestvo satirikontsev v literaturnoi paradigme Serebrianogo veka*: Monografia (Tver, 2006), p. 233, *apud* HABER, Teffi, p. 86.

⁶⁰ Esta estrutura formal em que uma narrativa pode ser encaixada em outra *ad infinitum* está na base da obra “As mil e uma noites” e coincide com a forma sintática da subordinação entre orações, conferindo notável maleabilidade à narrativa, o que permite o surgimento de situações inusitadas, como a da noite em que Sheherazade conta ao Sultão a história dele mesmo, isto é, do próprio prólogo moldura, criando, assim, condições para uma narrativa infinita e circular. (TODOROV, Tzvetan, *As estruturas narrativas*, Quinta edição. São Paulo: Perspectiva, 2019, p. 126).

- Madame Tucúr!

Esse é ele me chamando de Madame Tucúr, por causa do nosso cachorro. É totalmente natural que ele não consiga lembrar do nome russo e acho até simpático.

- Madame Tucúr! Venha cá, olhe. Ora, é possível trabalhar em paz nessas condições?

Eu sabia que ele estava pintando a cerca e logo pensei que uns meninos levados tinham virado o balde de tinta ou tinham jogado lixo no balde. Corro e olho: na transversal da trilhazinha, está o gato gordo, deitado de lado e com uma pata em cima do balde. E é só isso. Mas o francês quase chora de emoção. E olhe que é uma pessoa séria, e nunca em sua vida deu um centime a ninguém. A propósito, o gato nem dele é, mas nosso. Ele só vai para perto do francês para almoçar outra vez. Mas aquele bobo se emociona:

- Ah, chér Tommi! Todos os dias ele se lembra de mim.

Esse procedimento transforma a interlocutora em uma segunda narradora e confere maior concretude e vivacidade aos personagens secundários, que passam a ser os protagonistas de suas minúsculas histórias, tornando-se, assim, mais “reais” na percepção do leitor.

Outro exemplo significativo quanto à construção dos diálogos encontra-se em “Como celebrávamos”:

- Nossa, que tipo de restaurante é esse? Não tem funcionários, só uma mulher com o queixo enfaixado.

- Não se preocupe, já vou fazer o pedido.

- Pergunte o que ela tem.

- Qués que vu zavê?⁶¹

- *J'ai mal aux dents, monsieur!*⁶²

- O que ela está dizendo?

- Não sei, não consegui entender.

- Então pergunta de novo.

- Fico meio sem jeito.

- Bem, ela deve ter é alguma tranqueira qualquer.

- Já aviso logo, eu não vou comer.

- Será que ela tem presunto?

- Nem adianta perguntar.

⁶¹ O que a senhora tem?

⁶² Eu tenho dor de dente!

- Eu não consigo entender uma coisa: para quê nós ficamos vagando pelo fim do mundo, quando podemos ir a qualquer restaurante conhecido.

- Mas que desânimo é esse! No quatorze de julho, é preciso justamente ir para algum botequim pequeno e vistoso, com a multidão dançando em volta, sob o som de violinos rústicos e para que as sombras do passado grandioso...

- Eu definitivamente quero comer presunto.

Nesse conto, um grupo de russos conversa enquanto vagam por Paris à procura de um restaurante durante o feriado da queda da Bastilha, mas o narrador não identifica quem é quem, cabendo ao leitor individualizar cada uma das vozes presentes com base no contexto e na linha discursiva que cada um manifesta desde sua primeira frase. Além disso, bem ao estilo tchekhoviano, em diversos momentos temos a impressão de estarmos diante não de diálogos, mas de uma justaposição de monólogos, pois não se observa uma comunicação verdadeira entre os participantes da cena, fator que reforça o efeito cômico do texto.

A composição dos textos de Téffi é cautelosamente dosada para se obter o efeito desejado no leitor, notando-se uma tendência à brevidade e à economia dos instrumentos narrativos e descrições, por meio de ideias implícitas e sugestões. Com o corte na extensão, as palavras acabam acumulando significados, adensando-se, como de resto é próprio do gênero conto, mas o estilo da autora é particularmente carregado de ironia e sarcasmo, um tipo de humor ao mesmo tempo delicado e pungente. Ela demonstra ter uma fina compreensão das fraquezas humanas, mas, a despeito do tom irônico, reserva para seus personagens desafortunados um olhar de brandura e compaixão. Seus contos deixam questões pulsando no ar, com alto teor de comoção.

Para Robert Chandler, mesmo quando Téffi recorre a sentenças longas, complexas e densas, com frases em modo participípio inseridas na oração principal, sua escrita conserva uma característica conversacional, ao contrário do que ocorre com frases de natureza similar presentes na obra de Búnin. Já numa comparação com Mikhail Zóschenko, o estudioso afirma que, enquanto as frases deste são brilhantemente construídas, as de Téffi simplesmente parecem terem acontecido e pondera que o sucesso em criar essa ilusão de naturalidade pode ter sido justamente a razão para a linguagem da escritora ter recebido tão pouca atenção no meio acadêmico.⁶³

⁶³ CHANDLER, Robert, , *in*: TÉFFI, N. A. (Ed.), **Other worlds: peasants, pilgrims, spirits, saints**, New York: New York Review Books, 2020, p. 15.

Na verdade, o efeito de naturalidade que emana dos textos de Téffi é o resultado de uma técnica bem empregada pela autora. Muito longe de indicar pouca habilidade no manejo da língua, como alguns poderiam supor, o estilo aparentemente simples da autora revela seu grande artifício em transmitir despreensão e fluidez por meio da composição, já que a recriação da língua oral e do tom de oralidade na escrita muitas vezes requer maior destreza do que a elaboração de textos rebuscados.

A prosa de Téffi é entrecortada, quase não há períodos longos e complexos, nem espaço para uma respiração profunda em sua leitura, o que transmite a sensação de cansaço. Olhando ao redor de si, ela percebe que não é possível mudar nada e está disposta a deixar para lá. É como se ela repetisse “nada é como deveria ser, nada” e ilustrasse continuamente esta sensação de variadas formas.⁶⁴ Do universo cotidiano, ela retira os elementos que lhe servirão de material para demonstrar o desacerto do mundo a partir das pequenas coisas.

Tradicionalmente, entre a intelectualidade russa, a preocupação com a vida cotidiana por si mesma era considerada algo não patriótico, subversivo e não Russo, ideia que revela um forte e quase romântico medo da banalidade, da “falta de cultura” e de qualquer coisa que remeta à mediocridade ou aos valores da classe média. Na cultura russa, a vida comum, o lar, os objetos materiais e a arte, assim como a expressão de emoções costumam ser tratados de forma marginal.⁶⁵

No entanto, é preciso lembrar da capacidade que o cotidiano tem de nos contar a história da modernidade, em que as enormes catástrofes são suplantadas pelas tarefas domésticas, a arte de trabalhar e de confeccionar coisas. Num certo sentido, o cotidiano é anticatastrófico, um antídoto contra a narrativa histórica de morte, desastre e apocalipse.⁶⁶ É assim que os contos de Téffi tendem a voltar-se para a vida corriqueira, mesmo quando o contexto de fundo envolvendo a emigração era em violento, trágico e melancólico, não numa tentativa de escapismo ou negação daquela realidade, mas como escolha artística premeditada de representação dos dramas dessa mesma realidade, sob o prisma do cotidiano.

⁶⁴ ADAMÓVITCH, *Odinóchestvo i svobóda*, p. 228.

⁶⁵ BOYM, Svetlana, *Common places: mythologies of everyday life in Russia*, Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1994, p. 2.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 21.

Embora a autora tenha presenciado inúmeras calamidades no contexto da revolução de 1917, da Guerra Civil Russa, da Primeira Guerra Mundial e da vida de exilada, ela deixa de retratá-las de forma óbvia e direta, preferindo um enfoque nas pequenas e frequentes tragédias do dia a dia, as quais, de certo modo, são compartilhadas por todos nós. O tratamento irônico do texto, como já dito, reforça esse sentimento de cumplicidade entre narrador e leitor em relação aos personagens, amenizando a sensação de desesperança e tornando o destino humano mais suportável pelo “riso através de lágrimas”, de que se falará mais adiante.

Sobre a preferência de Téffi pelos temas cotidianos, Adamóvitch a compara a Tchékhov:

[...]A sua atenção não se voltava às catástrofes mundiais, aos desastres raros e excepcionais, mas à existência comum de pessoas comuns, que em pequenas desavenças da vida, em pequenas angústias e infortúnios, perdem em vão a energia de seus corações e consciências. Téffi provavelmente teria concordado com Tchékhov quando este disse que de modo algum o mundo está perecendo em razão das guerras e revoluções, mas pelos “pequenos aborrecimentos domésticos”. É pouco provável que para Téffi isso não fosse uma verdade patente.⁶⁷

O típico desprezo russo pela rotina e estagnação e mediocridade reflete-se em uma série de conceitos que muitos intelectuais consideram culturalmente intraduzíveis, como *meshchánstvo* (superficialidade, mediocridade), *póshlost* (flistinismo, banalidade, vulgaridade, mau gosto) e *byt* (rotina, dia a dia).⁶⁸

Maksim Górkí, em artigo dedicado à análise da ideia de *meshchánstvo*, explica que o *meshchánin*⁶⁹ é um ser que, limitado a um pequeno círculo de ideais habituais, desenvolvidas há muito tempo, pensa de forma automática. A influência da família, da escola, da igreja e da literatura “humanista”, de tudo aquilo que diz respeito ao “espírito das leis” e “tradições” da burguesia, criam nas mentes dos *meshchánins* um aparato simples, semelhante a um mecanismo de relógio. A mola que impulsiona o movimento

⁶⁷ [...] Внимание ее было обращено не на мировые катастрофы, не на исключительные, редкие бедствия, а на обыкновенное существование обыкновенных людей, которые в мелких жизненных стычках, в Мелких томлениях и неудачах попусту теряют энергию своих сердец и сознаний. Тэффи, наверно, согласилась бы с Чеховым, сказавшим, что мир гибнет вовсе не от войн и революций, а от «мелких Домашних неприятностей». Едва ли для Тэффи это Не было истиной «самоочевидной». (ADAMÓVITCH, *Odinóchestvo i svobóda*, p. 227.

⁶⁸ BOYM, *Common places*, p. 26 e 34.

⁶⁹ Palavra russa que designa aquele que se caracteriza pela *meshchánstvo*, frequentemente traduzida como “pequeno-burguês”, abrangendo a ideia de mediocridade.

das engrenagens das suas ideias atua como uma força voltada ao sossego. Todas as preces dos *meshchánins* resumem-se a três palavras: “Senhor, tenha piedade”.⁷⁰

Já sobre a importante noção de *póshlost*, Vladímir Nabókov escreve:

Os russos têm, ou tiveram, um nome especial para o filistinismo autosatisfeito – *poshlust*. O *poshlismo* é composto não apenas daquilo que é obviamente ordinário, mas sobretudo do falsamente importante, do falsamente bonito, do falsamente inteligente, do falsamente atraente. Aplicar o rótulo mortífero de *poshlismo* a alguma coisa constitui não apenas um julgamento estético, mas uma acusação moral. O genuíno, o cândido e o bom nunca são *poshlust*. É possível afirmar que um homem simples e incivilizado raramente será um *poshlust*, pois isso pressupõe o verniz da civilização. Um camponês necessita ir viver numa cidade a fim de se tornar vulgar. Uma gravata pintada precisa cobrir algum honesto pomo de adão a fim de produzir o *poshlismo*.⁷¹

A despeito dessa mentalidade um tanto crítica quanto ao tratamento de temas da vida comum, diversos escritores russos voltaram-se para a representação artística do cotidiano e o fizeram com maestria, a exemplo de Liév Tolstói, mas a análise das experimentações de Tchékhov nesse campo é mais consentânea com os propósitos deste estudo em razão das similaridades entre sua poética e a de Téffi.

Conhecido por sua habilidade em explorar as complexidades da psicologia humana, as histórias de Tchékhov frequentemente mergulham nas emoções, motivações e conflitos internos dos personagens, retratando a vida de maneira autêntica e profunda. Sua escrita é plena de ambiguidade e ironia, elementos que ele utiliza para criar situações e diálogos passíveis de diversas interpretações, deixando espaço para o leitor refletir sobre as camadas ocultas dos textos, sem fazer julgamentos moralizantes sobre os personagens.

A obra de Tchékhov, assim como a de Téffi, volta-se às situações do cotidiano e aos detalhes aparentemente triviais da vida. Ele também acreditava que a verdadeira profundidade residia nas coisas simples e nas interações humanas comuns. Seus contos frequentemente terminam de maneira aberta e inconclusiva, deixando questões sem respostas e permitindo que os leitores ou espectadores tirem suas próprias conclusões. O escritor, além do mais, volta-se às questões profundas sobre a natureza humana, o propósito da vida e a busca por significado, com personagens que frequentemente estão em busca de algo a mais, mas que muitas vezes se veem confrontados com as limitações e frustrações da existência.

⁷⁰ GÓRKI, Maksim, O *meshchánstve*, Na *literaturnom postu*, v. 4–5, 1929.

⁷¹ NABÓKOV, Vladímir, Filisteus e filistinismo, in: *Lições de literatura russa*, São Paulo: Três Estrelas, 2014, p. 375.

Em trecho do livro “A. P. Tchékhev: Cartas para uma poética”, Sophia Angelides, resume bem o estilo do escritor:

Mas a revelação global das particularidades por ele valorizadas encontra-se na carta de 10 de maio de 1886 (Carta 4). Ciente das deficiências de Aleksandr, ele expõe as condições necessárias para que um conto se torne uma obra de arte. De forma lacônica e incisiva, são relacionados os seguintes itens: “1. ausência de palavrorio prolongado de natureza político-sócio-econômica; 2. objetividade total; 3. veracidade nas descrições das personagens e dos objetos; 4. brevidade extrema; 5. ousadia e originalidade – fuja dos chavões; 6. sinceridade”.

Em outro parágrafo dessa carta, indica pacientemente como devem ser feitas as descrições da natureza, enfatizando a importância dos pequenos detalhes habilmente articulados, cuja função é produzir no leitor um efeito de totalidade.

Além dessas, são feitas outras recomendações: recorrer a detalhes na esfera psicológica, evitar a descrição de estados de espírito, os quais devem ser percebidos através das ações das personagens, centralizar a narrativa em poucos personagens.⁷²

Se é possível identificar uma estrutura geral comum nas histórias de Tchékhev, seria baseada na tensão entre o desejo de desejar e o desejo de não desejar, ou entre a narrativa do tédio e o tédio da narrativa, havendo um ponto em que ele é experienciado como *póshlost* – quando ele se torna doloroso, inescapável e conduzido pela culpa.⁷³ Nos contos de Téffi, a abordagem do dia a dia por meio de uma linguagem francamente irônica, mas coloquial, parece mais desmistificadora, soando por vezes banal. Porém, a mensagem quanto à imutabilidade das coisas no mundo e a impossibilidade de fuga dos dramas cotidianos faz-se muito presente, apesar dos repentinos rompantes de discurso poético, que se intercalam a trechos de tom mais mezinho da narrativa.

Para Elizabeth Neatrou, a poética de Téffi se distingue pelas seguintes características: o laconismo, por meio de aforismos; a dramaturgia da trama, dura e ao mesmo tempo elegante; e a atenção a cada palavra, sinal e pontuação. Como disse a própria escritora: “Na miniatura, cada palavra é sopesada, cada movimento. Resta só o mais importante.”⁷⁴ Téffi demonstra um especial interesse na psicologia das pessoas comuns, no estudo das causas da solidão e do isolamento em relação à sociedade circundante. Por trás da imagem cômica e da representação irônica dos atos e

⁷² ANGELIDES, Sophia, **A.P. Tchekhov: cartas para uma poetica**, São Paulo: EdUSP, 1995, p. 39.

⁷³ BOYM, **Common places**, p. 52.

⁷⁴ NITRAOUR, Elizabet, *Jizn smeiótsia i pláchet...*, in: TÉFFI, Nadiéjda A. (Ed.), **Nostálguia: Rasskázý; vospominánia.**, [s.l.]: Khudójestvenaia literatura, 1989, p. 189–196.

manifestações de seu mundo interior, escondem-se os aspectos profundamente trágicos da existência. A escritora cria o cômico a partir da própria realidade, praticamente sem florear ou recorrer a invenções e as imagens resultantes são muito vívidas.

Téffi escreve de modo sagaz, cáustico, mais amargo do que alegre, segundo alguns. Para Záitsev, é raro uma “escritora-mulher” ser tão contida e que se blinde tanto contra qualquer sentimentalismo. Ela olha para a vida e nela vê de preferência o que há de mau, disforme, insignificante e ri disso, mas, para ela própria, respirar é difícil. Sobre isso, acrescenta o escritor:

O ambiente figurativo de Téffi é um desenho seco e preciso. No desenho, há movimento, brevidade e empenho. A palavra acurada e aquela técnica do “conto diminuto”, que Tchékhov criou em nossa literatura, também é típica em Téffi.⁷⁵

A predominância de pessoas comuns como protagonistas nos contos da escritora nos remete inevitavelmente à temática da representação do “homem sem importância” (*málienki tchelovíék*) ou, literalmente, da “pessoa pequena” na literatura russa. Trata-se de uma expressão consagrada pela crítica para referir-se aos personagens que representam pessoas ordinárias, em oposição aos nobres e aristocratas, que por muito tempo foram os únicos protagonistas das grandes obras da literatura. De acordo com Eleazar Meletínski, esse arquétipo relaciona-se não apenas com a pobreza em si, mas com a segregação e o isolamento do indivíduo, que se torna “vítima solitária do frio e cruel “socium””.⁷⁶ Embora imortalizada na escrita de Púchkin e sobretudo na de Nicolái Gógol, em obras paradigmáticas como “O chefe de estação” (1831) e “O capote” (1842), pode-se dizer que esta figura já aparece em “Pobre Liza” (1792) de Nicolai Karamzin, novela que retrata o amor proibido entre uma camponesa e um jovem nobre, situando os sentimentos e os dramas da vida de uma serva no centro da narrativa, o que não era comum.

Mas foi Dostoiévski quem ressignificou e enriqueceu a ideia de “homem sem importância” ao nela incorporar aspectos psicológicos que se traduzem numa maior valorização e humanização desse tipo de personagem. Como explica Meletínski, o escritor aprofundou psicologicamente a problemática de Gógol, superando o

⁷⁵ ZÁITSEV, Borís, *Sovreménie Zapíski*, [s.l.: s.n.], 1934.

⁷⁶ MELETÍNSKI, E. M. *et al*, *Os arquétipos literários*, São Paulo: Ateliê Editorial, 1998, p. 209.

“marionetismo” dos tipos gogolianos e desenvolvendo os personagens para além das máscaras sociais.⁷⁷

Em sua análise de “Gente Pobre”, Fátima Bianchi comenta sobre o tema:

[...] Mesmo apoiando-se na experiência da exploração do tema da vida de Petersburgo nas novelas gogolianas e nos “ensaios fisiológicos” dos “tipos urbanos”, Dostoiévski não se contenta com a representação do destino de uma existência sem atrativos, com a representação do infortúnio social do homem pobre, que tem sua inteligência e capacidade esmagadas pela vida. Ele procura mostrar no homem “sem importância”, na mais limitada natureza humana, um grande homem, capaz de pensar e sentir, e mesmo de agir da maneira mais profunda e humana, apesar de sua pobreza e humildade social.⁷⁸

Sabe-se que, tradicionalmente, os típicos personagens de textos humorísticos russos provém de extratos menos favorecidos da sociedade, como pequenos funcionários, cozinheiras, copeiras, burocratas, pequenos comerciantes etc. Assim, o enfoque de Téffi nessas figuras, à primeira vista, não seria nenhuma novidade. No entanto, com a evolução da prosa da escritora, sobretudo depois da emigração, pode-se afirmar que o elemento humorístico perdeu espaço para outros aspectos composicionais tão ou mais relevantes em sua obra, de modo que a escolha por esse tipo de personagens deixou de atender apenas ao intuito cômico da narrativa, voltando-se à exploração de questões psicológicas mais sérias.

Conquanto insira-se em um contexto histórico bastante diferente e muito posterior àquele vivido pelos autores há pouco mencionados, é possível identificar um diálogo entre a representação de pessoas comuns nas narrativas de Téffi e a evolução estética da noção de “homem sem importância” na literatura russa. Percebe-se algo de Gógol na escrita da autora, seja na preferência pelo desenho de determinados tipos sociais, seja por um estilo de humor frequentemente baseado em jogos de palavras e apelo à sonoridade, além dos toques de absurdo e grotesco nos textos. Porém, observa-se também em sua poética aquele aprofundamento psicológico das figuras comuns de nossa sociedade tão caro a Dostoiévski, embora em graus diversos de desenvolvimento e de tom. Téffi não pretendia fazer de sua obra um meio de ativismo social e político, como talvez pudesse agradar a críticos de perfil como o de Vissarion Belínski, mas ela foi capaz de expor as

⁷⁷ *Ibid.*, p. 210.

⁷⁸ BIANCHI, Maria de Fátima, Dostoiévski e a crítica russa, *Revista Magma*, n. 8, p. 87–99, 2003.

pequenas tragédias da vida cotidiana, conservando uma certa leveza no estilo, enriquecida por uma fina, mas marcante camada de ironia e humor na linguagem.

Como já mencionado, os detalhes desempenham um papel fundamental na obra de Téffi, seja na recriação literária do mundo material por meio de pequenos recortes da realidade, seja na composição do perfil das personagens. Há um enfoque delicado em pequenos pontos do espaço narrado, escolhidos com esmero, em certos gestos dos protagonistas, e nos mais insignificantes objetos, que recebem um tratamento poético, tudo feito sem descrições exaustivas, nem explicações em demasia. Na verdade, uma das principais particularidades de sua poética é justamente a capacidade de destacar na narrativa as pequenas coisas, decisivas na caracterização das personagens, sem carregar no discurso.

Se o papel mais imediato dos detalhes na literatura é indicar a aparência física das personagens e dos espaços que as circundam, eles também têm a importante função de abrir ao leitor uma via de acesso à vida interior daquelas figuras, isto é, aos elementos constitutivos da sua personalidade, seu estado emocional e psicológico. Assim, cada detalhe da narrativa pode revelar variados sentimentos e ideias dos heróis, como solidão, angústia, inveja, arrependimento, ambição, conformismo, cobiça ou frustração, além de expor tendências comportamentais e traços do temperamento, como avareza, argúcia, frivolidade, vaidade, maldade, generosidade, malícia, inteligência etc.

Os detalhes literários podem ser divididos em duas categorias: detalhes-pormenores e detalhes-símbolos. Os primeiros são os que descrevem os objetos e fenômenos pelos seus diversos ângulos, enquanto os últimos representam a essência do fenômeno, destacando o que é importante. O detalhe-símbolo tem a vantagem de expressar com mais facilidade a impressão geral sobre o objeto ou o fenômeno e ajuda a captar o tom psicológico, além de transmitir com mais clareza a relação que o próprio autor tem com aquilo que é representado.⁷⁹ Pode-se dizer, assim, que os detalhes simbólicos, por revelar o universo interno das personagens, são os mais relevantes nos contos de Téffi.

Em “Five o’clocks”, por exemplo, é possível observar com clareza a dinâmica dos detalhes enquanto recurso composicional das personagens. Nesse conto, que tem por

⁷⁹ UCÉINOVA, Elvina, Funktsii detalii v proizvedeniakh N. A. Téffi, **Filologua: Nautchnie Isledovania**, v. 4, 2018, p. 2.

cenário uma daquelas reuniões sociais que a *intelliguentsia* russa promovia em seus minúsculos apartamentos em Paris, nos são apresentados uma série de objetos de uso comum, cuja disposição engenhosa servia à criação de falsas aparências naquele ambiente:

Se você for um autêntico refugiado e morar num apartamento de um só cômodo, então, para um verdadeiro *five o'clock* da alta sociedade, você deverá fazer de tudo para dar ao lugar uma aparência elegante: jogar fora os carocinhos de cereja que estão grudados no cinzeiro, empurrar os sapatos velhos para bem debaixo da cama e, os novos, ao contrário, expor perto da janelinha para brilharem. Pode-se camuflar o copo de lavar o rosto debaixo de um leque japonês aberto casualmente. Em uma palavra, às vezes os menores esforços podem alcançar efeitos incríveis.

Nesse trecho, o que chama mais a atenção é o leque japonês aberto “casualmente”. Embora seja um artigo mais refinado, destoante dos demais e cuja presença poderia ser associada a um repertório cultural mais amplo, sua pose artificialmente casual e ao mesmo tempo frágil reflete uma certa vulgaridade correspondente à ideia de *póshlost*, explicada no capítulo precedente. O objeto parece simbolizar a própria elite cultural dos emigrados russos na França.

Também em “L’âme slave” nota-se a importância do papel desempenhado pelos detalhes na construção do perfil psicológico das personagens. O casal Egórov apieda-se de um cantor em razão de suas duras condições de vida, como se eles próprios não estivessem passando por dificuldades (logo no início do conto, o narrador sugere que o casal havia comido mal por falta de recursos). Sem suspeitar que o músico, na verdade, é um *bon vivant*, a hesitante Olga decide doar-lhe o pouco de dinheiro que guardava em sua bolsinha:

Tendo ficado para trás, Olga Ivánovna remexeu em seu porta-moedinhas esburacado, encontrou um franco e cinquenta *centimes*, pegou os cinquenta *centimes*, refletiu, pôs de volta, pegou um franco, pensou mais um pouco, apanhou as duas moedas e, depois de pronunciar um “*pardon*” encabulada, deixou-as embaixo do prato perto do velho.

O porta-moedinhas surrado e quase vazio não apenas denuncia a situação de pobreza do casal, contrastando com a postura condescendente e um tanto melodramática do marido, mas abre uma janela para o mundo interior de Olga, sua personalidade e seu estado psicológico. A dinâmica que se estabelece entre ela e as moedinhas é bastante singela, mas muito eloquente, seus movimentos indecisos revelando o conflito ético entre a generosidade e a necessidade. A cena, ao tempo que faz rir, em razão da incoerência dos comportamentos ante a realidade, é tocante.

Já o foco de “A Carpa” recai sobre objetos de uso doméstico e a forma como a narradora-personagem com eles se relaciona, o que permite ao leitor inferir certas características dela:

Despejei água numa tigela e, cuidadosamente, empurrei o peixe para dentro dela. Para essa operação, enrolei a mão numa toalha, de tão repulsivo que era para mim tocar essa criatura, porque estava viva. Estranho, justamente pelo fato de estar viva.

[...]

A tigela era apertada para ele. Era preciso encontrar algo mais espaçoso.

Comecei a revistar as bugigangas domésticas da minha Francina. Encontrei, atrás do armário, uma espécie de bacia de metal para lavar roupas, ou algo assim. Enchi-a de água e, cuidadosamente, despejei a tigela com o peixe.

Embora disposta a salvar um peixe que só percebeu que estava vivo quando estava prestes a cozinhá-lo, a postura da narradora soa um pouco esnobe ou mesmo infantil ao expressar tanta repugnância em tocá-lo diretamente com as mãos. Ademais, ela demonstra tamanho estranhamento diante dos utensílios de limpeza de sua própria casa que é como se eles não lhe pertencessem. A falta de familiaridade com aquele universo de afazeres domésticos reflete uma espécie de alienação da narradora, um desinteresse pelo mundo pragmático, que já antecipa um perfil psicológico fantasioso que se confirmará no decorrer do conto.

Da leitura desses trechos, percebe-se não apenas que a atenção aos detalhes é crucial na poética de Téffi, mas que o destaque para as relações de pertencimento criadas entre eles e as personagens oferecem ao leitor acesso tanto a determinados traços físicos destas, quanto a suas emoções e perfil psicológico. O foco em determinados pormenores das cenas emolduradas também constitui estratégia essencial para a construção do efeito cômico no texto, pois é ao salientar determinados aspectos materiais da realidade representada e sua incongruência com as expectativas cultivadas pelos protagonistas que se constrói parte significativa da ironia da situação.

Comicidade e ironia

De acordo com Vladímir Propp, o fundamento do riso está na percepção de que no mundo há situações que contradizem aquele sentido do que é certo, que temos dentro de nós. A constatação de defeitos na realidade em que o homem vive e atua, que destoam

desse instinto do que é o certo, seria, pois, o pressuposto para o nascimento da comicidade:

Podemos expressar a fórmula geral da teoria do cômico nestes termos: nós rimos quando em nossa consciência os princípios positivos do homem são obscurecidos pela descoberta repentina de defeitos ocultos, que se revelam por trás do invólucro dos dados físicos, exteriores.⁸⁰

O autor alerta, contudo, que o riso só surge quando os defeitos são pequenos e não provocam o grau de culpa ou de depravação capaz de causar aversão ou o máximo de perturbação e de indignação.⁸¹ Trata-se aqui de identificar a misteriosa fronteira entre o cômico e o trágico, cuja delimitação é sempre desafiadora, por amparar-se em aspectos culturais, contextuais e temporais.

Na base da comicidade reside, pois, uma espécie de dissonância, uma violação das proporções que, na obra de Téffi surge em diversos níveis textuais: da linguagem (disparates, alogismos, lapsos da fala); da trama (ações equivocadas que provocam riso); e da caracterização do personagem principal (oposição entre a autoimagem e percepção de outrem, entre expectativa e realidade).⁸²

Com relação à ironia, Propp a explica como a situação em que uma determinada ideia é expressa por meio de palavras, mas subentende-se outra ideia, contrária àquela, não revelada por palavras. Nesse caso, a comicidade decorre do fato de um defeito ser evidenciado pela manifestação de uma qualidade que lhe é oposta, o que expõe e realça o próprio defeito. A ironia é especialmente expressiva na linguagem oral quando uma entonação mais zombeteira é utilizada.⁸³

Pode-se afirmar, pois, de modo geral, que a ironia é um recurso literário e retórico que envolve uma discrepância entre o significado literal das palavras e a intenção do autor, muitas vezes resultando em um efeito humorístico, crítico ou provocativo. Ela cria uma dualidade na comunicação, onde o significado verdadeiro ou pretendido de uma declaração difere do significado aparente. A ironia pode expressar-se de variadas formas como a verbal, a situacional e a dramática, sendo frequentemente usada para transmitir mensagens complexas, expressar comentários sociais ou explorar contradições.

⁸⁰ PROPP, Vladímir, **Comicidade e riso**, São Paulo (SP): Atica, 1992, p. 175.

⁸¹ *Ibid.*, p. 174.

⁸² SORÓKINA, Tatiana Viktoróvna, Tema “málenkogo tchelovéka” v tvórtchestve Téffi: igravíe stratégui., *in:* , Kazan: [s.n.], 2019, p. 79.

⁸³ PROPP, **Comicidade e riso**, p. 125.

A construção do discurso irônico nos contos de Téffi apresenta diversos graus de complexidade, sendo invariavelmente utilizado como ferramenta para expor a hipocrisia e as contradições da sociedade retratada e para marcar a distinção entre aparência e essência, ilusão e realidade. Por meio desse expediente é que a autora revela as fraquezas, a vaidade e os disparates no comportamento de seus personagens, o despropósito das regras sociais que insistem em reger nosso mundo e, em última análise, o absurdo da própria condição humana. Um aspecto digno de nota nesse processo de produção da ironia é a frequente escolha pela autora da forma narrativa em primeira pessoa, que realça o contraste entre o que é dito e a real mensagem pretendida, a partir de narradores aparentemente ingênuos ou desavisados, mas cujas sagazes observações acabam por denunciar um conhecimento e compreensão mais amplos das situações relatadas. O efeito irônico decorrente da discrepância entre a superfície e o subtexto convida os leitores a questionarem suas próprias percepções e a refletirem sobre a natureza enganosa da realidade.

Linda Hutcheon afirma que a ironia raramente envolve a mera decifração de uma única mensagem invertida, tratando-se de um processo semanticamente mais complexo, que consiste em relacionar, diferenciar e combinar os sentidos ditos e os não ditos, processo este que é culturalmente moldado.

É comumente aceita a ideia de que a eficácia do discurso irônico depende do estabelecimento de uma especial relação entre o seu criador e o seu intérprete, mas em geral entende-se que é a própria ironia quem cria esta relação. Esse “pacto irônico” consistiria no reconhecimento pelo leitor da discrepância entre o que está sendo dito e o que realmente é pretendido pelo autor, o que pressupõe um grau de cumplicidade em que ambos compartilham a compreensão da situação irônica. Hutcheon, contudo, argumenta que, na realidade, é a “comunidade discursiva” pré-existente, isto é, o conjunto formado pelo conhecimento compartilhado, crenças, valores e estratégias comunicativas dentro de determinado grupo social que viabiliza a prática da ironia e não o inverso.⁸⁴

Servindo de mecanismo de resposta aos desafios e contradições associados às complicações da vida moderna nos mais diversos campos como arte, política e cultura

⁸⁴ HUTCHEON, Linda, *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony*, Londres e Nova York: Routledge, 1994, p. 85.

popular, a ironia desempenha um papel crucial nos discursos da sociedade moderna. É nesse sentido que Ernst Behler faz as seguintes considerações:

De forma bastante característica, o discurso irônico, em decorrência de seu caráter altamente autorreflexivo, faz uso de observações críticas e depreciativas de natureza autorreferencial como uma técnica constantemente recorrente. Ele manifesta uma particular predileção por brincar com as antinomias e autocontradições que nos são impostas por estarmos inseridos na língua, pela subterrânea determinação que a língua nos impõe. A consciência autocrítica de nossa inserção linguística de fato tem sido uma marca característica da modernidade desde a era romântica e alcançou nova intensidade com Nietzsche.⁸⁵

Já Wayne Booth, afastando-se da ideia de que a ironia pressupõe necessariamente uma ambiguidade textual, divide o conceito em dois tipos: a) “ironia fixa” (*stable irony*), para se referir aos casos em que o significado irônico é claro e inequívoco, permitindo ao público compreender a mensagem pretendida sem confusão ou multiplicidade de interpretações; b) “ironia variável” (*unstable irony*), em que nenhuma reconstrução fixa pode ser feita a partir das sugestões ou afirmações do texto”⁸⁶.

A ironia fixa caracteriza-se por sua consistência ou confiabilidade em transmitir a mensagem pretendida. É um uso deliberado e controlado da ironia em que o falante ou o escritor garante que o sentido irônico está sendo efetivamente comunicado ao público. Partindo da noção geral de que ser irônico é “dizer algo, com a intenção de exprimir o oposto”⁸⁷, Booth propõe quatro etapas para a reconstrução e identificação da “ironia fixa”, percurso por meio do qual o leitor toma consciência dos sinais textuais que lhe permitem saber com segurança se o escritor está sendo irônico, isto é, se deseja transmitir algo diverso do que foi dito:⁸⁸

1. **Rejeição do sentido literal do texto.** Se o leitor estiver lendo o texto irônico de forma apropriada, será inevitável reconhecer alguma incongruência entre as próprias palavras ou entre elas e algum outro elemento de que ele tenha conhecimento.

⁸⁵ “Characteristically enough, the ironic discourse itself, because of its highly self-reflective character, practices critical, deprecating observations of a self-referential nature as a constantly recurring technique. It has a particular predilection for toying with antinomies and self-contradictions imposed upon us by our being inscribed in language, by the subterranean determination imposed upon us through language. A self-critical awareness of our linguistic embeddedness has indeed been a characteristic mark of modernity since the romantic age and reached a new intensity with Nietzsche.” (BEHLER, Ernst, **Irony and the discourse of modernity**, Seattle: University of Washington Press, 1990, p. 112.)

⁸⁶ BOOTH, Wayne C., **The rhetoric of irony**, Chicago: University of Chicago Press, 1974, p. 20 e 240.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 21.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 12.

2. **Rejeição de explicações alternativas.** Eventuais explicações ou interpretações alternativas também são incongruentes, em alguma medida, com o que a afirmação literal parece dizer – talvez até o contrário dela, mas, no mínimo, uma espécie de retração, diminuição ou subvalorização de tal afirmação: “ou se trata de um deslize, ou o autor perdeu o juízo, ou eu perdi alguma coisa, ou essa palavra deve significar algo que eu não sei”, pensa o leitor.
3. **Tomada de decisão.** Uma decisão precisa ser tomada, com relação ao conhecimento ou crenças do autor, a qual permitirá interpretar com segurança as intenções das ironias fixas.
4. **Escolha de um novo significado ou conjunto de significados seguros.** Ao contrário da proposição original, o sentido reconstruído estará necessariamente em harmonia com as crenças não reveladas que o leitor decidiu atribuir ao autor.

Vejamos um exemplo bastante elementar de “ironia fixa”, isto é, aquela mais facilmente apreensível pelo leitor, no conto “Domingo”:

Depois, lhe servem um prato vazio.

- Por que está com cheiro de peixe?

- *Saumon suprême.*

- Aha!

Mas não se consegue ver esse salmão supremo de jeito nenhum. **Decerto alguém o comeu antes de você.**

Apliquemos, agora, aquelas quatro etapas propostas por Booth e concluímos tratar-se de um texto claramente irônico.

1. Qualquer leitor é capaz de reconhecer uma incongruência entre o sentido literal da frase “Decerto alguém comeu antes de você” e o contexto do conto.
2. Está claro que a narradora não acredita que, de fato, alguém comeu o peixe antes dela, não sendo possível identificar nenhuma alternativa plausível para explicar por que o prato estaria literalmente “vazio” e só com “cheiro de peixe”.
3. Tudo conduz à decisão de que se trata de uma ironia.
4. Escolhe-se um novo significado, contrário à proposição original: a narradora faz uma crítica bem-humorada às porções exageradamente pequenas que são

servidas nos restaurantes franceses, sentido que está em harmonia com as crenças não reveladas do autor e com o senso comum sobre a culinária francesa.

Mas é claro que nem todas as construções irônicas de Téffi são assim tão evidentes. Boa parte delas apresenta uma estrutura mais complexa, cuja compreensão exige um olhar minucioso e atento para a integralidade do texto, em toda a sua extensão e profundidade, levando-se em conta, ainda, o contexto em que foram escritos.

Entre os russos, é bastante conhecida e expressão “riso através de lágrimas”, primordialmente associada à obra de Gógol, referindo-se a situações tragicômicas, em que a alegria e a tristeza estão mescladas. Conforme Beatriz Picon-Valin, a comicidade gogoliana, peça chave na compreensão do humor russo, encontra-se na passagem do riso à seriedade e da tristeza ao riso, com a contaminação de um pelo outro e a alternância entre elementos cômicos e trágicos, por vezes longamente enumerados, por outras interrompidos por um desfecho brutal.⁸⁹ Pode-se dizer que Téffi insere-se nessa tradição, pois, apesar de ter se consagrado como escritora de humor, não é difícil perceber quanta tristeza há em cada um de seus contos. Como aponta Adamóvitch: “Téffi não dá gargalhadas, nem mesmo ri. O mais correto seria dizer que ela reage com piadas”.⁹⁰

Além disso, ainda dentro de uma tradição gogoliana, é possível perceber em diversos contos o recurso ao grotesco para reforçar a comicidade e a ironia na descrição de alguns personagens, como se observa nos seguintes trechos de “O café” e “Domingo”:

[...] O chapéu da dama está amarrotado, surrado e todo coberto de peninhas miúdas. Um pequeno papagaio, sentado no ombro da dama, dá bicadas agitado e remexe o bico nas peninhas da roupa. O papagaio está sentado como se estivesse num poleiro, calmo e à vontade, nem um pouco acanhado - manchas longas e secas, como um refúgio de gaivotas num rochedo, embelezam o ombro e um flanco do “albornoz”.

Não dá para ver o rosto da dama. É algo também castanho, do tom do sobretudo. Farrapos sujos de cabelos grisalhos e caídos da região do chapéu o estão cobrindo. Ela quase não se move. Bem curvada sobre mesa, sorve o café e mastiga o pão. O papagaio gira, coça-se, sente-se pleno no lugar. Pequenas peninhas voam de debaixo de seu bico, do chapéu da dama. (“O café”)

⁸⁹ PICON-VALLIN, Beatrice, *Gogol*, point de départ des recherches sur le grotesque au théâtre et au cinéma après la révolution russe, 1917-1932, p. 335.

⁹⁰ [...] Тэффи не хохочет, даже не смеется. Правильнее всего было бы сказать о ней, что она отшучивается. (ADAMÓVITCH, *Odinóchestvo i svobóda*, p. 226.)

Diante da jaula, há uma multidão em cinco fileiras. Empurram, apertam, escalam, levantam as crianças nos ombros para que vejam melhor o leão bocejar.

Uma mãe carinhosa, com pelos de porco-espinho no chapéu, ergue uma menina pequerrucha de olhos azuis.

– *Regarde la grosse bête! Vois-tu la grosse bête?*

A menina arregala os olhos, mas na frente dela havia entrado também uma dama gorda de nariz arrebicado e bochechas róseo-lilases.

É só ela que a menina consegue ver e, com grande espanto, arregala os olhinhos azuis.

– *La grosse bête!*

Quando crescer, a menina vai dizer:

- Que estranhas lembranças tenho da infância. Parece que me mostraram um leão de bochechas lilases com um casaquinho listrado, gordo, gordo, e com o busto num *corset*... Que leões eram aqueles de então? Maravilhas! E eu me lembro com tanta nitidez, como se fosse ontem. (“Domingo”)

Em seus arranjos mais complexos, a ironia em Téffi é engendrada no nível textual, ou seja, o efeito irônico é alcançado por meio da criação de contrastes decorrentes da interação entre as partes do texto (eixo horizontal), suas variadas camadas (eixo vertical), e entre forma e conteúdo (eixo transversal) de modo que só pode ser apreendido de forma completa a partir de um olhar global sobre a narrativa. Nesses casos, nem sempre estaremos diante de uma “ironia fixa”, mas de uma “ironia variável”, na terminologia de Booth, pois nem todos os leitores terão a mesma facilidade em captá-la.

Assim, por exemplo, quando temas graves e sensíveis são abordados de forma leve e despretensiosa, por intermédio de uma linguagem simples, gera-se um descompasso entre forma e conteúdo, de modo que a ironia não se restringe à discrepância de ordem semântica, entre o significado pretendido e significado manifesto, mas entre o meio de exteriorização das palavras e seu sentido.

É o que vemos no excerto abaixo, de “Como celebrávamos”:

Achávamos que seria como em nossa terra: os bondes e o encanamento vão parar de funcionar, as luzes vão se apagar, os elevadores vão ficar suspensos no ar, de noite vão começar as buscas e, de manhã, vão avisar que o funeral das vítimas do feriado está marcado para dali a três dias.

E de repente: surpresa! Tudo em ordem.

Aí está o quatorze de julho.⁹¹

⁹¹ Dia em que se comemora a Tomada da Bastilha, em 1789, quando teve início o caráter popular da Revolução Francesa.

Nem dava para acreditar

Ao sair para a rua, perguntamos ao *concierge*:

- De que lado estão atirando?

Ele primeiro ficou surpreso, depois sorriu, como se de repente captasse algo, e respondeu:

- Se estão dançando? Eu não sei onde, não.

Deve ter pensado que nosso francês é ruim!

Svetlana Boym aponta como marca da sociedade russa uma comunicação frequentemente realizada por intermédio de meias palavras, razão pela qual algumas metáforas norte-americanas que incentivam a sinceridade ou a autenticidade em excesso, por exemplo, seriam difíceis de serem traduzidas para o contexto russo. Essa comunicação “incompleta”, por assim dizer, por outro lado, assegura o universo não revelado do mito cultural e protege a comunidade imaginada contra forasteiros e, de certo modo, contra seus próprios membros.⁹² A força da ironia na literatura russa parece relacionar-se com este aspecto cultural, na medida em que a transmissão da mensagem a partir do discurso irônico também se traduz numa forma de comunicação indireta, que exige algum nível de decifração.

A ironia do todo – ilusão e verdade

Em todos os contos analisados neste estudo, percebe-se um traço muito característico da obra de Téffi: o estabelecimento de um confronto entre ilusão e verdade, numa técnica que, ao enfatizar o cotidiano, serve de mecanismo de desmistificação de certas aspirações da comunidade de emigrados russos em Paris. O contraste entre expectativa e realidade produz um efeito irônico latente na narrativa, para além dos elementos de humor inseridos ao longo do texto. Isto não impede, é claro, que os sonhos, anseios e fantasias tenham seu lugar de destaque, já que não raro a autora encerra seus contos com uma mensagem profundamente poética, ainda que nem sempre esperançosa.

A esse respeito, comenta Elena Trubílova:

Sonhos, fantasias, devaneios e anseios - meios de fuga da realidade - são motivos frequentemente recorrentes nas obras de Téffi. Ela se aproxima da

⁹² BOYM, *Common places*, p. 1.

ideia cristã de que a pecaminosa vida terrena é apenas uma ilusão, uma pálida miragem, uma preparação para outra vida - uma vida superior. (...) ⁹³

Um dos contos mais impressionantes e enigmáticos escritos por Téffi chama-se “A torre”. Ele começa num tom leve e cômico, com a narradora ironizando o pouco prestígio estético de que a torre Eiffel gozava entre os emigrados russos (presumivelmente a *intelligentsia*), sendo comparada a um pimenteiro gigante e desajeitado, uma “besta de quatro patas”, um “monstrengo”. Em seguida, há uma brusca virada de chave e somos surpreendidos com um trecho de intensa carga emotiva, em que se relembra o antigo costume russo, mantido em Paris, de observar o céu e tentar identificar as estrelas e constelações:

[...] Por alguma razão, parece que nós russos sempre precisamos encontrar a Ursa Maior. O porquê disso nem nós sabemos, mas ficamos procurando apreensivos, virando ativamente o pescoço e metendo o dedo na constelação de Orión.

Porque fazemos esse esforço, ninguém sabe. Talvez porque o céu seja terrivelmente noturno e nele desejemos encontrar o mais rápido possível velhos conhecidos, para não nos sentirmos estranhos e solitários.

Olhando para o céu estrelado, você sempre pensa no espaço infinito e na eternidade, sobre a morte e a solidão.

A torre Eiffel agora, apesar das “pernas tortas”, passa a ser descrita com dignidade e elegância, “uma enorme sombra negra” que “ergueu-se com seu topo rendado e peneira nuvens redondas de fumaça sobre a lua”. Um sino começa a tocar dentro da torre e é como se ressoasse pelo mundo todo, congregando todos os continentes numa cerimônia solene.

Após, a narradora rememora um momento de seu passado, quando visitou o mosteiro Soloviétski⁹⁴. Ali, a natureza grandiosa e intimidadora alude à literatura gótica (“um vento maldoso corria ao redor da ilha, sacudia os pinheiros, uivava nos rochedos, cuspiam a espuma do mar até o campanário - impedia que se navegasse para casa”). Vê-se um grupo de peregrinas da etnia “pomorka”, fascinadas pelas aterrorizantes gravuras de

⁹³ “Сны, фантазии, грёзы, мечты - уход от действительности - часто повторяющиеся мотивы в произведениях Тэффи. Ей близко христианское представление о грешной земной жизни как всего лишь иллюзии, бледном мираже, подготовке к иной жизни _ высшей.” (MIKHAILOV; NICOLAEV; TRUBILOVA (Orgs.), *Tvorchestvo N. A. Téffi i russki literaturni protsess pervoi polovini XX veka*, p. 40.

⁹⁴ Sabe-se que, em junho de 1916, Téffi viajou para o norte da Rússia e visitou o Mosteiro situado nas ilhas Soloviétski, além do porto de Arkhangelsk, no Mar Branco (HABER, *Teffi*, p. 132). Impressionada com a experiência, ela escreveu uma outra história, chamada “Solovki”, publicada em 1921, que conta sobre as peregrinações para o local. Durante o regime soviético, entre 1926 e 1939, o mosteiro foi convertido em prisão especial e campo de trabalhos forçados, servindo de protótipo para o sistema GULAG.

demônios pintadas no mural do mosteiro. Elas são comparadas a um bando de pássaros coloridos, numa alusão a seus trajes de cores vibrantes. Seus olhos não são humanos, mas de gaivota, “redondos, amarelos com borda preta e um pontinho preto estreito - a pupila”. No processo de zoomorfização dessas mulheres, cuja assombrosa inexpressividade do olhar associa-se ao estado de fascinação religiosa quase hipnótico, elas também estalam a língua como pássaros. Uma vez que também há um grupo de gaivotas amontoadas no pátio do monastério, por vezes é indistinguível quando o texto fala das aves e quanto fala das mulheres.

Há dois aspectos linguísticos no texto fonte em russo que reforçam esta associação. Em primeiro lugar, a palavra “pomorka” é bastante semelhante à palavra “pomórnik”, uma espécie de gaivota. Além disso, ao que parece, a pronúncia do russo por pessoas daquela etnia apresenta algumas peculiaridades, como a tendência a articular certos fonemas de maneira específica, assemelhando-se aos estalidos emitidos por alguns pássaros marinhos. Por exemplo, no texto, uma das pomórkas pronuncia a palavra “tcheloviék” (pessoa) como “tseloviék”, efeito sonoro intraduzível em português.

Ao final, surge um monge que inicia um diálogo com a narradora. Ele conta que se comunica com a Torre Eiffel por radiotelégrafo a partir do monastério e o conto se encerra com essa ponte lírica criada entre passado e presente, entre a Rússia espiritual e tradicional e a Paris moderna e tecnológica. A referência ao elemento religioso não é casual, já que Téffi, ao longo de sua vida, frequentou a Igreja Ortodoxa Russa, podendo-se afirmar que tanto o cristianismo ortodoxo, quanto a religiosidade popular dos russos, com sua compreensão poética dos assuntos espirituais, eram importantes para ela.⁹⁵ A visita ao monastério presentifica todo um universo envolto em nostalgia, de uma Rússia misteriosa, sublime e perdida.

Uma problemática que desponta em praticamente todas as narrativas ora em estudo é o desapontamento de muitos russos emigrados com o estilo de vida parisiense. Como observa Stárostina:

Paris, que no período anterior a 1917 parecia uma cidade de contos de fadas, revelou-se uma cidade de clichês e superficialidade, vazio e solidão, engano e tédio. Em suma, Paris acabou sendo um mito e a realidade de viver em Paris

⁹⁵ CHANDLER, , p. 5.

divergiu dramaticamente da mitologia que os russos tinham criado sobre a Paris nos anos da Belle Époque.⁹⁶

O conto “O café”, um dos que melhor ilustra esta sensação, narra um fim de tarde num café parisiense, este ambiente tão simbólico da cultura francesa, e apresenta seus típicos frequentadores: uma moça sedutora esperando uma aventura amorosa, damas falando sobre vestidos, cavalheiros que parecem saídos de romances antigos, com seus conhaques e elixires, além de figuras excêntricas ou divertidos *chansonniers*, que entoam belas canções enquanto o sol vespertino toca cada um dos personagens da alegre cena. A atmosfera é leve, mágica e é quase possível sentir o calor e a luminosidade primaveril agradável do lugar.

No entanto, em seguida, o encantamento se desfaz. A mesma cena passa a ser recontada, agora com a lente da verdade: a moça que aguarda um encontro é provavelmente uma prostituta, que está com frio e gostaria de ir para casa dormir, mas precisa arranjar um parceiro; as damas conversando são pobres costureiras russas e uma delas conta em prantos que acaba de levar um golpe de um cliente; o homem de aparência literária tem uma vida profundamente melancólica e tediosa; a figura excêntrica é de uma mulher miserável com seu papagaio; e, por fim, revela-se que o *chansonnier*, que a duras penas consegue entrar nos cafés sem ser expulso pelos maîtres, está doente e percebe que o dinheiro que angariou mal dá para sobreviver.

O sol de Paris parece ser um grande cúmplice dessa farsa, chegando mesmo a distorcer as cores das roupas e da pele daquelas pessoas para ludibriar o leitor na primeira parte da narrativa:

E o sol, adorável, jovem, amarelo, tendo acabado de nascer por detrás das nuvens de inverno, com uma travessura infantil, faz lilases os bigodes tintos do *boulevardier*, esverdeia o mantô retinto da dama com a caixa e destaca vivamente duas ruguinhas amargas na boca pintada da sacerdotisa da alegria.

O detalhado desmascaramento da situação de cada personagem descortina pouco a pouco um cenário de completa desolação, em nada condizente com a ideia da capital francesa que habita nosso imaginário. A ironia se constrói principalmente a partir do

⁹⁶ “Paris, which seemed to be a magical fairytale-like city in the years before 1917, had turned out to be a city of clichés and superficiality, emptiness and solitude, deceit and ennui. In sum, Paris ended up being a myth, and the reality of living in Paris dramatically differed from mythology which the Russians created about Paris in the years of the Belle Époque.” (STÁROSTINA, Natália, Writing A New Self and Creating a Sense for Emotional Belonging: The Case of Nadezhda Teffi, a Russian Writer in Interwar Paris, *Journal of the Western Society for French History*, v. 41, 2013, p. 69.

contraste entre as duas metades do texto que descrevem a mesma cena, mas a partir de prismas diferentes e lentes invertidas: a primeira apresenta um quadro agradável, alegre, pitoresco e levemente cômico, mas totalmente ilusório em sua superficialidade, enquanto a outra exhibe um quadro verdadeiro, mas trágico em sua essência terrivelmente ordinária.

As imagens desse conto são particularmente vívidas. As roupas dos personagens, sua postura, as cores e os nuances da luz por vezes são descritos de forma tão nítida que é como se estivéssemos diante de uma pintura.

Nas frases finais do conto, o procedimento irônico atinge seu ápice:

O sol alegre salta pelas mesinhas do alegre café

Convocados pela vontade do Incompreensível, os figurantes desempenham seus alegres papéis

Já o conto “Domingo”, narra o transcorrer de um típico dia de descanso para a classe trabalhadora parisiense, mas o retrato não tem nada do fascínio normalmente associado à cidade das luzes. A primeira palavra já antecipa a atmosfera que vai dominar a história: “sufocante”. Há casais que se concedem a pequena extravagância de tomar um táxi e vestem seu melhor traje de domingo. Nos bondes, vemos lojistas com suas famílias e velhinhos, todos deixando o centro de Paris. Na cena seguinte, numa igreja russa, russos emigrados fingem prestar atenção às palavras do sacerdote, mas, na verdade, estão fofocando ou tratando de negócios. No restaurantezinho francês, a atendente é displicente e as porções são tão ridiculamente minúsculas que é preciso procurar algo para comer depois da refeição. As peças teatrais são tolas e indistintas.

Todas as cenas são salpicadas de uma deliciosa ironia que provoca um riso fácil, mas nem por isso a respiração fica mais leve, mais solta, nem o ar abafado dá trégua. No fim do dia sufocante, todos voltam para casa cansados, como as tristes flores que levam nos braços:

Todos carregam flores. Cansadas, com os caules pegajosos por causa das mãos suadas, com as cabecinhas pensas.

Em casa, vão colocá-las no balcão entre um tinteiro enferrujado e um livrinho gasto de endereços. Ali, sem nunca se recuperar, elas vão morrer quietinhas, tão enrugadas e amarronzadas que ninguém vai nem lembrar como elas se chamavam quando vivas - tulipas, margaridas do campo, camélias ou rosas.

Os táxis, cansados e irritados, carregam grasnando os casaisinhos que se beijam, com luvas de linha e bons chapéus (ou o contrário). E em seus braços morrem as flores de nomes e formas perdidos.

Apesar dos momentos de clara distensão provocados pelos recursos de comicidade e pela escolha de cenas corriqueiras, o conto termina num tom sublime e melancólico e a sensação que remanesce é a de frustração.

Em “Um dia de pássaro”, o confronto entre ilusão e realidade opera de forma levemente diversa. A histórica começa com o relato de um conto de fadas em que o Kalifa de Bagdá e seu Grão-Vizir são transformados em pássaros por um feiticeiro cruel e, tendo se esquecido da palavra mágica que poderia devolvê-los à forma humana, ficam desolados. Troca-se, então, a cena. Agora estamos no dia mais importante da moda em Paris, quando toda a alta sociedade se dirige ao hipódromo e, à noite, ao elegante restaurante Pré-catelan, vestindo os melhores modelos das mais luxuosas *maisons* parisienses. O curioso é que todos foram transformados em pássaros, os homens em lavandiscas - já que a cor e padrão da plumagem destas lembram alguém usando um fraque, enquanto as mulheres se transmutaram nas mais variadas e multicoloridas aves, tudo denunciando e ironizando um mundo de falsas aparências, cheio de sórdidas traições e infâmias:

Vejam esta flaminga de asinhas douradas e topete de pedras preciosas, que deve ter traído seu desanimado companheiro lavandisca, de tristes olhos humanos, que a acompanha cansado sobre patas fraquejantes. Traiu-o com um Dom-fafe de bico vermelho e penas acinzentadas. Talvez o Dom-fafe tenha precisado partir para golpes ou chantagem para poder dourar as asas dela e os seus olhos redondos afligiam-se com o risco de a história vir à tona.

Esse mundo de fantasia é descrito com palavras entusiasmadas, mas a ilusão não dura muito. A exuberância daquelas criaturas, simbolizando a vaidade e frivolidade que predominam naquele meio, mostra-se enganosa e ridícula.

Em “L’âme slave”, a ilusão se constrói a partir da exagerada ingenuidade e generosidade dos protagonistas, que enxergam somente o que há de bom no outro. A noção de alma russa, normalmente associada à forte carga de espiritualidade e à uma certa irracionalidade na forma de se comportar e sentir do povo russo, aqui é levemente distorcida, com atitudes dos personagens que beiram a tolice. A verdade pouco a pouco se desnuda ao leitor, mas os personagens ou nunca a descobrem ou decididamente se negam a aceitá-la. Neste comportamento dissonante é que reside a ironia e o humor do conto.

Por fim, o conto “A Carpa” vale-se de outro procedimento para contrastar ilusão e verdade. A narradora em primeira pessoa, percebendo que o peixe que iria preparar para

o café da manhã estava vivo, sem saber o que fazer, cogita lançarvai o animal no rio Sena. É então que a fantasia se apodera da história e ela passa a imaginar que, depois do ato, por um mal-entendido, dois policiais de Paris a tomariam por assassina e ela acabaria presa, julgada e executada:

– O que a senhora jogou na água? – Perguntará um vulto e me agarrará pelo braço.

– Nem adianta negar, – dirá o outro vulto e agarrará o outro braço.

– Eu joguei um peixe – responderei, batendo os dentes.

– Um peixe? Ela jogou um peixe! – sorrirá o primeiro vulto.

Peixes são retirados do rio, madame, e não jogados nele – dirá o outro vulto.

– Faça a gentileza de nos acompanhar – dirão ambos ao mesmo tempo.

E lá vou eu para a delegacia.

Levam-me para uma sala apartada. Sentam-me numa cadeira e apontam direto para o meu rosto a luz forte de um refletor. Alguém está sentado do outro lado da lâmpada. Há uma dupla em pé guardando a porta.

– É inútil negar – diz uma voz tranquila e confiante. – Seus cúmplices já estão presos e confessaram. Ao negar, a senhora apenas vai agravar sua culpa.

(...)

As damas bem-vestidas dos botequins de Montmartre vão se levantar do assento dos automóveis para melhor enxergar-me. Damas bem-vestidas... deixe-me olhar pela última vez para os mantôs que estão na moda hoje...

Pronto, morri. Minha cabeça caiu na cesta com um baque seco. E mesmo assim quero comer.

O devaneio aqui simboliza bem o permanente estado de confusão que a vida no exílio provoca e, revelando as marcantes diferenças culturais e linguísticas entre russos e franceses, sugere que agir como russo em Paris pode ser mortal.⁹⁷ Ao mesmo tempo, a brusca virada da narrativa entre a cabeça decapitada (imaginação) e a lembrança de estar faminta por não feito sua refeição matinal (rotina) dá conta da criação de uma divertida ironia.

É interessante observar que, embora conflitantes, ilusão e verdade complementam-se, interrelacionam-se e se sobrepõem, sobreposição esta muito semelhante àquela que se estabelece entre o passado e presente nesse universo literário em que a nostalgia é um elemento estrutural.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 75–76.

Em muito momentos, Téffi via-se como presa de uma angústia despertada pelo constante imperativo do entreter. Era difícil lidar com o peso da imagem de escritora satírica – a “rainha do humor” -, que a consagrou desde os tempos da Rússia e que gerava altas expectativas nas pessoas. Em Paris, ela mantinha uma vida social muito ativa e sua presença era bastante festejada por seu carisma e espirituosidade, o que destoava de seu estado melancólico interior. Téffi chegou a descrever sua vida social como um refúgio da tristeza e solidão: “Eu frequentemente passo o tempo na sociedade. É muito doloroso. Mas não fazer isso é mais ainda.”⁹⁸

Na base da escrita de Téffi, há sempre um certo êxtase, vago e benéfico, voltado ao mundo e à existência. Longe de não amar a vida, ela apenas não gostava daquilo em que as pessoas transformaram a existência e, por isso, lança um olhar longo e fixo, inteligente e irônico, para os seus assuntos, suas desavenças, preocupações e infortúnios. Ela se diverte deliberadamente com coisas insignificantes e, quando toca em algum assunto considerado dramático por escritores de outra mentalidade, ela imediatamente se esquiva e finge que tocou em algo sem importância. Mas é certo que com a mesma admiração zombeteira com a qual ela olha para os seus desafortunados heróis, ela também olharia para o leitor que não é capaz de perceber nada além das piadas nos seus contos.⁹⁹

⁹⁸ “I often spend time in society. It’s very painful. But no to do so is still more so. HABER, **Teffi**, p. 171.

⁹⁹ ADAMÓVITCH, **Odinóchestvo i svobóda**, p. 226.

2 Os contos e os problemas tradutórios

Os contos de Nadiéjda Téffi foram aqui selecionados em função da identificação de determinados elementos composicionais comuns, para favorecer o desenvolvimento de um projeto tradutório mais homogêneo e coerente, além de possibilitar o aprofundamento da análise de aspectos literários específicos da obra da escritora, a partir do recorte estabelecido. Os elementos levados em conta foram: as circunstâncias de tempo e espaço de produção dos contos, que coincidem em geral com o tempo e espaço retratados nas próprias narrativas (cidade de Paris durante as décadas de 1920 e 1930); a afinidade temática (representação de situações cotidianas vividas pelos russos emigrados, com ênfase no tema da memória, da identidade e das dificuldades de adaptação); os aspectos estilísticos particulares da poética da autora (linguagem coloquial e acessível, recurso frequente aos diálogos, à ironia, aos ditos populares, aos jogos de palavras e ao humor de forma geral); e a presença significativa de expressões em francês e galicismos.

2.1 Contos traduzidos

A cidadezinha (Crônica)

Era uma cidadezinha pequena, de uns quarenta mil habitantes, uma igreja e uma quantidade exorbitante de tavernas.

Pela cidade, corria um riozinho. Nos tempos antigos, o riozinho chamava-se Sequana, depois Sena, e, quando nela foi fundada a cidadela, os habitantes começaram a chamá-lo de “o Nevka¹⁰⁰ deles”. Mas, mesmo assim, recordavam-se do antigo nome, como indica o provérbio: “A gente nunca sai de Sena - isso não é bom!”

A população vivia tediosamente: ou em pequenos subúrbios no *Passy* ou na *Rive Gauche*. Trabalhava-se pela subsistência. A maior parte dos jovens, como motorista. As pessoas de idade madura mantinham tavernas ou trabalhavam nessas tavernas: os morenos, fazendo as vezes de ciganos e caucasianos. Os louros, de ucranianos.

¹⁰⁰ Diminutivo de Nevá, nome do principal rio de São Petersburgo.

As mulheres costuravam vestidos umas para as outras e faziam chapéus. Os homens faziam dívidas uns com os outros.

Além da população de homens e mulheres, a cidadela era composta de ministros e generais. Entre estes, apenas uma pequena parte trabalhava como motorista. A maior parte se ocupava principalmente de dívidas e memórias.

As memórias eram escritas para enaltecer o próprio nome e para humilhar os companheiros. A diferença entre as memórias estava em que umas eram escritas à mão e outras à máquina de escrever.

A vida passava de forma muito monótona

Às vezes, um teatrinho aparecia na cidade. Nele, eram exibidos relógios dançantes e pratos animados. Os cidadãos exigiam bilhetes gratuitos, mas sua atitude diante do espetáculo era hostil. A direção distribuía bilhetes gratuitos e esmorecia calada sob os xingamentos triunfantes do público.

Também havia um jornal na cidadezinha, que eles também pretendiam receber de graça, mas o jornal resistia, não se entregava e continuava vivo.

Interessavam-se pouco pela vida social. Organizavam-se mais sob o lema do *borsch* russo, em grupos pequenos, porque todos odiavam tanto uns aos outros que não era possível reunir vinte pessoas, sem que dez não fossem inimigas das outras dez. E se não o fossem, então rapidamente passavam a ser.

A localização da cidadezinha era muito estranha. Ao seu redor não havia campos, nem bosques, nem vales. Ao seu redor, situavam-se as ruas da capital mais fulgurante do mundo, com maravilhosos museus, galerias e teatros. Mas os habitantes da cidadezinha não se integravam, nem se misturavam com os habitantes da capital, nem gozavam dos frutos da cultura alheia. Até suas próprias lojinhas eles abriam. E os museus e galerias raramente alguém visitava. Não havia tempo nem motivo para “tais delicadezas, diante de nossa pobreza”¹⁰¹

No início, os habitantes da capital olhavam para eles com interesse, estudavam seus costumes, arte e vida cotidiana, como um dia o mundo da cultura interessou-se pelos astecas.

¹⁰¹ Referência a uma fala da peça “Pobreza não é defeito” de Aleksandr Nicolaevitch Ostróvski.

Uma civilização em vias extinção... Descendentes das grandes e gloriosas pessoas, que... as quais... de quem...se orgulha a humanidade!

Depois o interesse apagou-se.

Eles davam bons motoristas e bordadeiras para nossos *ouvroirs*.¹⁰² Suas danças típicas eram divertidas e sua música curiosa...

Os habitantes da cidadezinha falavam em um linguajar estranho, no entanto os filólogos facilmente identificaram raízes eslavas.

Os habitantes da cidadezinha gostavam quando alguém da sua tribo revelava-se um ladrão, um vigarista ou um traidor. Gostavam ainda de *tvoróg*¹⁰³ e de longas conversas pelo telefone.

Eles nunca riam e eram muito maus.

¹⁰² Os *ouvroirs* eram espaços onde mulheres de diferentes classes sociais se reuniam para realizar trabalhos manuais, como costura, bordado e tricô. Eles desempenhavam um papel importante na vida social das mulheres da época, fornecendo um ambiente onde podiam se reunir, compartilhar experiências, adquirir habilidades e apoiar umas às outras. Além disso, esses espaços também podem ter servido como uma forma de assistência mútua, onde as mulheres mais privilegiadas ajudavam as menos favorecidas, proporcionando-lhes oportunidades de trabalho e sustento.

¹⁰³ Espécie de queijo, semelhante à ricota, típica de países eslavos.

Que fér?¹⁰⁴

Contaram-me que um general russo refugiado chegou à *Place de la Concorde*, olhou ao redor, lançou o olhar ao céu, à praça, às casas e lojas, à multidão tagarela e multicolorida, então coçou a testa disse com emoção:

- Claro que tudo isso é bom, senhores. Isso tudo é até bom demais. Mas e agora...que fér? Fér o quê?

A história do General é só um prefácio.

O conto vem adiante.

* * *

Nós, os assim chamados lerusses levávamos a vida mais esquisita e diferente da dos demais. Ficávamos juntos, não por uma atração mútua, como o sistema planetário, por exemplo, mas, contrariando às leis da física, por uma repulsa mútua. Cada lerrusse odiava todos os demais com tanta determinação, quanto os demais o odiavam.

Esse estado de espírito gerou algumas construções novas na fala russa. Desse modo, entrou em uso, por exemplo, a partícula “Vil”, que é inserida antes do nome de cada lerrusse.

- Vil Akimenko, Vil Petrov, Vil Savéliev.

Essa partícula há muito tempo perdeu seu sentido original e adquiriu ou aquela função do “le” francês - de diferenciar o gênero da pessoa nominada - ou a do título espanhol “don”.

- Don Diego, Don José.

Ouvem-se nas conversas:

- Ontem algumas pessoas se reuniram na casa do Vil Belski. Estavam presentes Vil Ivánov, Vil Gússin, Vil Popov. Jogaram bridge. Foi encantador.

Homens de negócios batem papo:

¹⁰⁴ Transliteração da pergunta em francês *Que fair?*, que significa “O que fazer”

- Eu lhe aconselho a chamar o Vil Pártchenko para o nosso negócio. É um sujeito muito prestativo.

- Mas ele não é... Não abusa da confiança?

- Deus do céu! - Vil Pártchenko? Mas ele tem uma personalidade das mais honestas! Uma alma pura.

- Mas será que não é melhor convidar o Vil Kussatchenko?

- Ah, não, esse é muito mais vil.

Aos recém-chegados, este prefixo provoca de início muita surpresa e até assusta.

- E por que vil? Quem definiu isso? Quem comprovou? Onde ele cometeu algum crime?

E o mais assustador é a resposta indiferente.

- E quem é que sabe onde e por que... Chamam de vil e pronto.

- E se isso não for verdade?

- Mais essa! E por que ele não haveria de ser vil?

Sim, de fato, por que não?

* * *

Os lerusses, unidos pela repulsa mútua, dividem-se definitivamente em duas categorias: os que vendem a Rússia e os que a salvam.

Os que a vendem vivem alegres. Andam pelos teatros, dançam *foxtrot*, mantém cozinheiros russos, tomam o *borsch* russo e o oferecem aos que salvam a Rússia. Em meio a todas essas ocupações absurdas, não descuidam de modo algum de sua principal atividade, mas, se você quiser saber deles o preço e as condições de venda da Rússia agora, é pouco provável que lhe deem uma resposta coerente.

Um quadro de todo diferente é representado pelos que salvam. Estes estão sempre atarefados, lutam nos emaranhados das intrigas políticas, por onde se imiscuem e desmascaram uns aos outros.

Relacionam-se amistosamente com os “vendedores”, e tiram dinheiro deles para salvar a Rússia. Odeiam-se uns aos outros, com ódio branco-incandescente.

- Vocês ouviram que o Vil Ovétchkin mostrou-se um canalha e tanto? Está vendendo Tambóv.

- O que você está dizendo! - Para quem?

- Como para quem? Para os chilenos.

- O quê?

- Para os chilenos - é isso.

- Mas para que os chilenos iriam querer Tambóv?

- Que pergunta! Eles precisam de um ponto de apoio na Rússia.

- Mas Tambóv não é como Obetchkínski, como é que ele está vendendo então?

- Estou lhe dizendo que ele é um canalha... Ele e o Vil Gávkin não se contentaram com isso: imagine só, foram lá e atraíram para o seu lado, com uma máquina de escrever, uma das nossas senhoritas, bem naquele momento em que precisávamos apoiar o governo de Ust-Syssolsk.

- Mas isso existe mesmo?

- Existiu. Digamos que por pouco tempo. Um tenente coronel - não me lembro o sobrenome - autodeclarou-se governante. Acabou aguentando um dia e meio. Se nós o tivéssemos apoiado na hora certa, ele teria vencido. Mas o que não se pode fazer com uma máquina de escrever? E assim deixaram a Rússia escapar. E tudo culpa dele, o Vil Ovétchkin. E o Vil Koróbkín, ouviram? Também é boa gente! Autonomieou-se para o cargo de embaixador no Japão.

E quem o designou?

- Ninguém sabe. Ele garante que foi um governo da ordem de Tirastopol. Durou uns quinze, vinte minutos, assim...por um mal-entendido. Depois virou uma bagunça e acabou. Mas Koróbkín apareceu na hora e lugar certos e conseguiu ficar ali por umas quatro horas.

- E quem é que iria aceitá-lo?

- Tanto faz. O mais importante para ele era conseguir o visto - foi para isso que ele mesmo se nomeou para o cargo. Um horror!

- E ouviram as últimas notícias? Dizem que Bakhmatch foi tomada.

- Por quem?

- Ninguém sabe.

- E de quem?

- Ninguém sabe também. Um horror!

- Mas, afinal, de onde você tirou isso?

- Do rádio. Nós somos servidos por duas rádios - a “Mentirádio” soviética e a “Ladrádio” ucraniana. E nossa primeira e exclusiva “Adulterádio” europeia.

- E Paris o que acha disso?

- Que Paris o que! Todo mundo sabe que Paris nunca sai de Sena. O que tem ela?

- Bem, mas diga, alguém consegue entender alguma coisa?

- É pouco provável - Vocês bem sabem, Tiútchev já dizia que “Não é com o cérebro que se compreende a Rússia”, mas como não há outro órgão de inteligência no organismo humano, então melhor deixar para lá. Dizem que uma personalidade pública local começou a entender as coisas com a barriga, mas aí o demitiram.

- Hmmm

- Hmmm

Olhou ao redor, quer dizer, o general, e disse com emoção:

- Tudo isso, senhores, claro, é bom. Tudo isso é até bom demais. Mas que fêr agora? Fêr o quê?

Realmente - o quê?

Domingo

É sufocante... Sufocante...

Como se os parisienses soltassem todo o ar durante a semana e, no domingo, já não sobrasse nada.

Ou é o que parece, porque, bem no domingo, quando se deveria respirar livremente, você se dá conta de que falta ar.

As lojas estão fechadas. Toda a Paris recua para algum canto, de bonde, ônibus ou pelos túneis de toupeira do metrô.

Foram respirar.

No táxi, há casais inusitados. Ela, vestindo luvas de linha e um chapéu de boa qualidade, ou boas luvas e um chapéu ordinário - a depender da loja em que trabalha. Ele usa uma gravata elegante e um chapéu coco amarrotado, ou, ao contrário, uma gravata amassada e um chapéu coco elegante - também a depender da loja em que é balconista. Ambos sorriem tensos de satisfação e aturdimento com o próprio esplendor.

Nos bondes, o público é mais respeitável, conhece a futilidade das delícias mundanas e compreende que a verdadeira felicidade está não no dinheiro desperdiçado, mas naquele guardado e acumulado no banco. Nos bondes, há lojistas com as esposas e os filhos, velhinhos barrigudos com velhas de narizes grossos.

Todos vão indo. E foram.

* * *

Em uma pequena igreja russa, uma missa é celebrada.

O sacerdote de barba grisalha profere, tocante e solene, lindas palavras de oração. “Creio, Senhor, e reconheço, que Tu és...”

Um senhor com uma risca no cabelo ricamente desenhada - tanto quanto a careca permite - inclina a cabeça com devoção e cochicha para o vizinho:

- Mas eu esqueci seu telefone. *Merci*. Wagram ou Sachs?

– *Onze seize*¹⁰⁵, Wagram, – responde o vizinho, benzendo-se devotamente.

O sacerdote de barba grisalha reza pelos metropolitans russos, talvez já assassinados; pelas Igrejas Ortodoxas, profanadas, com ícones violados e anjos cegados...

- Seria bom saber - cochicha uma dama de cabelos tintos de ruivo, revirando os olhos em oração, para uma dama de cabelos tintos de negro - se os brincos dela são verdadeiros ou não.

- E ontem gostei do vestido da Natália Mikháilovna. Faria para mim um igualzinho, só que de outra cor e modelo.

No átrio, apertando os olhos por causa do sol amarelo e brilhante, aglomeram-se uns pobretões...de espírito e discorrem sobre os seus assuntos.

- Combinamos de nos encontrar aqui, eu e Nicolai Ivánitch, e olha só, já estou esperando há uma hora e meia.

- Talvez ele tenha entrado.

- Mas para quê!?

- Sobre o quê os irmãos Gvozdíkovs estão falando com o Kopochilov? E o Cinup com eles...

- Pretendem abrir um cabaré.

- Um cabaré não, um banco.

- Um banco não, um refeitório.

- Uma cooperativa de dança.

* * *

É preciso respirar.

Vamos ao “Jardin des Plantes”.

Um vento abafado esvoaça a poeira.

¹⁰⁵ Onze-dezesseis

Esvoaça as festivas saias dominicais e as faz ondular sobre as pernas tortas das modistas de domingo, com luvas de linha e chapéus pomposos (ou o inverso); faz tropeçarem as criancinhas, amparadas pela cuidadosa mão materna. Salpica de areia o sorvete e o *wafel* do quiosque do jardim.

As árvores balançam com suas folhas pesadas e opacas como figuras de decalque não revelado.

Uma estrutura comprida, com grades. São as jaulas.

Em uma jaula, um grande pássaro cinza dorme. Em outra, dorme e respira o dorso de uma criatura de pelos acastanhados. Deve ser a hiena.

Na terceira, está o leão. Pequeno, amarelo e arrumadinho, todo engomado, com uma juba penteada como os cabelos de um diácono.

Está sentado de perfil e boceja, com os olhos apertados.

Diante da jaula, há uma multidão em cinco fileiras. Empurram, apertam, escalam, levantam as crianças nos ombros para que vejam melhor o leão bocejar.

Uma mãe carinhosa, com pelos de porco-espinho no chapéu, ergue uma menina pequerrucha de olhos azuis.

– *Regarde la grosse bête! Vois-tu la grosse bête?*¹⁰⁶

A menina arregala os olhos, mas na frente dela havia entrado uma dama gorda de nariz arrebitado e bochechas róseo-lilases.

É só ela que a menina consegue ver e, com grande espanto, arregala os olhinhos azuis.

– *La grosse bête!*

Quando crescer, a menina vai dizer:

- Que estranhas lembranças tenho da infância. Parece que me mostraram um leão de bochechas lilases com um casaquinho listrado, gordo, gordo, e com o busto num *corset*... Que leões eram aqueles de então? Maravilhas! E me lembro com tanta nitidez, como se fosse ontem.

¹⁰⁶ Olhe esse enorme animalzinho! Você está vendo esse enorme animalzinho?

* * *

No restaurantezinho, a mamuzel atendente risca cuidadosamente, diante do seu nariz, cada um dos pratos do menu que você escolhe e, olhando para os seus olhos, cheios de leve recriminação, aconselha a comer cenoura.

– *Des carottes.*

Mas também há restaurantezinhos com menu fixo. Isso é a salvação para quem tem uma imaginação mal dirigida e escolhe bem o que não tem. No restaurante com menu fixo, vão lhe dar dois rabanetes e depois um prato vazio, na lateral do qual, bem na borda, escorrega um resto de carne besuntada de gordura (que é para escorregar mesmo). Ela é servida sob variados pseudônimos - côtelette d'agneau, boeuf frit, chateaubriant, lapin, gigot, poulet. Responde também por boi, lebre, frango e pombo. Mas não cheira nem a um, nem ao outro, nem ao terceiro. Tem cheiro de bucha morna.¹⁰⁷

Depois, lhe servem um prato vazio.

- Por que ele está com cheiro de peixe?

- *Saumon suprême.*¹⁰⁸

- Aha!

Mas não se consegue ver esse salmão supremo de jeito nenhum. Decerto alguém comeu antes de você.

Depois lhe dão para lamber um prato em que já esteve um espinafre (Nos restaurantes um pouco melhores, enquanto isso, tocam algum trecho da “Tosca”).

Depois você lambe um pires sujo de geleia e corre para a rua para ver se consegue comprar algo comestível enquanto as lojas não fecham.

* * *

Há muitos teatros. Os franceses atuam maravilhosamente.

Em um teatro, está em cartaz Qui-qui, e em outro Fi-Fi, no terceiro Ci-Ci.

Depois, você pode ver:

¹⁰⁷ Costeleta de cordeiro, bife frito, chatobrian, coelho, perna de carneiro, galetto.

¹⁰⁸ Salmão supremo.

«*Le danseur de Madame*», «*Le bonheur de ma femme*», «*Le papa de maman*», «*La maman de papa*», «*La maman de maman*», «*Le mari de mon mari*», «*Le mari de ma femme*». ¹⁰⁹

Você pode assistir a qualquer uma, é o mesmo que ver todas. Algumas são muito sérias e profundas. São aquelas em que o ator de peruca grisalha se aproxima da ribalta e diz com emoção:

– *Faut être fidèle à son mari.* ¹¹⁰

O público comovido aplaude e um russo sentado na décima fileira inclina levemente a cabeça:

- Como são sólidos os pilares familiares deles. Afortunados!

– *Fidèle à son mari!* - brada o ator e acrescenta com o mesmo entusiasmo, mas um pouco mais suave:

– *Et à son amant.* ¹¹¹

* * *

Termina o dia sufocante.

Pelos sonolentos bondes, arrastam-se as balconistas, amparando os sonolentos rapazes que agora ficaram pesados. Os balconistas, apoiando as duas mãos na bengala, fixam o olhar num ponto do vazio. Seus olhos refletem a última página dos livros do caixa.

Todos carregam flores. Cansadas, com os caules pegajosos por causa das mãos suadas, com as cabecinhas pensas.

Em casa, vão colocá-las no balcão, entre um tinteiro enferrujado e um livrinho gasto de endereços. Ali, sem nunca se recuperar, elas vão morrer quietinhas, tão enrugadas e amarronzadas que ninguém vai nem lembrar como se chamavam quando vivas - tulipas, margaridas, camélias ou rosas.

¹⁰⁹ O dançarino da madame, a felicidade de minha mulher, o papai da mamãe, a mamãe do papai, a mamãe da mamãe, o marido do meu marido, o marido da minha mulher.

¹¹⁰ Deve-se ser fiel ao marido.

¹¹¹ Fiel ao marido e ao amante.

Os táxis, cansados e irritados, carregam grasnando os casaizinhos que se beijam, com luvas de linha e bons chapéus (ou o inverso). E em seus braços morrem as flores de nomes e formas perdidos.

Pelos túneis de toupeira, apitam e trovejam os últimos trens do metrô. Balançando sobre as pernas, saem rastejando pessoas cansadas e sonolentas dos buracos da terra.

É como se elas tivessem esperado por alguma coisa nessa manhã e a esperança tivesse acenado para elas.

É por isso que os cantos de suas bocas estão tão amargamente repuxados e suas mãos tremem dentro das luvas de linha.

Ou estão simplesmente cansados do calor e da sufocante poeira.

Tanto faz. O domingo acabou.

Agora é dormir.

* * *

Nossas alegrias se parecem tanto com nossas tristezas, que às vezes é até difícil distingui-las.

Como celebrávamos

Achávamos que seria como em nossa terra: os bondes e o encanamento vão parar de funcionar, as luzes vão se apagar, os elevadores vão ficar suspensos no ar, de noite vão começar as buscas e, pela manhã, vão avisar que o funeral das vítimas do feriado está marcado para dali a três dias.

E, de repente: surpresa! Tudo está em ordem.

Aí está o quatorze de julho.¹¹²

Nem dava para acreditar

Ao sair para a rua, perguntamos ao concierge:

- Estão atirando de que lado?

Ele primeiro ficou surpreso, depois sorriu como se de repente captasse e respondeu:

- Onde estão dançando? Eu não sei onde, não.

Deve ter pensado que nosso francês é ruim!

Fomos para a rua. Ficamos observando. Estava ficando preocupante, muita coisa em vermelho.

- Sabem, eu prefiro ficar em casa em dias assim - disse um de nós.

- Em dias como?

- Assim, quando têm essas festividades populares. Para mim, de modo geral, todos deveriam ficar em casa nesses dias.

- E como teria festividade se todos ficassem em casa? Mas vou te contar, viu!

- Não estou gostando nada disso. Os criados foram embora, o almoço ficou por fazer, o bonde vai entrar em greve a qualquer instante: um tormento. Eu já esperava! Sempre que acontece uma festa ou solenidade patriótica dessa, quer dizer que você vai

¹¹² Dia em que se comemora a Tomada da Bastilha, em 1789, quando teve início o caráter popular da Revolução Francesa.

passar o dia todo mastigando coisas cruas e, se precisar ir correndo para algum lugar, vai ter que ir a pé.

- De qualquer forma, - disse uma de nós - seria interessante vê-los dançando nas praças. Afinal, é a primeira vez que estamos em Paris no dia 14 de julho.

- Garanto que ninguém vai dançar nada. Vocês não confiam em mim?

- E por que não haveriam de dançar?

- Primeiro, porque está um forno; segundo, por preguiça.

- Que esquisito...Ficaram tantos anos sem ter preguiça e bem agora vão ter?

- Escrevam o que eu digo. Vocês não confiam em mim?

- E então, vamos ficar muito tempo parados no meio da rua? Precisamos resolver o que fazer.

- Temos que tomar café da manhã, isso sim.

- Ótimo. Vou levar vocês num lugar muito interessante. Vocês não confiam em mim?

- Mas para que ir para longe se aqui têm tantos restaurantes quanto quisermos.

- Ah não, agradeço, mas não desejo uma intoxicação alimentar. Pegamos o metrô e, em cinco minutos, estaremos em um restaurante maravilhoso.

* * *

- Está claro que descemos errado. O restaurante deve estar logo ali à esquerda.

- Mas em qual rua, fala direito.

- Em qual? Em algum lugar por aqui. Precisamos perguntar... Escute! Pardon messiê, sil vu plê - le restorán.¹¹³ É um idiota qualquer que apareceu no caminho, ele não sabe de nada.

- Mas para quê procurar tanto, vamos no primeiro que aparecer, são todos iguais.

- Bem, não, eu realmente não quero uma intoxicação. Pegamos o metrô e em cinco minutos...

¹¹³ Escute! Desculpe, senhor, por favor, o restaurante.

- Você já nos arrastou de metrô por meia hora - para onde mais?
- Nós descemos errado. Vocês não confiam em mim? Em cinco minutos...

* * *

- Que diabo! Tenho certeza de que tinha um restaurante aqui! Foi tragado pela terra ou o quê? Sabem de uma coisa, senhores? Eu proponho o seguinte: pegamos o metrô e, em cinco minutos...

- Ah não, façam como quiserem, mas de metrô eu não vou mais. É quatorze de julho, as pessoas estão se divertindo, tem música tocando, enquanto nós ficamos escarafunchando embaixo da terra como toupeiras.

- Não quero.

- Mas onde é que está tocando música?

- Em algum lugar, mas está tocando! Porque é quatorze de julho.

- Não sei. Eu, pelo menos, não ouvi música nenhuma.

- Mas claro, se desde às onze horas da manhã não saímos de debaixo da terra.

- Eu lhe dou minha palavra que, em cinco minutos, até menos, em quatro minutos e meio, nós estaremos em um restaurante maravilhoso. Já passamos tanto tempo no metrô... uma hora a mais não faz diferença.

- U-uma hora? Como uma hora? Você falou cinco minutos.

- Cinco minutos é a viagem em si, mas até pegar o metrô, até sair dele, até encontrar o lugar, até chegar lá...

- Bem, senhores, em vez de discutir, melhor ir logo andando... De qualquer forma, aqui não tem nada.

* * *

- Sil vu plê...¹¹⁴

- Mas olha só, tem um restaurantezinho bem debaixo do nosso nariz.

¹¹⁴ Por favor.

- Aliás, já são quatro horas, então de qualquer forma não vamos arranjar café-da-manhã... Vai ter que ser *à la carte*.

- Bem, agora já não temos escolha. Minha cabeça está rodando de fome.

- Nossa, que tipo de restaurante é esse? Não tem funcionários, só uma mulher com o enfaixado.

- Sem problemas, já vou fazer o pedido.

- Pergunte o que ela tem.

- Qués que vu zavê?¹¹⁵

- *J'ai mal aux dents, monsieur!*¹¹⁶

- O que ela está dizendo?

- Não sei, não consegui entender.

- Então pergunta de novo.

- Fico meio sem jeito.

- Bem, ela deve ter é alguma tranqueira qualquer.

- Já aviso logo, eu não vou comer.

- Será que ela tem presunto?

- Nem adianta perguntar.

- Eu não consigo entender uma coisa: para quê nós ficamos vagando pelo fim do mundo, quando podemos ir a qualquer restaurante conhecido.

- Mas que desânimo é esse! No quatorze de julho, é preciso justamente ir para algum botequim pequeno e vistoso, com a multidão dançando em volta, sob o som de violinos rústicos e para que as sombras do passado grandioso...

- Eu definitivamente quero comer presunto.

- Lembram, uma vez nós passamos por um café em Montparnasse. Lá tinha um presunto razoável.

¹¹⁵ O que a senhora tem?

¹¹⁶ Eu tenho dor de dente!

- Mas é sério. Não troquemos o certo pelo duvidoso. Vamos pegar o metrô e em cinco minutos estaremos comendo um presunto maravilhoso.

- Senhores, olhem para a direita. Estão vendo? Lá está a multidão... Juro que estão dançando! Vamos correr logo para lá.

- Ah, deixem disso! Ora, não é nada que vocês já não tenham visto. E provavelmente eles dançam muito mal.

- Depois vocês assistem. Não é possível ficar o dia todo conversando nesse forno sem comer.

- Pois bem, vou correr para o metrô...

* * *

- Comán? Pa de Jambón?¹¹⁷ Bem, isso é mesmo uma droga, sabem? Ele está dizendo que pa de jambón. O quê? Café o lé? Ef o plá?¹¹⁸ Coma você! Vamos embora daqui, senhores.

- Eu sugiro irmos para casa. Eu vi que serviram presunto para alguém.

- Presunto? Onde?

- No nosso hotel.

- Bem, então vamos, por que você não disse antes?

- Vamos mesmo para casa? Que sem graça. Ainda é quatorze de julho...Danças grandiosas nas praças... sombras sob violinos rústicos.

* * *

No fim das contas, não tinha presunto no hotel. Uns russos já tinham comido. Para mim, a celebração do quatorze de julho neste ano não foi particularmente bem-sucedida. Pelo menos em mim, a impressão que ficou foi de algo muito enfadonho e mal organizado. Algo meio estúpido e tudo mais...

¹¹⁷ Como? Não tem presunto?

¹¹⁸ Café com leite? Ovo frito?

Five o'clocks

A receita para preparar um *five o'clock* é a seguinte:

1 quilo de bolachinhas de amêndoa;

um bolinho de 5 francos;

alguma porcaria de 10 francos;

1 quilo de bombons;

1 limão

Tudo isso é cortado e disposto em pratos, em formato de estrela ou de alguma figura geométrica - losangos, quadrados, círculos concêntricos.

Isso é para impressionar o convidado desde o primeiro instante, para que ele se contenha e entenda que não foi parar num lugar qualquer, mas numa casa onde amam a beleza e apreciam a arte. A beleza, como se sabe, tem uma força espantosa, e uma dona bem enfeitada (estou falando, é claro, da bolachinha, e não de uma mulher) causa uma impressão bem mais viva e penetrante do que uma mal arrumada. Pode-se comprar castanhas também. Mas devem ser tratadas como um item de decoração e nunca se deve oferecer um quebra-nozes. Se alguém se permitir comê-las, só o que ganhará é um estalo e migalhas. E assim, na falta de quebra-nozes, se algum convidado ainda cogitar apanhá-las, então não irá longe: vai girá-las nos dedos, depois lambe e meter discretamente embaixo do cinzeiro.

Se o convidado for obstinado e valentão, então será preciso mostrar que você percebeu e desaprovou o que ele fez: “então você pega a comida, não come e só desperdiça”. Com isso, ele vai ficar mais humilde e, quem sabe, até começar a elogiar.

Se você for um autêntico refugiado e morar num apartamento de um só cômodo, então, para um verdadeiro *five o'clock* da alta sociedade, você deverá fazer de tudo para dar ao lugar uma aparência elegante: jogar fora os carocinhos de cereja que estão grudados no cinzeiro, empurrar os sapatos velhos para bem debaixo da cama e, os novos, ao contrário, expor perto da janelinha para brilharem. Pode-se camuflar o copo de lavar o rosto debaixo de um leque japonês aberto casualmente. Em uma palavra, às vezes os menores esforços podem alcançar efeitos incríveis.

A propósito, se você tiver um banco com um pé bambo, não se envergonhe e não o esconda. Ele vai lhe prestar um serviço: se um convidado muito importante chegar,

desprezar seu bolinho e perguntar se no seu quarto há uma *salle de bain*¹¹⁹, acomode-o imediatamente nesse banco. Ele vai desequilibrar-se, esticar rapidamente a perna e tentar levar tudo na brincadeira. E você vai sorrir “aguentando firme” e dizer:

- Ah, bobagem, não vale a pena dar atenção a isso. Aqui a mobília é cara, mas é muito firme.

Então ele vai pensar que foi ele quem quebrou o pé e vai ficar muito constrangido. Agora você já o ganhou.

Os temas das conversas nos *five o'clocks* tem de ser os mais elevados, e nunca sobre os seus interesses pessoais do momento.

Suponhamos que sua mente esteja ocupada com o fato de, pela manhã, o sapateiro ter-lhe arrancado 15 francos por uma sola nova. Não importa o quanto vocês estejam cheios de preocupações assim, melhor não falar disso, porque todos vão fingir que essas bobagens nunca lhes despertaram interesse e vão até demorar a entender *qu'est-ce que c'est sola*.¹²⁰

Fale de ópera, de vestuário. Só não vá falar necessariamente a verdade.

- Eu não vou à ópera, não tenho dinheiro.

Ou:

- Hoje pela manhã fui olhar e - ah! - minha meia calça nova estava furada!

Isso não. É preciso manter um tom elevado.

- Os franceses não compreendem nem Tchaikóvski, como vocês querem que eles executem (necessariamente diga “executar”, eu insisto), um projeto musical ucraniano?

Ou assim:

- Páken está se repetindo.

E mais nada. Que todos se explodam.

Se a conversa estiver muito insossa, você pode facilmente animá-la jogando de passagem:

¹¹⁹ Sala de banho

¹²⁰ O que é sola?

- Ontem eu vi a Anna Pávlovna na igreja. Que beldade!

Aqui é que vai começar.

- Anna Pávlovna, beldade? Nossa, eu vou te contar, hein. Anna Pávlovna tem umas fuças...

Ela se veste muito bem, mas é horrorosa!

- Ela nunca se veste de forma apropriada! Eu nem entendo onde ela encomenda esses horrores. O que salva nela é o rosto engraçadinho...

- Engraçadinho?! Ela tem um nariz de formiga. O que salva é só o corpo.

- É corcunda... De um lado só...

- Ela tem três pernas...

- O corpo dela é mais bonitinho do que o rosto.

- A sua personalidade é que é engraçadinha, não o corpo.

- Coitado do marido! Parece que a esposa se vende para a direita e para a esquerda...

- Uma mulher na casa dos sessenta, mas há uma fila infinita de mocinhos atrás dela.

- Está claro que é uma mulher inteligente. Se ela tem sessenta anos e, ainda por cima, é um monstro e se veste mal, então pelo que é que eles pagam?

- Anna Pávlovna inteligente? Que ideia! É uma tonta de marca maior.

- E eles lá precisam de muito? - Basta que tenha um focinho bonitinho.

- E que se vista bem.

- Então, quer dizer que ela é bonitinha?

- Uma perfeita garça, só que baixinha... torta.

- Está vendo! E você me diz que ela se vende. Ela é que paga por tudo.

- Mas então quer dizer que ela é rica?

- Não tem um tostão furado. Eu mesma doei-lhe um chapéu velho.

- Então o quê? Como é que ela paga?

- Ah, como você é ingênua! Vai por mim, ela arranja um jeito para isso.

- Mas ela não parece ter nem trinta anos.

- Ah, como você é ingênua! Ela aparenta bem uns oitenta.

Essa é uma conversa principalmente de damas.

Para despertar as paixões masculinas, você deve jogar de passagem:

- O que interessa é a opinião da maioria. Nós temos que nos unir, nos dividir ou nos destacar?

Daí vai.

Em geral, essas conversas, quando não interrompidas, podem durar umas três ou quatro horas.

Mas se você ficar com fome, então pode sempre aplacar o entusiasmo da multidão e a eloquência dos oradores num instante, com uma simples frase, à meia voz:

- Ah, mas eu tinha me esquecido! Pediram-me para vender trinta bilhetes de uma loteria beneficente. Mas onde foi que eu os enfiei... preciso procurar.

Exatamente após um minuto e meio, seu cômodo ficará vazio.

Bitucas, papéis de bombons, uma fumaça azul acinzentada, restos de bolachas - fragmentos tristonhos do *five o'clock* de outrora - tristonho frag o'clock.

Os últimos gritos na escada:

- Venham mais vezes!

- Telefonem!

- Shhhh... *ne crie pas sur les escaliers!*¹²¹

¹²¹ Não gritem nas escadas!

Um dia de pássaro

Que coisas horríveis acontecem nos contos de fadas orientais!

O Kalifa de Bagdá e seu grão-vizir foram transformados em pássaros por um feiticeiro cruel. E isso até que não seria nada, se eles não tivessem se esquecido da palavra mágica “Mutabor”. Se não tivessem se esquecido, em um ano poderiam tornar à forma humana.

Tanto o Kalifa quanto o vizir ficaram terrivelmente desolados. Naquele tempo, ser pássaro era considerado algo desagradável.

* * *

Sexta-feira passada foi o dia mais importante da moda em Paris.

Um grande prêmio era disputado nas corridas. Toda a Paris estava no hipódromo. As melhores “maisons”¹²² lançavam novos modelos, ditavam a moda para a próxima estação inteira.

Os apostadores berravam e assoviavam, as enormes tribunas tremiam com as pisadas impacientes de dez mil pés.

Alguns ingleses, que tinham cruzado o estreito deles especialmente para esse dia, montavam uns nos ombros dos outros e metiam os binóculos nas costas do vizinho.

Paris estava vazia. Todos estavam lá, nas corridas.

* * *

De noite, o “monde”¹²³ estava no Bois de Boulogne¹²⁴.

Os criados do Pré Catelan¹²⁵ passaram o dia todo agitados, arrumavam longas mesas, recebiam pedidos pelo telefone, contavam as cadeiras, metiam cartões nas taças.

Lá pelas nove horas, os clientes começaram a chegar.

* * *

¹²² “Casa”, referindo-se às grandes casas de moda francesas.

¹²³ Alta sociedade/todo mundo.

¹²⁴ Bosque de Bolonha.

¹²⁵ Fundado em 1905, o Pré Catelan era um elegante e tradicional restaurante de Paris que existe até hoje.

Escancaravam-se as portas dos motorizados. Estendeu-se uma patinha de um rosa intenso.

– Tchuquishsh, – ouviu-se o farfalhar das penas. Estendeu-se a segunda patinha e uma ave gigante e colorida saiu e se sacudiu.

Era uma dessas raças pernaltas, de patas longas e finas. Semelhante a uma garça. Em sua cabecinha, havia um topete colorido. A plumagem era negra e dourada, com uma longa calda escarlate.

A ave, após estender cuidadosamente as patas, deu alguns passos, parou e, depois de virar o topete, deu um piu.

No mesmo instante, correu para ela o seu macho, negro com uma cauda curta, semelhante a uma lavandisca ou um homem vestindo fraque.

– Madame Saintville, – disse alguém na multidão.

A ave, estendendo suas patinhas rosadas e remexendo o topete, entrou no restaurante.

De outro motorizado, estendeu-se uma patinha verde e uma pequena galinha do campo saiu voando. Ficou se revirando, pôs-se a correr na direção errada.

– Qué-qué-qué-qué...

Dois lavandiscas, alcançando-a com dificuldade, a empurraram para dentro do restaurante.

– Quik! Quik!

Mexendo o bico zangada, uma velha galinha d'angola saiu e atravessou o caminho amarelo, cruzando as patas cinzas, viradas para dentro.

– Quik!

Garças douradas, com pintas alaranjadas, cacatuas verdes com caldas negras, colibris azuis de patas prateadas, aves do paraíso com plumagem de mil cores saíam, voavam ou saltavam dos carros.

Os machos que as acompanhavam pareciam um pouco constrangidos.

Pois eles tinham uma aparência quase humana. Para uma pessoa, ainda é um pouco embaraçoso expor-se ao lado de um pássaro. Mas eles olham ao redor e logo se acalmam. Suas expressões passam de constrangidas a orgulhosas.

- Minha canarinha não perde para nenhuma cacatua. Ouro, esmeraldas, patinhas de brilhantes, pescoços de pérolas, asinhas de safira, caudas prateadas.

- Kurlik!

* * *

Quantos foram os trabalhos, preparos, debates, esforços, quantas lágrimas humanas verdadeiras foram derramadas e quanto labor humano despendido para que, neste momento grandioso, no dia mais importante da moda em Paris, fêmeas humanas fossem transformadas em aves.

Quanto foi sacrificado pela felicidade de ser uma ave. Harun Al-Rachid! Velho idiota! Alegre-se por ter esquecido a palavra “Mutabor”.

Vejam essa flaminga de asinhas douradas e topete de pedras preciosas, que deve ter traído seu desanimado companheiro lavandisca, de tristes olhos humanos, que a acompanha cansado sobre patas fraquejantes. Traiu-o com um Dom-fafe de bico vermelho e penas acinzentadas. Talvez o Dom-fafe tenha precisado partir para golpes ou chantagem para poder dourar as asas dela e seus olhos redondos estavam aflitos com o risco de a história vir à tona.

Uma avezinha do paraíso saltou alegremente, destacando as peninhas farfalhantes...A mulher sempre age como manda o figurino e a avezinha armou em leque a cauda colorida e reluzente e, baixinho, de forma quase inaudível, grunhiu com a garganta verde esmeralda.

- *Eh bien? Eh bien?*¹²⁶

Ela tinha instigado a gralha de nariz preto, que se arrastava melancolicamente atrás dela, a fazer uma grande sujeira.

- O que se há de fazer! Alguém tem de pagar por esse momento, por essa felicidade de ser pássaro, ainda que por uma noite.

¹²⁶ E daí? E daí?

Criados banhados em suor agitavam-se, enfiavam-se com dificuldade entre costas femininas nuas e topetes coloridos de pássaros, derramavam molho de peixe na careca de um lavandisca enquanto a orquestra tilintava o novo *foxtrot* favorito.

A flaminga rosada de asinhas douradas dá bicadas no prato e vira para o outro lado o lagostim podre que alguém lhe passou de fininho (hoje é dia de devorar tudo!). O Dom-fafe dá de comer a ela, como um autêntico pássaro macho, ele mesmo baixando só de vez em quando o bico para o prato. O tristonho lavandisca olha com olhos humanos melancólicos para o topete alegre de pedras preciosas da sua flaminga, franze as sobancelhas, quer entender, dizer uma coisa, lembrar-se de algo, mas não consegue.

Se ao menos alguém o fizesse lembrar!

Penas, caudas, bicos... Tilinta o *foxtrot*... o coração dói e não consegue lembrar-se da palavra mágica.

– Mu-ta-bor!

Agora mesmo... só mais um minuto e talvez ele se lembre:

– Mu-ta-bor...

A torre

Há muito tempo, nos deram a seguinte diretriz estética: não gostar da torre Eiffel.

Ela é cafona, é pequeno-burguesa, foi criada só para *épater les bourgeois*¹²⁷, ela...nem sei o que ela é...não me lembro o que é, mas, resumindo, é proibido gostar dela. Eu sou muito obediente. Se não pode, não pode. E nos primeiros dias de minha estadia em Paris, não apenas não prestava atenção nela, como, se a avistasse de longe por acaso, virava-lhe as costas e fingia que não tinha notado.

– Fica ali, onde está a torre Eiffel – alguém me explicava um endereço.

– Você não pretende realmente que eu me oriente por essa besta de quatro patas!

A torre Eiffel, para mim, não existia.

Sua aparência me irritava. Ela não cai bem, não combina de modo algum com o restante da cidade. Não passa de um pimenteiro vindo de um reino gigante, enfiado em uma cidadezinha liliputiana, feita de papel e fragilmente colada. Pode ser que lá no reino gigante ela até não fosse nada mal, mas aqui é um monstrengo e, mesmo depois de dez anos, não se “ambientou”, nem se ajustou, mas continua chamando a atenção, estranha e desajeitada.

Acabei não gostando dela. Como haviam baixado um decreto estético, então também acabei não gostando.

* * *

Voltando tarde da noite, nós nos sentamos numa banqueta do Trocadero.

Observamos o céu.

De noite, sempre ficamos olhando para o céu. De dia, não o vemos. De dia, ele é pequeno, cinzento, estrangulado e entrecortado por chaminés, telhados, postes e arames. De noite, é sempre grande, não importa que o espaço seja tão pouco visível. Nós o sentimos, enorme, límpido, e erguemos os olhos para ele.

¹²⁷ impressionar os burgueses.

Por alguma razão, parece que nós russos sempre precisamos encontrar a Ursa Maior. O porquê disso nem nós sabemos, mas ficamos procurando apreensivos, virando ativamente o pescoço e metendo o dedo na constelação de Orión.

Porque fazemos esse esforço, ninguém sabe. Talvez porque o céu seja terrivelmente noturno e nele desejemos encontrar o mais rápido possível velhos conhecidos, para não nos sentirmos estranhos e solitários.

Olhando para o céu estrelado, você sempre pensa no espaço infinito e na eternidade, na morte e na solidão.

– Perdoe, senhorita, mas que solidão pode haver com tantos conhecidos por aqui? Permita que eu liste os nomes para a senhorita: eis a Círius, aqui a Cassiopeia, e ali a Ursa Maior - todos a conhecem, ela vive com esse, como é que ele se...

– Shhh... não fale sobre isso em russo – *elle comprend*.¹²⁸

Daqui, da montanha, vê-se toda a cidade.

Ela é plana, um pouco trêmula, fica cintilando como um lago em meio à névoa. Acima dela, o diáfano vazio da noite e, sobre ele, a lua.

A lua hoje não está só. Perto dela, uma enorme sombra negra fincou-se na terra com suas pernas tortas, ergueu-se com seu topo rendado e peneira nuvens redondas de fumaça sobre a lua. A lua corre, revira-se, tenta se desvencilhar, dourada e alegre, claramente brincalhona. Enquanto isso, a cidade toda está embaixo, com suas chaminés e arames, toda plana e nebulosa. Ela fica bem separada... Sobre ela, há um espaço. Em cima, só as duas estão nas alturas - a lua e a sombra negra. A torre.

Uma fagulha faiscou no entalho negro e nítido e, bem no coração da torre, bateu profundamente um sonoro martelinho.

- Dzimm - uma vez! Dzimm - duas... quatro... oito... doze! Doze horas!

- África! América! Norte, sul, leste, oeste! Estão ouvindo?

Ela, a torre negra, nos disse que agora é meia-noite!

Eles estão ouvindo. Todos os aparelhos de todo o globo terrestre ouviram o som dela e o registraram. E agora, nesse minuto, virou doze horas em todo o globo terrestre.

¹²⁸ Ela entende.

A lua flutuou por uma nuvem escura, escondeu-se. Se ela tivesse um relógio, também feito o registro.

* * *

Há alguns anos, eu estive no mosteiro Soloviétski.

Um vento maldoso corria ao redor da ilha, sacudia os pinheiros, uivava nos rochedos, cuspiam a espuma do mar até o campanário - impedia que se navegasse para casa.

Várias gaivotas amontoaram-se no pátio do monastério, gritavam, ladravam triste e maldosamente, guardavam seus filhotes. Enquanto isso, pelo longo corredor do monastério, peregrinos vagavam, torciam suas barbas diante da pintura do mural, suspiravam sobre o diabo negro, de cuja boca jorrava uma chama vermelha, semelhante a uma vassoura. Afastando-se para um cantinho, alisavam notas amarrotadas - a oferenda, preparada de antemão - com um grave pensamento: está bom assim ou melhor dar mais? - esse aqui com a vassoura é ameaçador demais.

As peregrinas-pomorkas¹²⁹ estavam ali como um bando de pássaros coloridos, em trajas verdes, rosas, lilases, todas com sobrancelhas claras, olhos de sereia, de gaivota: olhos redondos, amarelos com borda preta e um pontinho preto estreito - a pupila. As pessoas não têm olhos desse jeito. Olhavam para as figuras, estalavam a língua - Pototska, bulotska.

Uma que sabia ler, de vestido lilás e avental rosa, com um anelzinho de pérolas na faixa da cabeça, passava o dedo pela figura e explicava:

- Aí está o impuro, vejam como usa a beleza para arruinar as pessoas, vejam também o fogo saindo da boca.

As pomorkas suspirava pela beleza do diabo, representado pelo artista com um simpático focinho canino, patas peludas com membranas, cauda enrolada e um discreto aventalzinho marrom, atado na barriga.

¹²⁹ Pomorkas são as mulheres pertencentes ao pequeno grupo etnográfico dos Pomoris, descendentes dos fundadores da Rússia, principalmente de Veliki Nóvgorod, que abitam a costa do Mar Branco. O nome deriva da palavra "pomorski" que significa "marítimo".

A uma certa distância dos peregrinos, havia um monge, magro, de maçãs do rosto salientes e cavanhaque. Cabelos empastados, divididos em mechas e usando uma skufia¹³⁰.

- Posso lhe fazer uma pergunta? - voltou-se para mim - por acaso você trouxe jornais?

Era óbvio que já estava cogitando perguntar isso há muito tempo, mas sem se decidir, tanto que até corou.

- Nós já sabemos das notícias principais, mas gostaria de ler um pouco.

- E como é que vocês já sabem das principais?

- É que eu trabalho em uma estação de rádio não muito longe daqui. Estou me preparando para servir como monge. Lá no mundo secular, eu era eletricitista. Raramente apareço no monastério - que a preparação se faça lá, na ilhazinha.

- Você fica sozinho lá?

- Somos dois. O outro é mudo.

- E é difícil?

Ele corou outra vez.

- De noite, não. De noite, ela conversa.

- Quem? Quem conversa?

- Ela. A torre Eiffel

As pomorkas-gaivotas observam com olhos amarelos e vazios para o monge e para demônio do fogo.

As gaivotas-pássaros ladram histericamente. Pelo pátio, o vento passeava, chacoalhava os pinheiros.

A torre Eiffel?

A torre Eiffel existe e fala pelo radiotelégrafo com o monge de skufia, com as gaivotas de olhos amarelos, com o diabo do fogo.

¹³⁰ Item do vestuário clerical usado por monges ortodoxos, a skufia é uma espécie de boné sem abas laterais cuja parte superior pode ser pontiaguda.

Torre Eiffel! Ou você é uma fantasia, ou nós é que somos... Mas que vivamos juntos no mundo, é inusitado demais!

* * *

Tocou, bateu o último martelinho.

- Doze.

Vamos esperar.

Uma faísca apareceu e sumiu. Algo suspirou, zuniu.

- É agora que ela começa a conversar.

Aí está...

Monge de skufia! Anote, anote tudo. Que nós estamos mal, sozinhos e assustados. Curve-se às pomorkas, que estalem as linguinhas. Diga ao demônio da chama que ele está longe de ser páreo para os vários outros. Diga às gaivotas... E perceba que agora é meia-noite em todo o globo terrestre, a mesma meia-noite negra. Compreenda! Não tenha medo, é preciso.

*L'âme slave*¹³¹

Para P. A. Tikston

I

O almoço se aproximava do fim.

Garçons de barba por fazer limpavam as migalhas úmidas das toalhas de mesa encharcadas de vinho, serviam queijo e café que cheirava a trapos torrados.

Os Egórovs não tinham comido muito bem. Andréi Serguéitch - chucrute, Olga Ivánovna, sem ter conseguido terminar o trabalho no *ouvroir*, sentia-se inclinada ao vegetarianismo e pediu batata frita.

Eles se preparavam para ir embora quando, de repente, ouviu-se um murmúrio baixinho de cordas e uma dupla com violões entrou. O mais velho, careca e obeso; o outro, mais jovem, de olhos insolentes e um brilhante falso no dedo mínimo encardido, com a unha quebrada. Ambos tinham um bronzeado cor de oliva e conversavam entre si numa língua franco-espanhola rasgada.

Sentados próximos aos Egórovs, afinavam os violões e, puxando bruscamente as cordas metálicas, começaram a tocar uma canção.

Os dois tocavam, mas o velho gordo, além disso, também cantava umas palavras, das quais mais ou menos se compreendia só o refrão:

– *Pardon, madame, pardon, je suis cochon.*¹³²

Além disso, jogando o violão para o lado, ele saltava e sacudia tanto a cabeça que os seus lábios grossos balançavam como borracha, assoviava, cacarejava e latia como um cão.

O mais jovem ria e dava piscadelas para todo mundo, indicando o velho.

O público estava em êxtase. As mulheres ganiam e trepavam nas mesas, para ver melhor. Os garçons paravam seu corre-corre e ficavam parados boquiabertos, sem perceber as sobras de comida que caíam dos pratos sujos e golpeavam o chão.

¹³¹ A alma eslava.

¹³² Desculpe, madame, desculpe, eu sou um porco (fr.)

Andréi Serguéitch, após mover as sobrancelhas cheio de sofrimento, olhou longamente para o velho, suspirou e disse:

– Que imagem forte!

– O quê? - perguntou a esposa.

– Pois se o homem já não é jovem, tem filhos e, por um pedaço de pão, fica latindo como um cão. Em casa, tem crianças e uma esposa doente...Pessoas assim sempre têm esposas doentes. Ele, claro, esconde seu ofício deles. Eles acham que ele apenas toca violão dignamente. Se eles por acaso passassem por aqui e vissem! Meu Deus!

Olga Ivánovna enfiou a mão na bolsinha em busca de um lençinho.

– Mas o que se pode fazer, Andriucha, está difícil para todo mundo.

Andréi Serguéitch zangou-se.

– “Para todo mundo”! Vai querer comparar! Você pensa que eu não entendi sua indireta? Entendi perfeitamente. Nós, gente empanturrada - veja que eu nem consegui beber todo o meu copo de cerveja! – com esse infeliz, que, para nos divertir, late como cão, pisoteia sua dignidade na lama, enquanto nós co-me-mos! Inclusive, ele canta desse jeito horrível porque talvez sua garganta esteja apertada de fome.

Mas sabe, Andriucha, para mim, de todo modo, ele parece bem cheinho. Ou seja, ele não está tão desnutrido.

- Que comentário grosseiro! Meu Deus, como sua alma é grosseira! E daí que o homem tem a aparência encorpada. Ele se alimenta irregularmente e é claro que não come *verdures frites*, não senhor, mas umas comidinhas quaisquer e, assim, fica inchado. Vai ver está até doente do coração, pelas constantes humilhações. Meu Deus! E o que eu posso fazer? Mesmo que eu sacrificasse para ele, digamos, dois ou até três francos, eu não o salvaria com isso, nem da fome, nem da desonra. Eu só aplacaria meu peso na consciência do jeito mais infame, por assim dizer, cuidaria do conforto de minha própria alma. Meu Deus! Que baixeza! Só de pensar nisso...¹³³

– Mas se acalme, Andriucha, os seus lábios estão até tremendo...

– Ah, poupe-me de seus comentários! Ficamos sentados, como Neros num banquete, enquanto, diante de nossos olhos, os tigres despedaçam cristãos. É isso mesmo, claro que no

¹³³ Verdura (fr.)

fundo, no fundo, na essência, é a mesma coisa... exatamente como Neros. E você ainda queria que meus lábios não tremessem... É melhor irmos embora. Fiquei realmente abalado. Não estou me sentindo bem.

Dirigindo-se para a saída, ele se virou bruscamente e, após agarrar pela mão o velho cacarejante, com tristeza e agonia apertou essa mão com força e saiu.

O velho que, por causa desse aperto, tinha perdido o ritmo, fez uma careta, entortou os olhos em direção ao nariz e, depois de virar-se, ficou latindo por trás de Andréi. O público gania de prazer.

Tendo ficado para trás, Olga Ivánovna remexeu em seu porta-moedinhas furado, encontrou um franco e cinquenta *centimes*, pegou os cinquenta *centimes*, refletiu, pôs de volta, pegou o franco, pensou mais um pouco, apanhou as duas moedas e, depois de pronunciar um “*pardon*” encabulada, deixou-as embaixo do prato perto do velho.

* * *

Quando o restaurante se esvaziou, o velho dispensou seu companheiro, jantou às fartas, ficou conversando com a dona do lugar e foi para um café, onde «la petite»¹³⁴ de cabelos curtos o esperava com as bochechas pintadas de vermelho e um lenço estampado no pescoço. “La petite” recebeu o amigo de forma extasiada e elogiosa, balbuciava sobre “*ton talent*”¹³⁵. O velho bebia café, piscava para as damas e, abafando a música, cacarejava e latia alto, já não mais por dinheiro, mas exclusivamente por ambição, para que os presentes entendessem que ali se encontrava não um amador qualquer, mas um artista refinado.

II

O casal Ugárov encontrou Viázikov no metrô e ficou muito contente, pois eles tinham passado por tantas coisas juntos! Passaram fome, frio, perderam coisas, tiveram de lidar com vistos e quantos percalços não viveram, enquanto estavam no porão do navio a caminho de Constantinopla.

Ali se separaram. Viázikov ficou retido por lá e os Ugárovs partiram para Paris.

Em Paris, deram um jeito de se arranjar “malemal”. Ele trabalhava em uma fábrica e ela pegava uns trabalhos em uma loja de roupas íntimas. Eles tinham guardado mil adorados

¹³⁴ Algo como “A mocinha” (fr.)

¹³⁵ Seu talento (fr.)

francos. Mas não tocavam neles. Economizavam para o caso de doença ou alguma outra calamidade. Enquanto isso, continuavam trabalhando.

Viázikov tratou os Ugárovs com certa condescendência e ar de arrogância, apesar de estar sujo e maltrapilho ao extremo.

Perguntou de passagem como eles estavam, mas quando começaram a contar com franqueza, ele nem ouviu até o fim. Balançou a cabeça e deu uma risadinha.

- Essa história não é longa, nem nova, como disse um poeta. Desse jeito, vocês vão passar vinte anos estagnados. Isto, claro, se essa vida não lhes matar antes. É incrível como vocês todos têm pouca iniciativa! O destino enfiou-lhes o nariz em alguma besteira e vocês ficam aí parados e têm medo de se mexer, igual gansos quando alguém traça uma linha de giz diante do bico.

– Mas o que fazer então? - perguntou Ugárov acanhado.

– O que fazer? Olhe para mim. Estou há apenas quatro dias em Paris e já tenho quatorze propostas na pasta. Basta eu me inteirar melhor dos detalhes e escolher. E notem, isso tudo sem ter capital de giro, mas se eu tivesse ao menos algumas centenas de francos...

– E nós que temos mil, – disse Ugárova, – mas temos medo de tocar neles!

Viázikov animou-se.

– Ah é? Vocês têm mil? Ouçam, mas é mesmo uma loucura manter dinheiro trancado, quando vocês podem, começando com essa bagatela, em um ano tornarem-se pessoas abastadas. Esperem que amanhã eu vou até vocês e vamos conversar. Por Deus, eu sinto pena de vocês! Que horas vocês estão em casa, provavelmente só na hora do almoço, certo? Bem, eu passarei na hora do almoço.

– É um homem bom, - dizia Ugárov nesta mesma noite para sua mulher. – Ele disse: “Eu sinto pena de vocês”.

No outro dia, Viázikov chegou direto para o almoço. Ugárova compartilhou com ele a sopa e o macarrão que ela mesma tinha preparado no fogareiro. Ele comeu e imediatamente partiu, prometendo passar no dia seguinte para finalmente chegarem a um acordo.

– Percebe-se que é um homem bom. – disse Ugárov sobre ele.

– E diligente – acrescentou a mulher.

O homem bom e diligente começou a vir todos os dias almoçar. Às vezes ficava a noite toda.

– Vamos convidá-lo para passar a noite aqui. É uma pessoa educada, fica constrangido de pedir.

– É verdade. Afinal, ele vem aqui por nossa causa. Está criando um projeto para nós.

Viázikov aceitou passar a noite, graças a Deus.

– Mas onde vocês guardam esses famigerados mil? – perguntou ele certa vez de passagem.

– Ora, aqui, na cômoda. E nós nunca trancamos. Ficam bem dentro da caixa vazia de cigarros. A meu ver, trancar tudo com cadeado pode ofender a criada de alguma forma. É como se os ladrões estivessem por toda parte. O nosso hotel é ruinzinho, mas a criada é honesta, nunca sumiu nada.

No outro dia, quando o casal saiu para trabalhar, Viázikov disse que ficaria em casa “para desenvolver uma coisa”.

Ao retornar, eles não o encontraram, e ele não veio para o almoço.

Ficaram preocupados.

– Será que aconteceu alguma coisa?

Também não veio no dia seguinte.

Quando foi pegar um lenço para o marido, Ugárova ficou surpresa ao ver que a cômoda estava toda revirada. Começou a pôr tudo em ordem, olhou na caixinha de cigarros: estavam faltando quinhentos francos.

– Você seria capaz de pensar que foi ele? – assustou-se Ugárov.

– E mesmo se tiver sido. Quer dizer que foi temporariamente necessário. É evidente que amanhã tudo se explicará.

– Mas é claro! Se algum ladrão tivesse roubado, teria levado tudo. É claro que foi Viázikov e que ele precisava exatamente de quinhentos francos para dar alguma entrada com urgência.

– O homem está se esforçando por nós.

Viázikov não aparecia.

– Sabe de uma coisa? - pensou Ugárov. – É provável que tenha sido ele e que não tenha pegado para fazer negócios, mas por necessidade. Entende? Para que na primeira oportunidade possa devolver sem ser notado, assim como pegou sem ser notado.

– Mas é claro! Não nos pediu diretamente. Ele fez isso por educação. E agora, enquanto não arranjar esse dinheiro, por educação também não virá.

– Meu Deus, meu Deus! Talvez esteja sem almoçar.

Afligiram-se por muito tempo. Por fim, decidiram: se ele vier, vão fingir que não perceberam nada e dar-lhe todas as chances de meter o dinheiro de volta.

– Pois é uma pessoa educada. Uma pessoa que se constrange.

Saindo, deixaram a chave com a criada, para que, sem falta, a entregasse a Viázikov e não o impedisse de ficar no quarto e ocupar-se do que bem entendesse.

– Só que é pouco provável que ele venha de dia. Pois ele sabe que nós não ficamos em casa de dia.

– Ah, só espero que ele não se dê conta de que nós percebemos. Com sua educação, isso seria terrível.

Ao voltar pela noite, souberam com alegria que Viázikov tinha vindo.

– A-ha! Eu falei!

– Não, quem falou fui eu!

Viázikov tinha vindo, mas tinha ficado só alguns minutos e de porta trancada.

O casal trocou piscadelas.

– A-ha! Então quem tinha razão? Eu conheço ou não as pessoas?

– Bem, agora vamos olhar a caix... mas onde é que ela está?

A caixinha não estava na cômoda.

Vasculharam mais. Ficaram vasculhando por um bom tempo.

Encontraram-na quando já tinha amanhecido, sob a cômoda, vazia.

Viázikov não voltou mais.

Os Ugaróvs nunca falavam sobre ele entre si. Apenas uma vez Ugárov disse pensativo:

– E, mesmo assim, foi maldade de nossa parte ter suspeitado dele.

Mas, no mesmo instante, ficou envergonhado e se calou.

A Carpa

O tempo hoje está alegre e festivo. O telefone toca com vozes despreocupadas, que chamam, convidativas e recriminadoras, enquanto eu fico em casa, resfriada, sonolenta e irritada, sentada junto à escrivaninha, onde há folhas de papel espalhadas para um trabalho urgente.

Eu não contava com resfriar-me e ter de ficar em casa, e tinha dispensado minha Francina. Ela passou por aqui só por alguns minutos. Na pressa, quebrou uma xícara e, antes de sair, foi clara em explicar-me que meu café da manhã, a bem dizer, estava pronto, pois sobre o fogão havia uma panela com “kurbuion” preparado e, na mesa, um peixe – “*une belle carpe*”, bastando colocar o peixe na panela por 15 minutos e tudo estaria pronto.

Entendi tudo perfeitamente e, quando chegou a hora de tomar café, fui para a cozinha.

E tudo estava como Francina havia explicado: sobre o fogão, havia uma panela em que boiavam cebola e salsinha e, na mesa, jazia um peixe gordo, de dorso escuro e barriga descorada. As grandes escamas douradas brilhavam lindamente. Era ótimo, claro, que brilhassem lindamente, mas uma vez que para cozinhar um peixe é preciso limpar essas escamas, é evidente que Francina havia se esquecido de fazê-lo.

Toquei o peixe com a ponta do dedo e, de repente, ele contraiu a cauda. Estava vivo!

Enchi um copo com água e borrifei em suas brânquias.

Ele estremeceu e bateu com a cauda na mesa.

Que horror!

O que é que eu vou fazer com ele? Raspá-lo com a faca, quando ele está abanando o rabo como um cachorro?

Despejei água numa tigela e, cuidadosamente, empurrei o peixe para dentro dela. Para essa operação, enrolei a mão numa toalha, de tão repulsivo que era para mim tocar essa criatura, porque estava viva. Estranho, justamente pelo fato de estar viva.

O peixe foi direto para o fundo, soltou bolhas e moveu um pouco as brânquias, mas ficou deitado de lado. Claramente, a coisa estava feia para ele.

Mas eis que as brânquias se moveram com mais força. A grande boca cartilaginosa ficou bem aberta, como se o peixe fosse começar a cantar. A boca estava um pouquinho rosada.

A tigela era apertada para ele. Era preciso encontrar algo mais espaçoso.

Comecei a revistar as bugigangas domésticas da minha Francina. Encontrei, atrás do armário, uma espécie de bacia de metal para lavar roupas, ou algo assim. Enchei-a de água e, cuidadosamente, despejei a tigela com o peixe.

O peixe agitou-se, deu uma pancada com a cauda, encharcou-me toda, virou o dorso para cima e começou a nadar em torno da bacia, cutucando a parede do recipiente com o nariz.

Era preciso alimentá-lo.

Esmigalhei pão para ele.

Olhei no relógio, percebi que mais de uma hora tinha se passado. E o trabalho na mesa, e a cabeça doendo e eu faminta.

- Escute-me, peixe! É muito bom que o senhor tenha recuperado o fôlego, mas a questão é que eu quero comer!

Fui para a sala de jantar, achei uma crosta de queijo no aparador e roí. Sentei-me para trabalhar. E o tempo todo eu sentia que não estava só no apartamento, que em minha casa havia se instalado um ser, cuja vida simples, mas ainda assim uma vida, tinha entrado na minha e passaria a correr junto dela.

Ele está atrapalhando meu trabalho, esse peixe. E o tempo todo eu involuntariamente aguçava os ouvidos – o que ele estará fazendo lá, será que espirrou água...

O que é que vou fazer com ele?

Não posso ligar-me a ele pelo resto da vida. As carpas são longevas. Ele pode chegar a 200 anos ainda. Não por acaso, apanharam uma carpa em um lago italiano com um anel nas brânquias, com a seguinte inscrição: “Esse peixe foi lançado na água 150 anos antes do nascimento de Cristo” Por que minha carpa também não haveria de viver

algumas centenas de anos ainda? A perspectiva não era animadora. Ter de lidar com ela por 200 anos. Ela tem uma aparência robusta, um dorso equino. Se você olhar para um cavalo de cima de uma janela, é exatamente a minha carpa.

E seu nome também é o mais apropriado – “Karp”. Nome de negociante. Karp Ivánitch.

O que fazer com ele? Dar de presente para Francina? Mas ela vai comê-lo. Isso não é nada bom. Agora é como se ele fosse da família, mora na casa, nada, come. O fato é que eu mesma não consigo matá-lo, mas se outros o matarem, eu não vou impedir. Não fica bem.

A propósito, eu não sou nem um pouco sentimental. Quando uma universidade francesa me enviou uma petição contra a pena de morte, eu não assinei embaixo. Decidi adiar e pensar melhor. E quanta besteira eu tive de escutar então a respeito dessas petições.

– Mas será que você vai estender sua mão ao carrasco?

– Não sei. Eu sei que o aspecto da pessoa capaz de ganhar seu pão com esse ofício macabro provavelmente me provocaria uma repulsa física. O açougueiro que acaba de abater um boi também não é muito apetitoso.

Fenômeno surpreendente essa aversão física ao assassinato. Um fenômeno não natural. Na natureza, ele não existe. Desenvolveu-se no curso dos séculos. A aversão moral provoca já uma reação física – náusea, desmaio.

Vejam esse elegante e alegre público que, pelo que dizem nos jornais, vai direto dos botequins de Montmartre assistir a uma execução. Esse público para mim é muito suspeito. Não seriam eles um bando de assassinos em potencial? Se eles não sentem aversão física pela visão do assassinato, então, diante de uma oportunidade, já teriam vencido a barreira mais poderosa nesse terrível trajeto – superar a aversão física.

* * *

Parece que algo está batendo na água...

É ele, o Karp!

O que vou fazer com ele!

Se isso tivesse acontecido no campo, eu o soltaria num riacho, num lugar qualquer. Mas aqui em Paris jogar algo no Sena é muito difícil. Parece que é até proibido,

vai saber. Eu teria de pôr a carpa debaixo do braço à noite (e ela iria bater em minhas costas com a cauda!) e fazê-la descer por debaixo da ponte. Mas lá tem sempre a polícia vigiando e bastará a carpa bater na água para imediatamente ressoar o apito e, atrás de mim, crescerem dois vultos sobre a pelerine.

– O que a senhora jogou na água? – Perguntará um vulto e me agarrará pelo braço.

– Nem adianta negar, – dirá o outro vulto e agarrará o outro braço.

– Eu joguei um peixe – responderei, batendo os dentes.

– Um peixe? Ela jogou um peixe! – sorrirá o primeiro vulto.

Peixes são retirados do rio, madame, e não jogados nele – dirá o outro vulto.

– Faça a gentileza de nos acompanhar – dirão ambos ao mesmo tempo.

E lá vou eu para a delegacia.

Levam-me para uma sala apartada. Sentam-me numa cadeira e apontam direto para o meu rosto a luz forte de um refletor. Alguém está sentado do outro lado da lâmpada. Há uma dupla em pé guardando a porta.

– É inútil negar — diz uma voz tranquila e confiante. – Seus cúmplices já estão presos e confessaram. Ao negar, a senhora apenas vai agravar sua culpa.

Percebo que é uma artimanha para tentar me apanhar.

– Mas não havia nenhum cúmplice comigo – balbucio.

– Então a senhora sustenta que cometeu o crime sozinha? – pergunta severamente a voz.

– Que crime? – Exclamo eu no desespero.

Ele nada responde ao meu grito. Apenas ouço a pena dele roçando pelo papel

– A senhora não seria uma *fille-mere*¹³⁶? Ressoa novamente a voz dele. -
Lembre-se de que uma confissão sincera... O que a levou a esse ato terrível?

– A necessidade, respondo maquinalmente. Quer dizer...não. A piedade.

¹³⁶ Expressão francesa que pode ter o significado pejorativo de “mãe solteira”.

– Assassinato por piedade – diz a voz. – Excelente. Quer dizer que ele estava desenganado?

– Bem, é claro. As suas brânquias já não se mexiam.

– Brânquias? – repetiu ele e acrescentou a meia voz - Como é grosseira. Pois bem, assine o protocolo. Amanhã pela manhã serão enviados mergulhadores para vasculhar o rio neste local.

Sim. Enviarão mergulhadores e eles encontrarão aquilo que sempre se encontra no fundo dos rios contemporâneos: sete braços direitos, três coxas, duas cabeças masculinas, quatro femininas, uma clavícula infantil, uma orelha, uma boca e oito lombares. Isso tudo será exibido para eu identificar. Terei náuseas e tudo ficará claro. E tudo estará acabado.

Irei para a prisão. Hollywood me mandará uma proposta para rodar um filme. E o “*Casino de Paris*”¹³⁷ oferecerá um papel num esquete sobre meus assassinatos. O “*Matin*”¹³⁸ exibirá meu retrato, onde eu apareço de barba e com três olhos.

Começarão a avaliar minha sanidade mental. Descobrirão que sou bastante doída, mas responsável pelas minhas ações.

Depois vão me levar ao tribunal. Mandarão chamar, na qualidade de testemunhas, todas as damas que conheço e, apesar de elas não terem nenhuma prova, forçarão todas a declarar sob juramento quantos anos têm. E eu vou assistir ao seu suplício e não vou poder fazer nada para ajudá-las.

Depois, o advogado dirá que estou muito arrependida e que, após ter afogado minhas vítimas, eu mesma queria ter me jogado na água, mas errei a mira.

– Sim, culpada – ecoará a voz do presidente. Escutarei o veredito tranquilamente.

A multidão nas ruas desejará me trucidar, mas a Justiça recusará este favor e, de madrugada, ao amanhecer, vão despertar-me e oferecer-me um copo de rum. Isso me fará lembrar de várias celebrações ao estilo russo-cigano, quando você fica em pé e engole à

¹³⁷ Famosa sala de espetáculo parisiense.

¹³⁸ Jornal diário francês publicado entre 1884 e 1944.

força um champanhe seco demais para o seu gosto e todos ao redor, arregalando os olhos, ficam cantarolando: “Vira, vira, vira!”.

Afugentarei essas lembranças indignas, recusarei o rum e irei para a execução.

– Carrasco! – direi com altivez. – Faça o que tiver de fazer.

E nenhuma fibra do meu rosto vai tremer.

As damas bem-vestidas dos botequins de Montmartre vão se levantar do assento dos automóveis para melhor enxergar-me. Damas bem-vestidas... Deixe-me olhar pela última vez para os mantôs que estão na moda hoje...

Pronto, morri. Minha cabeça caiu na cesta com um baque seco. E ainda mesmo.

Fui para a cozinha, achei pão. O que posso dizer... é engraçado.

O Karp mexia as barbatanas, engolia um pouco de água, soltava bolhas e vivia uma vida plena. Era óbvio que eu ter perecido tão tragicamente por ele não lhe interessava em nada.

Vália

- Vália, querida - disse eu - Só não vá pensar que me meto no que não é da minha conta, mas faz tempo que eu queria conversar a sério com você.

- Você? Sério? - perguntou Vália sombria. Hmm, então não vem coisa boa. Sobre o quê?

- Sobre o seu estilo de vida... Meu bem! Perceba que não é nada normal! Não é possível uma mulher de vinte e cinco anos levar um estilo de vida tão melancólico.

- Como assim? - surpreendeu-se Vália. - Definitivamente não estou entendendo nada.

- Bem, está claro, querida. Você se enterrou em nosso *banlieue*, entocada como bicho do mato, não vai a lugar algum, não vê ninguém. Tudo isso vai acabar em neurastenia. Você vai ver. Eu já ouvi de muita gente. Você arranjou gatos, galos e Deus sabe o quê. Será que isso é vida para uma mulher jovem e intelectual? Ainda no ano passado você era uma pessoa como as outras, adorava Elvira Popesko, declamava Tiútchev... “Oh, como no declínio de nossa vida...”¹³⁹ Eu me lembro de tudo muito bem. Espere, não me interrompa!... Eu sei que você arranjou um gatinho e... e, ao que parece, um galo, mas isso não é *raison* para deixar de amar Tiútchev. Eu entendo perfeitamente que você não tenha recursos para ir com frequência aos teatros ou ao *cinema*, mas, em

¹³⁹ **O amor derradeiro**
1851-1854

Oh! como no declínio de nossa vida
Mais terna é a paixão, mais temerosa,
Cintile, cintile, luz da despedida,
do derradeiro amor, da vespertina aurora!

Já tomou a escuridão meio firmamento,
Só vagam raios lá no ocidente,
Demore-se mais, última luz do poente.
Prolongue, prolongue esse encantamento.

Pode o sangue nas veias afinar porventura,
Mas no coração não faltará ternura...
Ah tu, amor derradeiro!
Tu és a um tempo deleite e desespero.

todo caso, seria completamente normal que você quisesse se divertir. Uma mulher na sua idade deve se distrair e, se não puder, deve então lutar por uma vida alegre, deve se esforçar e berrar que "é isso, a juventude está passando enquanto eu fico encorujada em casa". Uma mulher normal na sua idade deve ficar brava e xingar, deve resmungar para o marido que para ele pouco importa que você seja obrigada a sepultar sua juventude, soterrar seu sorriso no maldito *banlieue*. E o seu próprio marido disse que nem para ir ao cinema lhe tiram daqui...

- Quem disse?

- Seu marido... Serguei Nikoláevitch.

- Meu marido? Serguei? Mas que patife!

Então, se você quer saber a verdade, eu e ele fomos ao cinema na semana passada. E ele ficou o tempo todo olhando para o relógio e suspirando. E na parte mais interessante da cena principal, quando o agente secreto salta do barco para o aeroplano, e do aeroplano para a locomotiva a vapor - foi até para isso que nós fomos ao cinema -, ele de repente se levantou e disse: "Não consigo assistir a essa bobagem, enquanto o gato está em casa e é hora do seu jantar". Bem, o que você tem a dizer sobre isso? E então ele foi embora. E é claro que eu também fui.

- E por quê?

Sabe como é. Claro que tudo isso é loucura, mas, em uma palavra, eu fiquei com medo que de ele se esquecesse de cortar a carne. O gato gosta que cortem em pedacinhos. E o filme, na verdade, era bobo: para quê assistir até o final. E o Tucúr¹⁴⁰ estava esperando. Apesar de não demonstrar, na certa imagina Deus sabe o quê...

- Quem?

- O Tucúr. O cachorro Tucúr. Você conhece?

- Mas ele imagina o quê?

- Bem, que eu fui embora para sempre ou algo do tipo, ou que o esqueci ou quem sabe o quê. Imagina e fica aflito.

¹⁴⁰ O nome vem da expressão francesa "tout court", utilizada amplamente e em contextos variados, sobretudo na língua falada, significando algo como "sem mais", "só isto", "sem haver nada a acrescentar", "simplesmente", "somentemente".

- Mas diga, Vália, com toda a sinceridade, é verdade que vocês têm um galo e que ele manda na casa toda?

- Bem, isso é um completo absurdo. Quem lhe disse tamanha bobagem? Isso tudo é porque ele nos acorda muito cedo. Mas, julgue por você mesma: se a pessoa se levanta às cinco horas, não tem o direito de estar com fome às sete?

- Que pessoa?

- Eu quis dizer o galo. Ele se levanta antes do amanhecer e é absolutamente natural que, às sete horas, venha até a nossa porta e berre com toda a força, até que o Serguei se levante e lhe dê milho.

- E seu marido não fica bravo?

- Fica terrivelmente bravo. Xinga o galo até a alma. E eu junto. Pronto - ele grita – esta aí o casal que não me deixa viver em paz. O “casal” somos eu e o galo! Só que quando o galo se empanturrou de milho uma vez, então se você visse o jeito que o Serguei ficou, como gritava para que eu corresse atrás de um médico, dizendo que minha natureza simplória valoriza só os cachorros e gatos, porque são bajuladores, mas quando o galo, o mais nobre e útil dos animais, comeu demais, então eu estou me lixando. Ah, você não pode nem imaginar como foi terrível! O galo ficou todo inchado, gritava, e a galinha enlouqueceu no jardim, tomava distância para correr e batia a cabeça contra a parede.

- Mas e então, ele se recuperou?

- Sim. Mas que alvoroço que foi! O mais difícil foi acalmar aquela tonta. Só para você entender: o galo está no meu colo e o Serguei despejando manteiga na garganta dele, então a galinha levanta as asas e - pum - sobe no meu colo para perto do galo. É apaixonada por ele, como só a última das tontas poderia ser. E olhe que ele se comporta com ela como um completo porco. Outros, galos decentes, quando encontram uma minhoca ou um grãozinho, antes de qualquer coisa, chamam a galinha. Já esse, nunca! Ele a obriga a procurar e, assim que ela encontra, aparece na hora, bate na cabeça dela e come tudo. Um terrível egoísta. Tripudia dela. É claro que ela é uma tonta. Mas, de todo jeito, é feio tripudiar assim. Eu vi tantas vezes... ele a vai levando por uma trilhazinha, co-có, co-có, mas, de repente, se esconde atrás do galinheiro. Ela, claro, fica desnorreada, corre para lá e para cá, se mete pelos arbustos. E ele sai de um canto e lhe dá uma surra. Como ela ousou não perceber para onde ele foi, e não ir atrás dele.

E sabe que antes ele era muito indócil. Mas aí nossa vizinha, Mavra Lukínichna, me ensinou:

- Se quiser que o galo goste da senhora, é indispensável que sussurre no ouvido dele.

- Mas sussurrar o quê. Que palavras?

- Não é preciso palavra nenhuma - disse ela - basta soprar em seu ouvido que ele vai amá-la...E o que você acha que aconteceu? De noite, peguei-o nos braços, apertei sua cabecinha contra os lábios e soprei baixinho. Dei uma olhada, ele estava gostando, virando a crista, a espera de mais. Levei-o para o galinheiro. E, na noite seguinte, ele mesmo pulou no meu colo e ofereceu a cabecinha. Bem, eu o levei de novo para o galinheiro e, no caminho, sussurrei-lhe no ouvido.

E aí o galo ficou com a mania de que eu tinha sempre que levá-lo para o galinheiro. Ficou até um pouco cansativo. Eu já estava pondo ele para fora. Daí uma noite ele vem correndo até mim, co-co-có, co-co-có...- o que aconteceu?

Com ar preocupado, foi correndo para o galinheiro. Eu atrás dele. Olho e alguém tinha trancado a portinha. A galinha já estava lá dentro e o galo não tinha como entrar. Que mágica é essa?

Abri a portinha. Deixei ele entrar. No dia seguinte, a mesma coisa. Fiquei surpresa. Decidi investigar quem é que trancava a galinha, enquanto o galo, sem poder entrar, corria para reclamar. Observei. Sabe o que esse canalha estava aprontando? Ele esperava a galinha entrar e depois ele mesmo empurrava a portinha com o bico e vinha correndo fingir para mim. O que você acha disso?

- Mas Válietchka, querida, você com essa companhia vai enlouquecer completamente.

- Nada disso. Convivendo com pessoas é que se enlouquece. E não há nada de extraordinário em, por exemplo, eu ter pegado amor por um galo. Veja o nosso vizinho, um francês idoso e respeitável, mas que não é nada normal no que diz respeito ao gato. Uma vez eu estava trabalhando no meu jardim e, de repente, vejo correr na minha direção o nosso francês, com uma emoção sublime nos olhos.

-!

Esse é ele me chamando de Madame Tucúr, por causa do nosso cachorro. É muito natural que ele não consiga lembrar do nome russo e acho até simpático.

- Madame Tucúr! Venha cá, olhe. Ora, é possível trabalhar em paz nessas condições?

Eu sabia que ele estava pintando a cerca e logo pensei que uns meninos levados tinham virado o balde de tinta ou tinham jogado lixo no balde. Corro e olho: na transversal da trilhazinha, está o gato gordo, deitado de lado e com uma pata em cima do balde. E é só isso. Mas o francês quase chora de emoção. E olhe que é uma pessoa séria e nunca em sua vida deu um *centime* a ninguém. A propósito, o gato nem dele é, mas nosso. Ele só vai para perto do francês para almoçar de novo. Mas aquele bobo se emociona:

- Ah, chér Tommi! Todos os dias ele se lembra de mim.

E o gato é um descarado como poucos. E tem um temperamento terrível. Eternamente insatisfeito com tudo. Aparece de manhã, se espreguiça, boceja, faz de tudo para dar a entender que nunca o deixam dormir direito, que o tempo está ruim, que o desrespeitam, que, de modo geral, se até agora ele não se suicidou é só porque a sua morte nos alegraria demais... Se dão comida, de novo não agradam. Nada o agrada, nem é oferecido com educação, um verdadeiro horror tantas reclamações. E o principal é que ele deixa isso tão claro, que é impossível não entender. Literalmente insatisfeito com tudo. Acariciá-lo – de novo é ruim. Ele se vira com um suspiro. “E eu que nunca incomodo ninguém, fico deitado quieto, mas, mesmo assim, não me dão paz”.

O dia todo fica rondando não se sabe por onde. De noite, volta sempre de mau humor, sujo, desganhado. O Tucúr é tão fofinho! Vai pulando até ele com carinhos, lambe o focinho, o lado do corpo, a cauda, tudo com tanta bondade e gentileza. E ele responde com voz grave:

- Mia-u-u! Irritado, maldoso. “Deixe-me em paz, já é difícil sem você!”.

O outro, pobrezinho, encolhe a cauda, vai para o lado. É claro que isso fere seu amor-próprio. Mas ele não consegue ficar zangado por muito tempo. Uma natureza admirável!

Chega de manhã sempre alegre, sempre satisfeito:

- Olá! Que dia maravilhoso! Que felicidade que vocês acordaram! Está chovendo? Isso é bom também. Quando chove, é mais aconchegante ficar em casa. E como eu amo vocês! E estou certo de que é recíproco...

E os olhos sorriem e a cauda gira e as orelhas se mexem e as patas dançam e a língua tenta dar uma lambidela, e o coração bate tanto que é difícil respirar, e toda a alma tucuriana grita com o corpo tucuriano, com essas mesmas orelhas, patas e cauda:

- Como é bom viver no mundo!

E o dia todo para Tucúr é uma alegria sem fim, embora também nos sonhos ele só veja maravilhas. Com ele, não tem como ficar entediado. E todos percebem isso. Mavra Lukínichna, assim que entra pela porta, a primeira coisa que pergunta é:

- O Tucúr está em casa?

- Enfim, Válietchka - suspirei, - só espero que você não desenvolva uma neurastenia....

- Eu? Neurastenia? Por quê? Você é que talvez tenha neurastenia, por isso vem me importunar. Será que você não tem neurastenia, não? Admita!

- Tenho e muito! E como!

- A-ha! Veja, isso é porque você passa o tempo todo com pessoas. E as pessoas sempre falam coisas desagradáveis, porque também não neurastênicas. É melhor você vir nos visitar. Já que nós temos o Tucúr, que em sua plenitude de existência, morde a própria cauda e late para ela. Bem, que pessoa é capaz de disso? Você vem nos visitar?

- Pelo jeito, venho.

- E o galo anda pelo jardim e usa de astúcia, como um idiota, para que sussurem no ouvido dele. Bem, onde mais tem isso? Onde você encontra algo assim? Você vem nos visitar?

- Venho, claro!...

O café

É primavera.

Os pedestres caminham mais devagar. Respiram e se aquecem.

O café montou no terraço todas as mesas de reserva. Está tudo lotado.

E, devagar, das margens de suas calçadas, a multidão, que flutua densa e caudalosa, deleita-se com essa típica vista parisiense.

Eis um porto, o “Napolitain”, aqui outro, o “Madrid”, e ali o “de la Paix”. E, por toda parte, é como se os mesmos rostos estivessem em turnê, passando de uma sala a outra.

Em primeiro plano, há uma moça pensativa, cuidadosamente maquiada, diante de um copo de cerveja. Ela está esperando por um encontro casual. Veste um chapéu da moda, mas barato, e sapatos sempre novos, pois as pernas são seu posto avançado, sua missão de reconhecimento, enviada em busca de cativos.

O segundo rosto frequente é o de um senhor gordo e idoso, de bigodes tintos e colete vermelho de veludo bordado. Um trapinho de seda, poeticamente preso, fazendo as vezes de gravata, atesta a natureza artística do gordo senhor. O colarinho, engomado em demasia, frágil, com dobras puídas, foi passado a ferro por mãos claramente amorosas, embora pouco experientes. Diante do senhor, há um calicezinho pequenino de conhaque.

Bem, quem de nós nunca o viu? Afinal, esse é o mais adorável *boulevardier* parisiense, o qual tanto amavam os romancistas da plêiade de Maupassant. É como se ele até fizesse um esforço para manter impressa aquela velha aparência literária.

Atrás dele, está sentada uma dama com uma caixa de papelão grande e estreita sob a mesa. A dama está enfeitada, seu rosto cansado e semi maquiado.

- Ah, essas damas! Estão dispostas a correr pelas lojas até desmaiarem.

Diante dela, há uma xícara de café e um brioche.

Às vezes, vem sentar-se com ela outra dama. Então, cansada, começa a contar alguma coisa. Pelos gestos, é visível que estão falando de vestidos. Falam concentradas, como só as mulheres e em Paris pode-se falar de roupas.

No canto, está sentado um velho de barbas grisalhas que joga damas consigo mesmo. Diante dele, há um copo com um elixir verde vibrante e um frasco inteiro de água. É o bastante para o velho até a noite.

Às vezes, um *chansonnier*¹⁴¹ de rua, alegre e magricela, passa correndo e, após parar de repente, começa com voz rouca, engolindo precipitadamente as palavras, a cantar uma cançãozinha.

- *Cousine, cousine...*

*T'es fraiche comme une praline*¹⁴²

Lambe os lábios secos e, ainda mais rápido:

Cousine, cousine...

E seus olhos, correndo sob as pálpebras enrugadas, não param de medir a distância que o separa do maître, que avança em sua direção de forma lenta, mas resoluta.

Tendo interrompido o canto numa nota alta e tão rouca que até ele acha graça (com desespero cômico, abanou a mão), cutuca depressa o público com o chapéu ensebado, com os mesmos gracejos de sempre:

- *Merci, jeune homme*¹⁴³, - ao senhor idoso,

- *A vous, la gosse*¹⁴⁴, - a uma velha gorda e zangada.

E corre em frente para sibilar e rouquejar no próximo bar.

Somente nos bulevares parisienses você pode encontrar damas excêntricas e divertidas, como esta, que leva um papagaio no ombro. Muitos a conhecem e, rindo, apontam-na uns aos outros.

A dama veste um sobretudo puído de lã grossa, chamado de “albornoz” - ou por ter cor de noz (quer dizer, por coerência), ou por ser de um modelo antiquado, de tia. O chapéu da dama está amarrotado, surrado e todo coberto de peninhas miúdas. Um pequeno papagaio, empoleirado no ombro da dama, dá bicadas agitado e remexe o bico

¹⁴¹ Cantor

¹⁴² Prima, prima.

Tu és fresca como um praliné

¹⁴³ Obrigado, jovem

¹⁴⁴ Para você, garota

nas peninhas da roupa. O papagaio está sentado como se estivesse num poleiro, calmo e à vontade, nem um pouco acanhado - manchas longas e secas, como um refúgio de gaivotas num rochedo, embelezam o ombro e um flanco do “albornoz”.

Não dá para ver o rosto da dama. É algo também castanho, do tom do sobretudo. Farrapos sujos de cabelos grisalhos e caídos da região do chapéu o estão cobrindo. Ela quase não se move. Recurvada sobre a mesa, sorve o café e mastiga o pão. O papagaio gira, coça-se, sente-se pleno no lugar. Pequenas peninhas voam do chapéu da dama, por debaixo de seu bico.

Os casaizinhos riem alegremente da divertida cena.

E o sol, adorável, jovem e amarelo, tendo acabado de nascer por detrás das nuvens de inverno, com uma travessura infantil, torna lilases os bigodes tintos do *boulevardier*, esverdeia o mantô retinto da dama com a caixa e destaca vivamente duas ruguinhas amargas na boca pintada da sacerdotisa da alegria.

Os garçons correm preocupados, levantando alto as bandejas sobre as cabeças. Fazem tilintar os copos. O sol. A primavera. A vida.

É alegre!

Como é estranho o modo como está sentado esse *boulevardier* parisiense. Está sentado há pelo menos cem anos. Vocês se lembram em quais velhos romances nós já o encontramos?

Ele tem olhos vazios, mas bem tristes. Pois faz cem anos que está esperando algo desse sol, da multidão e do pobre calicezinho de conhaque.

Aquela que, com mãos desajeitadas, mas dedicadas, engomou-lhe este colarinho, provavelmente não gosta que ele saia de casa, e ele discute com ela e mente, dizendo que é necessário para os seus negócios. Além disso, ele precisa convencê-la a dar-lhe uns trocados para pagar os gastos. Esse calicezinho de conhaque custa caro para ele.

Mas vejam, ele venceu. Foi vitorioso. Está sentado, olhando. Os olhos vazios, não pensa em nada. Fica olhando. Se fosse um calmuco¹⁴⁵, entoaria a canção:

“O sol ilumina, o povo caminha e o copo tilinta...”

¹⁴⁵ Os calmuco são nômades de origem mongol, conhecidos por suas canções folclórica cheias de significado histórico e cultural, que se estabeleceram nas antigas terras Nogais, atual Calmúquia, república integrante da Federação Russa.

Está sentado. Olhando. E, para poder fazer isso, ele faz alguém sofrer. Para quê?

...A moça pintada está cansada e com frio. Confere incontáveis vezes no espelhinho de bolso se seu nariz não ficou azulado. Tem vontade de dormir e de beber, mas não ousa tomar de seu copo, pois seria preciso pedir um novo, e o que ela ganha é insignificante. Os sapatos novos apertam seus pés e, por isso, estão bem endurecidos.

Ela aperta os olhos. Se pudesse fechá-los... em volta, há só casaizinhos. Ah, todos eles olhariam para ela, não fossem essas damas que os seguem como cães policiais. O garçom inclina a cabeça para ela com simpatia... Se pudesse dormir...

O velho troca de lugar no jogo de damas. Ele já notou que o casal ao lado está rindo às suas custas. Tanto faz. Que seja. Desde que não esteja em casa, no quartinho sem aquecedor, pelo qual, honestamente falando, já não paga há dois meses. A senhoria e o senhorio ficam falando por detrás das paredes sobre esse fato tolo e desinteressante... Dá para escutar tudo... Aqui está quente e luminoso, e ninguém sabe de nada... Um sol alegre... E esse casal que se vira toda hora... Riam, riam, rapaz e sua senhorita. Até eu já estou achando graça faz tempo.

O cantor alegre corre em frente. Treme seus ombros franzinos. Pelo caminho, ele despeja os trocados do chapéu na palma da mão.

- Quase dois francos...

Parece que nunca foi tão pouco. E tosse, tosse. Talvez seja gripe de novo. *Allons rigoler*¹⁴⁶.

«*Cousine, cousine!*

T'es fraîche...

Deve ser gripe. *Merci, jeune homme!*¹⁴⁷

A dama com a caixa está falando em russo.

- Eles prometeram comprar, foram eles mesmos que marcaram às três em ponto. Mas o porteiro diz que foram embora de manhã. Nós ficamos costurando a noite toda. Compraram o crepe chinês mais caro...

¹⁴⁶ Vamos rir.

¹⁴⁷ Obrigado, rapaz!

- Foram embora de vez? - pergunta a interlocutora.

- De vez. Para a América.

- Enxugue os olhos. Estão olhando para nós.

- Eu contava em mandar alguma coisa para o Serioja em Moscou. Pensava em comprar ao menos um pãozinho para mim.

- Você tem pó de arroz? É constrangedor. Estão olhando para nós.

A excêntrica divertida com o papagaio no ombro ergueu a cabeça. Tem o rosto cinzento, há muito sem lavar e olhos mortiços, mais claros que as bochechas.

- *Garçon!* - chamou ela. - *Garçon!*

Ela queria pagar.

E, de repente, a mesma voz, mas cheia de um sofrimento indescritível, gritou alto e assustadoramente:

– *Je ne te reverrai jamais! Ah que je souffre!*¹⁴⁸

Quem gritou isso foi o pássaro.

Os papagaios gritam as palavras que ouvem muitas vezes.

O sol alegre salta pelas mesinhas do alegre café.

Convocados pela vontade do Incompreensível, os figurantes desempenham seus alegres papéis.

¹⁴⁸ Eu não te reverei jamais! Ah, como eu sofro!

2.2 Problemas tradutórios

Passa-se, agora, a uma abordagem dos problemas encontrados ao longo desse processo tradutório, na busca por sistematizar e categorizar as principais questões surgidas e, tanto quanto possível, propor-lhes soluções adequadas. Antes disso, contudo, convém introduzir algumas das principais questões objeto de debates e reflexões no campo da teoria da tradução, as quais serviram de base e referência para a escolha dos métodos mais consentâneos com cada situação tradutória apresentada, permitindo, assim, trilhar com mais segurança o caminho em direção a conclusões satisfatórias do ponto de vista teórico e prático.

A liberdade do tradutor

A primeira questão que se coloca é a da liberdade do tradutor perante o texto fonte a ser traduzido e os limites a que estaria restrito. Como o objeto aqui é a tradução de textos literários que, à diferença dos não literários, envolvem um considerável grau de criatividade do autor, é preciso inicialmente dimensionar o grau de liberdade aceitável e até desejável por parte do tradutor, já que a literatura, enquanto arte, pressupõe a presença de ao menos dois eixos de expressão: o formal e o semântico. Enquanto este se refere aos aspectos de significado, conteúdo e temática do texto, o outro relaciona-se a todos os demais elementos de sua construção estrutural, desde a maneira de dispor as palavras nas páginas, a sonoridade e o ritmo do texto, as rimas eventualmente existentes (principalmente no caso da poesia), até a utilização de recursos estilísticos ao nível fraseológico ou superior, como jogos de palavras e mecanismos composicionais para criação de efeito humorístico.

Em vista da impossibilidade de transpor para a língua alvo ambos os eixos de expressão aqui mencionados, na mesma intensidade e proporção em que se apresentam no texto fonte, a ideia de uma reprodução absoluta, especialmente na tradução literária, é, na prática, inalcançável. Escolhas serão sempre necessárias.

É preciso lembrar, ainda, que o objeto da tradução literária não são as palavras ou frases do texto de partida isoladamente consideradas, mas a obra como um todo, com o conjunto dos discursos que a integram. Assim, admitindo-se que à liberdade criativa do tradutor convém impor certos limites e diretrizes básicas, a definição destes há de ter por base o compromisso de buscar transpor um sentido de todo, presente na obra, para o texto

de chegada, o que exige o domínio de uma série de técnicas tradutórias, além de tomadas constantes de decisão. É por isso que, de acordo com Boris Schnaiderman, a imaginação é tão importante na tradução quanto a chamada fidelidade ao texto fonte, de modo que a verdadeira fidelidade só se obtém com certa dose de liberdade no manejo dos textos.¹⁴⁹

Mesmo que o tradutor desejasse prestigiar apenas a transposição dos aspectos semânticos presentes no texto fonte, a verdade é que nem sempre teria à sua disposição correspondências de sentido tão precisas quanto desejado na língua de chegada, já que cada língua apresenta suas próprias faixas de significado, não coincidentes com as das outras línguas, cujos desenhos estão muito relacionado a aspectos culturais diversos. É o que ocorre, por exemplo, com a palavra russa “papugai”, que aparece no conto russo “O café” e foi traduzida neste trabalho por seu correspondente mais direto - “papagaio”. Ocorre que o campo semântico de “papugai” é bem mais abrangente, referindo-se a toda uma gama de espécies de pássaros, de tamanhos e colorações variados, e algumas características em comum, como araras, maritacas, papagaios, periquitos etc., de modo que, mesmo neste caso, a escolha tradutória implicou alguma perda.

Crítérios para a tradução da prosa literária

Outro ponto muito relevante para este trabalho foi compreender as diferenças fundamentais, dentro do gênero da tradução literária, entre a tradução de poesia e a tradução de prosa e, principalmente, reconhecer a necessidade de se estabelecer critérios próprios para produzir e avaliar uma boa tradução de um e de outro tipo.

Em “Tradução e Ficção”, Caetano Galindo desenvolve um estudo de grande interesse sobre o tema da tradução de prosa literária, que ele prefere chamar de “tradução de prosa romanesca”. Inicialmente, o autor nos lembra que, apesar da ascensão da prosa nos últimos cento e cinquenta anos como forma refinada de linguagem literária, sobrepujando inclusive a poesia, a tradução poética ainda tem bases teóricas comparativamente mais firmes, pautadas em critérios razoavelmente objetivos.¹⁵⁰ Ele defende, assim, a importância de se definir critérios específicos para o processo tradutório da prosa literária, seja para nortear o percurso do tradutor, seja para criar mecanismos de

¹⁴⁹ SCHNAIDERMAN, Boris, **Tradução, ato desmedido**, São Paulo: Perspectiva, 2011, p. 18.

¹⁵⁰ GALINDO, Caetano Waldrigues, **Tradução & Ficção**, in: AMORIM, Lauro Maia; RODRIGUES, Cristina Carneiro; STUPIELLO, Érika Nogueira de Andrade (Orgs.), **Tradução & Perspectivas teóricas e práticas**, São Paulo: Ed. Unesp, 2015, p. 99–102.

avaliação da qualidade do trabalho resultante, permitindo, por exemplo, comparar duas traduções que partem do mesmo texto fonte e eventualmente afirmar que uma é melhor do que a outra e por qual motivo.

Embora não rejeite o instrumental poético como informador da tradução de prosa (o qual leva em conta sobretudo recursos métricos, rítmicos, sonoros e sua relação com efeitos de sentido), Galindo alerta ser necessário identificar o que exatamente constitui a prosa romanesca como forma específica de linguagem literária. Em busca da compreensão dos elementos essenciais da prosa literária, pressuposto indispensável para a reflexão sobre o processo tradutório dessa prosa, o autor se volta à teoria do romance, principalmente aos ensinamentos de Bakhtin e, a partir disso, identifica algumas características passíveis de valoração em uma tradução romanesca.¹⁵¹

A primeira dessas características seria uma espécie de visão de larga escala que o bom tradutor de um romance deve ter para ser capaz de manter o efeito de orquestração e de unidade presente na obra original. Essa percepção deve levá-lo a ter o cuidado de, por exemplo, traduzir da mesma maneira determinada palavra que surge repetidas vezes dentro de um texto frequentemente muitíssimo extenso, o que exige considerável atenção. É claro que esta orientação acaba relativizada na tradução de contos, em virtude de sua menor extensão, mas o ideal de se buscar conservar o efeito de coesão e coerência da narrativa não deixa de ser útil também no processo tradutório desse gênero literário que é o objeto deste trabalho.

Outro critério apontado relaciona-se com a concepção do papel do tradutor e dos limites de sua liberdade diante da prosa literária. Para Galindo, “não cabe ao tradutor escolher se uma interpretação é relevante, definitiva ou marginal. O que cabe a ele, nas melhores situações, é o dever de manter abertas as portas que se oferecem ao leitor do original”.¹⁵² Em outras palavras, tanto quanto possível, não devem ser alteradas nem restringidas as possibilidades de interpretação.

Esta diretriz, num primeiro momento, parece levantar mais questionamentos do que indicar um caminho claro ao tradutor, mas Paulo Henriques Britto, outro grande estudioso do tema, nos dá uma orientação nesse percurso ao explicar que o dever do tradutor é produzir um texto capaz de ser lido como se fosse o original, cabendo-lhe

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 102–105.

¹⁵² *Ibid.*, p. 110.

reproduzir de alguma forma os efeitos de sentido, de estilo, de sonoridade, de modo a que o leitor da tradução possa afirmar, sem mentir, que leu o original.¹⁵³

Trata-se de um ideal, de uma meta a ser perseguida, mesmo que, na prática, ela jamais possa ser alcançada de forma absoluta. Não é em outro sentido que Ortega y Gasset, em seu célebre artigo “Miséria e esplendor da tradução”, chama de “bom utópico” o indivíduo que, mesmo acreditando ser desejável libertar os homens da distância imposta pela língua, sabe que não é possível alcançá-lo, cabendo-lhe somente obtê-lo em termos aproximados. Esta aproximação, de acordo com o filósofo, pode ser maior ou menor, tendendo ao infinito, o que abre um espaço de atuação sem limites que depende de nosso esforço de melhora, superação, aperfeiçoamento e progresso.¹⁵⁴

Voltando às reflexões em busca de critérios para melhor orientar e avaliar a tradução romanesca, lembremos que Galindo se vale em grande medida das formulações de Bakhtin sobre o romance para firmar suas premissas. Assim, parte-se do pressuposto de que a distinção fundamental entre o romance de modo geral (e, em certa medida, todos os gêneros de prosa literária, incluindo o conto) e a poesia lírica reside no fato de aquele caracterizar-se não pela voz de um único eu definido, mas por uma pluralidade de dizeres, discursos, vozes e registros. Conclui-se, pois, ser dever do tradutor apreender e reproduzir essa variabilidade presente no texto fonte, devendo ser capaz de identificar fenômenos tão sutis quanto o da mescla entre o discurso do narrador e o dos personagens, típica do chamado discurso indireto livre, por exemplo.¹⁵⁵ Portanto, para além de captar as nuances de sentido e forma e buscar transpô-las para outra língua, o tradutor de prosa há de compreender o tecido romanesco do texto fonte em toda a sua pluralidade expressiva e com o mesmo afincado tentar reproduzi-la no texto alvo, aquele que resulta da tradução.

Outra questão fundamental no processo de tradução de literatura refere-se ao elemento chamado literariedade, ou seja, o conjunto de características da obra original que permitem considerá-la um objeto estético. A tradução literária busca recriar determinado texto em outra língua, preservando ao máximo sua literariedade. Para isso, será preciso transpor para o texto de chegada não apenas toda a rede de significados do

¹⁵³ BRITTO, Paulo Henriques, **A tradução literária**, 1a ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012, p. 28.

¹⁵⁴ GASSET, José Ortega y, Miséria y esplendor de la traducción, **Trama & Texturas**, n. 19, p. 7–24, 2012, p. 12.

¹⁵⁵ GALINDO, Tradução & Ficção, p. 112–114.

texto fonte, mas também considerar a sintaxe, o vocabulário, o tipo de registro, além de outros aspectos relevantes.¹⁵⁶

Domesticação e estrangeirização

Já no fim do século XIX, o filósofo alemão Friederich Schleiermacher¹⁵⁷ estabeleceu a distinção entre dois métodos fundamentais e antagônicos de tradução. O primeiro, semelhante ao que hoje é conhecido por “domesticação”, busca aproximar o texto fonte e seu autor do atual leitor da tradução, adaptando as marcas de tempo, espaço e registro, para facilitar-lhe ao máximo sua fruição. Em linhas gerais, portanto, a aplicação da estratégia domesticadora a um romance russo do século XIX, no percurso tradutório para o português do Brasil contemporâneo, além de recomendar a adaptação das estruturas linguísticas que eventualmente comprometam a fluidez do texto final, levaria à substituição das referências culturais originais por outras tipicamente brasileiras ou ao menos mais familiares aos brasileiros.

Já o segundo método, chamado hoje de “estrangeirização”, em sentido oposto, pressupõe conduzir o leitor até o tempo e lugar do texto fonte, sem realizar concessões no intuito de tornar sua leitura mais fácil, recorrendo, no máximo, a notas explicativas. Desse modo, aquele mesmo romance russo, por esse método, seria traduzido de forma a manter intactas palavras e referências do texto fonte desconhecidas do público brasileiro e até reproduzir efeitos da estrutura linguística do idioma russo.

A manifesta preferência por parte dos teóricos da tradução por um método ou por outro desde sempre apresentou certos contornos ideológicos. Schleiermacher, assim, ao defender a estratégia estrangeirizante, na realidade posicionava-se contra a tendência dominante na época, de inspiração francesa, de realizar traduções excessivamente domesticadoras. Lawrence Venuti, embora partindo de premissas diversas, também defende essa estratégia. Para ele, a tradução domesticadora reafirma os recursos e ideologias dominantes no mundo, além de expandir seu domínio sobre um texto escrito

¹⁵⁶ BRITTO, *A tradução literária*, p. 47–49.

¹⁵⁷ “Mas, agora, por que caminhos deve enveredar o verdadeiro tradutor que queira efetivamente aproximar estas duas pessoas tão separadas, seu escritor e seu leitor, e propiciar a este último, sem obrigá-lo a sair do círculo de sua língua materna, com compreensão correta e completa e o gozo do primeiro? No meu juízo, há apenas dois. Ou bem o tradutor deixa o escritor o mais tranquilo possível e faz com que o leitor vá ao seu encontro, ou bem deixa o mais tranquilo possível o leitor e faz com que o escritor vá a seu encontro. (SCHLEIERMACHER, Friedrich E D, *Sobre os diferentes métodos de traduzir*, *Pincípios*, 2007, p. 242.)

em uma língua e cultura diferentes, de modo que a escolha mais ética seria a estratégia estrangeirizante¹⁵⁸. Clifford Landers, ao contrário, demonstra sua inclinação ao método domesticador ao afirmar que uma tradução é entendida como bem-sucedida quando não parece uma tradução e ao rejeitar a ideia de que o texto de chegada deva causar estranhamento ao leitor pelo simples fato de o texto fonte ter sido produzido em uma cultura estrangeira.¹⁵⁹

O que é preciso levar em conta é que a escolha por um método ou por outro não precisa ser absoluta, ou seja, ao iniciar-se um projeto tradutório, não é preciso jurar lealdade a apenas uma das duas estratégias, afastando a outra por completo, seja porque cada uma das situações de tradução presentes no texto pode exigir soluções diferentes, seja porque ambas as estratégias de “domesticação” e “estrangeirização” comportam graus de aplicação variados. Em outras palavras, não apenas o tradutor poderá alternar a utilização dos métodos ao longo do mesmo projeto tradutório, mas poderá utilizar cada uma delas em maior ou menor medida ou até mesmo mesclá-las em determinados casos. Como conclui Britto, “na prática, o que fazemos é exatamente aquilo que Schleiermacher diz ser impossível fazer: adotar posições intermediárias entre os dois.”¹⁶⁰

O próprio Venuti assevera que “tratar a distinção que se faz entre tradução domesticadora e estrangeirizante como uma simples ‘dicotomia’ ou ‘oposição binária’ é eliminar por inteiro sua complexidade conceitual. Essa distinção tem o objetivo de reconhecer que a tradução é uma prática mediadora, uma vez que possibilita tipos de mediação diferentes ou mesmo opostos.”¹⁶¹

Um dos argumentos apresentados pelos defensores do método domesticador associa-se ao objetivo de criar um texto mais fluido para o leitor, eliminando-se os estranhamentos. Concorde-se ou não com esta ideia, é preciso ter o cuidado de não confundir o efeito de estranhamento decorrente de procedimentos estilísticos de composição do próprio texto fonte, propositadamente inseridos pelo autor ao dirigir-se ao público original, tema que será tratado a seguir, com o estranhamento ou estranheza que pode surgir no texto de chegada durante a tradução, como fruto do processo de

¹⁵⁸ VENUTI, Lawrence, **A invisibilidade do tradutor: uma história da tradução**, São Paulo: Ed. Unesp, 2021, p. 21.

¹⁵⁹ LANDERS, Clifford E., **Literary translation: a practical guide**, Clevedon ; Buffalo: Multilingual Matters, 2001, p. 49–51.

¹⁶⁰ BRITTO, **A tradução literária**, p. 62.

¹⁶¹ VENUTI, **A invisibilidade do tradutor: uma história da tradução**, p. 19.

transposição de formas e significados de uma língua a outra. É esta última acepção de “estranhamento” que está no cerne do debate sobre a adequação ou não das estratégias de estrangeirização e domesticação.

Para dar maior concretude a tais questões, convém relacionar algumas fontes possíveis de estranhamento ao longo do processo tradutório: a) elementos próprios da língua/cultura do texto fonte, mas inexistentes na língua/cultura do texto de chegada, tais como certos objetos, tipos de alimentos, itens da fauna, da flora, do clima etc.; b) referências sócio culturais da comunidade de origem; c) nomes próprios; d) jogos de linguagem; e) provérbios e ditos populares; e f) características estruturais da língua de origem.

O seguinte trecho, do conto “O Café”, ilustra bem a problemática:

Se fosse um calmuco, entoaria a canção: “O sol ilumina, o povo caminha e o copo tilinta...”¹⁶²

Os calmuco são nômades de origem mongol, conhecidos por suas canções folclóricas cheias de significado histórico e cultural, que se estabeleceram nas antigas terras Nogais, atual Calmúquia, república integrante da Federação Russa. Embora se possa afirmar que são praticamente desconhecidos do público brasileiro em geral, optou-se por manter a referência original, em vez de substituí-la por algum elemento análogo de nossa cultura (algo como violeiros sertanejos, por exemplo) para que a obra traduzida conservasse certa feição russa. É verdade que esta escolha pode atrapalhar a fluidez da leitura, ao conduzir o olhar do leitor para uma nota explicativa ou mesmo a pesquisas de sua própria iniciativa, mas entendeu-se mais importante instigá-lo a conhecer melhor o imaginário russo a partir dos elementos culturais presentes no texto fonte do que mantê-lo o tempo todo em sua zona de conforto.

Pelas mesmas razões, nomes de pratos e ingredientes típicos da culinária russa foram mantidos no original, apenas transliterados para o português e acompanhados de pequenas notas de rodapé para explicá-los. É o caso das passagens abaixo de “Que fér?” e “A cidadezinha”, em que há menção ao *borsch* e ao *tvoróg*, respectivamente uma sopa típica das culinárias russa e ucraniana, à base de beterraba e repolho, e uma espécie de queijo, semelhante à ricota, típica de países eslavos.:

¹⁶² «Если бы он был калмыком, он бы затянул песню: «Солнце светит, народ ходит, стакан дребезжит...»

Andam pelos teatros, dançam foxtrot, mantêm cozinheiros russos, tomam o *borsch russo* e oferecem aos que salvam a Rússia.¹⁶³

Os habitantes da cidadezinha gostavam quando alguém da sua tribo revelava-se um ladrão, um vigarista ou um traidor. Gostavam ainda de *tvoróg* e de longas conversas pelo telefone.¹⁶⁴

Em outras situações, ao contrário, principalmente no processo tradutório de provérbios, jogos de palavras e marcas do discurso oral, considerou-se mais adequado adotar a estratégia da domesticação no intuito de transpor tanto quanto possível os efeitos de familiaridade, humor, ironia, além de toda a riqueza estética do texto de partida.

Modernização e arcaização

Quanto à decisão de atualizar ou não o registro de linguagem próprio da época em que o texto fonte foi escrito, como é o caso da língua russa do início do século XX, objeto deste estudo, a questão não se relaciona propriamente à escolha entre os métodos de domesticação e estrangeirização, mas entre as estratégias de modernização e arcaização, que se distinguem em função da eleição de uma das variantes da língua de chegada no tempo, podendo uma ou outra ser priorizada em vista dos objetivos específicos do projeto tradutório adotado. Aqui a transposição obedece a critérios temporais, além de poder dar-se em duas etapas de deslocamento: a primeira, entre a variante da língua russa em uso em determinado período histórico e a variante da língua portuguesa no Brasil em voga na mesma época; a segunda, entre esta e a variante atual do português brasileiro (etapa aplicada no caso da modernização).

Para Britto, por exemplo, para recriar em português um estilo correspondente ao de Henry James (1843-1916), uma boa referência seriam textos de autores da geração de Machado de Assis (1839-1908), pois neles podem ser encontradas diversas opções vocabulares como formas de tratamento, tempos verbais, nomes de objetos, etc., úteis para uma tradução adequada, muito embora não se deva perder de vista as diferenças estilísticas entre a escrita de James e a do escritor brasileiro tomado como parâmetro.¹⁶⁵ De qualquer forma, também essa dicotomia não deve ser compreendida de modo excessivamente rígido. Como explica Umberto Eco,

¹⁶³«Ездят по театрам, танцуют фокстроты, держат русских поваров, едят русский борщ и угощают им спасающих Россию.»

¹⁶⁴ «Жители городка любили, когда кто-нибудь из их племени оказывался вором, жуликом или предателем. Еще любили они творог и долгие разговоры по телефону.»

¹⁶⁵ BRITTO, *A tradução literária*, p. 73.

É curioso que em tais casos é muito difícil dizer se estamos falando de “traduções arcaizantes ou modernizantes”, se é feito todo o possível para levar o ouvinte a viver a atmosfera do texto e da cultura de origem ou, ao contrário, se o objetivo é sobretudo tornar essa cultura aceitável e compreensível para os destinatários de hoje. E isso nos diz que, no *continuum* das soluções possíveis, também as dicotomias demasiado rígidas entre traduções *target* e *source oriented* devem dissolver-se em uma pluralidade de soluções negociadas caso a caso.¹⁶⁶

A reprodução do estranhamento

Tomando-se como referência e aceitando a ideia preconizada por Chklóvski de que o fenômeno artístico caracteriza-se por sua capacidade de desautomatizar a visão usual das coisas e tornar absolutamente novo aquilo que era corriqueiro, noção que ele chamou de “ostraniênie (estranhamento ou singularização)¹⁶⁷, é inevitável concluir que o processo de tradução literária pressupõe a identificação dos elementos do texto fonte que criam essa sensação de estranhamento para tentar reproduzi-lo no texto traduzido.

O efeito de estranhamento nessa acepção, que decorre do texto fonte e tem por referência a percepção esperada do público original da obra, há de ser reproduzido tanto quanto possível na língua de chegada para preservar as características de determinada obra e permitir que ela seja identificada e individualizada como tal. Esse efeito pode originar-se do próprio estilo pessoal do escritor o qual, de acordo com Ortega y Gasset,

[c]onsiste, por exemplo, no fato de o autor desviar ligeiramente o sentido habitual da palavra, fazendo com que o círculo de objetos que designa não coincida exatamente com o círculo de objetos que essa mesma palavra costuma significar em seu uso habitual.¹⁶⁸

Em suas reflexões sobre o procedimento do estranhamento, Chklóvski levanta, ainda, questões que se aplicam em grande medida ao presente estudo. Ele explica que, na época de Púchkin, o estilo elevado de Derjávín era considerado a verdadeira linguagem poética, ao passo que o caráter trivial da linguagem de Púchkin, parecia-lhes curiosamente difícil. Púchkin valia-se, assim, da linguagem popular como um procedimento especial para reter a atenção do leitor, assim como seus contemporâneos empregavam palavras russas em discursos em que predominava o francês.¹⁶⁹ Pode-se dizer que, de forma semelhante, Téffi utiliza a linguagem coloquial, ditos populares e provérbios, além de

¹⁶⁶ ECO, Umberto, **Quase a mesma coisa**, Rio de Janeiro - São Paulo: Ed. Record, 2007, p. 222.

¹⁶⁷ CHKLÓVSKI, Viktor, A arte como procedimento, **Revista de Literatura e Cultura Russa**, v. 10, 2019, p. 168.

¹⁶⁸ Tradução livre de trecho do artigo de GASSET, Miseria y esplendor de la traducción, p. 9.

¹⁶⁹ CHKLÓVSKI, A arte como procedimento, p. 173.

palavras em francês e galicismos, de modo a causar um determinado efeito particular no leitor, um certo estranhamento, no caso, com viés irônico.

É o que se pode observar no trecho abaixo, do conto “Domingo”:

Mas também há restaurantezinhos com menu fixo. Isso é a salvação para quem tem uma imaginação mal dirigida e escolhe bem o que não tem. No restaurante com menu fixo, vão lhe dar dois rabanetes e depois um prato vazio, na lateral do qual, bem na borda, escorrega um resto de carne besuntada de gordura (que é para escorregar mesmo). Ela é servida sob variados pseudônimos - *côtelette d’agneau*, *boeuf frit*, *chateaubriant*, *lapin*, *gigot*, *poulet*. Responde por boi, lebre, frango e pombo. Mas não cheira nem a um, nem ao outro, nem ao terceiro. Tem cheiro de bucha morna.¹⁷⁰

Em “A cidadezinha”, a autora vai além e adota o estilo de linguagem e o tom das antigas crônicas dos tempos primevos da velha Rus, num procedimento de paródia de caráter irônico e divertido que também gera o efeito de estranhamento:

Era uma cidadezinha pequena, de uns quarenta mil habitantes, uma igreja e uma quantidade exorbitante de tavernas.

Pela cidade, corria um riozinho. Nos tempos antigos, o riozinho chamava-se Sequana, depois Sena, e, quando nele foi fundada a cidadela, os habitantes começaram a chamá-lo de “o Nevka deles”. (...)

A localização da cidadezinha era muito estranha.

Ao seu redor não havia campos, nem bosques, nem vales. Ao seu redor se situavam as ruas da capital mais fulgurante do mundo, com maravilhosos museus, galerias e teatros.

Na tradução de ambos os contos, buscou-se transpor para o texto alvo aquilo que, no texto fonte se identificou com o procedimento de “ostraniênie”.

Esta discussão remete a um princípio fundamental da tradução literária, apresentado por Meschonnic: o princípio de traduzir o marcado pelo marcado e o não marcado pelo não marcado.¹⁷¹ Britto explica a ideia da seguinte forma:

[t]odos aqueles elementos do texto fonte que um leitor nativo consideraria convencionais e normais devem corresponder, na tradução, a elementos encarados do mesmo modo pelos leitores da língua meta. Por outro lado, toda vez que o autor do texto fonte utiliza algum recurso inusitado, destoante, desviante, que chama a atenção do leitor – é o que estamos chamando de ‘marcado’ – cabe ao tradutor utilizar, na tradução, algum elemento que suscite

¹⁷⁰ В ресторане с определенным обедом вам дадут две редиски, потом пустую тарелку, сбоку которой, по самому бордюру, ползет подсаленный (для того, чтобы полз) огрызок говядины. Подается он под различными псевдонимами – *côtelette d’agneau*, *boeuf frit*, *chateaubriant*, *lapin*, *gigot*, *poulet*. Отвечает за быка, зайца, курицу и голубя. Не пахнет ни тем, ни другим, ни третьим. Пахнет теплой мочалой.

¹⁷¹ MESCHONNIC, Henri, *Poética do Traduzir*, São Paulo: Ed. Perspectiva, 1999, p. 31.

no leitor nativo da língua meta o mesmo grau de estranhamento, nem mais, nem menos, que a passagem original provocaria no leitor da língua fonte.¹⁷²

Como já dito acima, o que pode comportar maior grau de subjetividade do tradutor e poderá receber tratamentos variados conforme as estratégias consideradas mais adequadas é o estranhamento potencialmente resultante do processo tradutório em si e não aquele presente no texto fonte.

Ritmo e tradução

Meschonnic considera haver um paradoxo na convencional concepção de tradução literária por ela voltar-se apenas para o signo linguístico em vez de dirigir-se ao discurso em si, enquanto a tradução técnico-científica, ao contrário, tem por essencial o referente, aquilo que é preciso conhecer do mundo. Para o autor, aquela ideia de tradução literária é equivocada, na medida em que, na literatura e na diversidade das obras, existe o primado empírico do discurso sobre a língua, primado este que passa pelo da rítmica, da prosódia e da polissemia. Disso decorre a insuficiência da linguística da frase, do enunciado e da língua para resolver questões do discurso, da enunciação, que são as questões que verdadeiramente se colocam na tradução de textos.¹⁷³

O teórico francês passa então a apresentar sua própria concepção de ritmo em literatura, que não se confunde com a noção geral (no sentido de alternância formal de tempos fortes e tempos fracos):

[E]ntendo o ritmo como a organização e a própria operação do sentido no discurso. A organização (da prosódia à entonação) da subjetividade e da especificidade de um discurso: sua historicidade. Não mais um oposto do sentido, mas a significação generalizada de um discurso. O que se impõe imediatamente como objetivo na tradução. O objetivo da tradução não é mais o sentido, mas bem mais que o sentido, o que o inclui: o modo de significar.¹⁷⁴

Essa proposta de deslocar o foco da tradução da língua para o discurso, levando-se em conta o efeito global da linguagem em que tanto ritmo e prosódia, quando léxico e sintaxe integram o sentido, é um pressuposto teórico bastante interessante para orientar o tradutor de literatura em sua missão.¹⁷⁵

¹⁷² BRITTO, *A tradução literária*, p. 67.

¹⁷³ MESCHONNIC, *Poética do Traduzir*, p. 26–27.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 43.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 49.

A noção de ritmo de Meschonnic, além disso, é particularmente útil como referência teórica para a tradução dos diálogos presentes na obra de Téffi, já que a recriação dos elementos da prosódia e entonação das expressões, modos de falar e coloquialismos em geral é um dos propósitos desse projeto tradutório, especialmente tendo em vista a busca por reproduzir no texto em português os efeitos de humor forjados no texto fonte.

Problemas tradutórios na poética de Téffi

Como visto, os textos de Téffi caracterizam-se pelo uso intenso de jogos de palavras, provérbios e ditos populares que recuperam elementos tanto da cultura e língua russas quanto da cultura e língua francesas, com propósito humorístico evidente.

Comicidade e ironia

Um dos principais desafios ao se traduzir Téffi é conseguir reproduzir em português brasileiro os efeitos de comicidade e ironia presentes no texto fonte, já que tais elementos, por natureza, ligam-se diretamente à estrutura da língua em que foram criados e a questões compartilhadas pela comunidade em que se inserem.¹⁷⁶ A tradução do humor, portanto, apresenta suas especificidades e pressupõe a tentativa de recriar em outra língua e, dentro de outra cultura, a mesma capacidade de gerar o riso presente no texto fonte.

Sob essa perspectiva, ao menos nas passagens em que a carga de comicidade é mais expressiva, a estratégia da domesticação tende a ser a escolha mais eficaz, pois dificilmente o leitor do texto traduzido é capaz de perceber a graça de uma expressão ou situação cultural que ele não consiga compreender inteiramente. O ponto essencial no percurso tradutório de um texto ou passagem humorística é buscar provocar nos receptores da tradução o mesmo impacto que o texto fonte potencialmente gera nos leitores do seu público-alvo. Como explica Landers:

“A perspectiva que domina entre a maioria dos tradutores literários, embora não todos, é que uma tradução deve reproduzir no leitor do texto de chegada a mesma reação emocional e psicológica produzida no leitor do texto de partida. Assim, se o leitor do texto de partida sentiu medo, curiosidade ou divertimento, o leitor do texto de chegada também deve sentir.”¹⁷⁷

¹⁷⁶ SILVA, Nilson Roberto Barros; REBECHI, Rozane Rodrigues, A tradução de humor pode ser ‘profundamente’ domesticadora?: Jogos de palavras em “O xangô de Baker Street” traduzidos para o inglês, *Revista Linguagem & Ensino*, v. 25, n. 1, p. 49–69, 2022, p. 50.

¹⁷⁷ LANDERS, *Literary translation*, p. 49.

As dificuldades que se colocam no percurso de tradução de um texto humorístico variam em grau conforme a natureza dos elementos sobre os quais se funda o efeito de comicidade. Se o humor é criado em função do contexto ou da situação intratextual, em regra, não haverá maiores problemas para traduzir piadas e chistes, mas quando o humor envolve a própria estrutura da língua fonte, valendo-se de ambiguidades fonológicas, semânticas ou sintáticas, o nível de complexidade dos dilemas impostos ao tradutor se eleva.¹⁷⁸

Expressões, provérbios e jogos de palavras

Na obra de Téffi, o humor e a ironia constroem-se fundamentalmente a partir de jogos de palavras, provérbios e ditos populares, de modo que uma boa tradução dos contos da autora selecionados para este trabalho exigiu uma investigação prévia não apenas dos melhores critérios para traduzir prosa literária e humorística, mas também uma pesquisa a respeito das melhores táticas para transpor satisfatoriamente aqueles recursos linguísticos de forte viés cultural para outro idioma.

O jogo de palavras consiste na utilização de estruturas linguísticas semelhantes, em maior ou menor grau, para suscitar sentidos diferentes, também em diferentes graus.¹⁷⁹ A ambiguidade semântica resultante deste arranjo é alcançada justamente pelo hábil manejo de determinados elementos da língua pelo escritor, os quais guardam entre si relação de similitude formal ou qualquer outra forma de conexão. É fácil, pois, perceber que sorte de dificuldades o tradutor enfrenta ao tentar recuperar os dois eixos dinâmicos dos jogos de palavras (semântica e formal) para alcançar uma solução razoavelmente funcional na língua de chegada.

No fundo, a tradução literária consiste em um processo de tradução entre culturas e disto decorre seu elevado grau de complexidade. Sabe-se que aquilo que é naturalmente reconhecido por uma cultura, não necessariamente é reconhecido por outra e é preciso ter muita sensibilidade para que as perdas nesse processo, que sempre existem, não sejam maiores do que os ganhos.

Talvez o provérbio russo que representou o maior desafio tradutório no curso desse trabalho tenha sido "sobaka na sene legit, samá ne est i drugim ne daiót"¹⁸⁰, que

¹⁷⁸ SCHMITZ, John Robert, Humor: é possível traduzi-lo e ensinar a traduzi-lo?, *Tradterm*, v. 3, p. 87, 1996, p. 87.

¹⁷⁹ SILVA; REBECHI, A tradução de humor pode ser 'profundamente' domesticadora?, p. 51.

¹⁸⁰ «собака на сене лежит, сама не ест и другим не даёт»

pode ser traduzido literalmente como “o cachorro fica deitado sobre o feno, não come, nem deixa os outros comerem”, e refere-se a alguém que não usufrui do que tem a seu dispor, nem permite aos outros fazê-lo¹⁸¹. Téffi menciona esse provérbio em dois de seus contos aqui analisados - “Que fér” e “A cidadezinha” - , tirando proveito da homofonia existente em russo entre os vocábulos “seno” (que significa “feno”) e “Sena”, nome do rio famoso parisiense, para criar jogos de palavras bem difíceis de serem recuperados em língua portuguesa.

Em “Que fér”, a expressão é referida no seguinte trecho traduzido de forma literal:

- E Paris o que acha disso?

- Que Paris o quê? **Todo mundo sabe que Paris é como cachorro no Sena.** O que tem ela?¹⁸²

Como é evidente, essa tradução não dá conta de recuperar o jogo de palavras presente no texto fonte, seja porque não há um provérbio no Brasil baseado exatamente nesta mesma imagem, seja porque a palavra feno em português não é homófona de “Sena”. Uma solução que se aproximaria da ideia original, embora agregasse uma carga de vulgaridade ausente no texto fonte, seria:

- Que Paris o quê? Todo mundo sabe que Paris não caga nem sai do Sena. O que tem ela?

Optou-se, no fim das contas por uma alternativa mais neutra, mas que também contivesse um jogo de palavras e ambiguidade similar ao do original:

- Que Paris o quê? **Todo mundo sabe que Paris nunca sai de Sena.** O que tem ela?

Já em “A cidadezinha”, a expressão aparece novamente:

- Pela cidade, corria um riozinho. Nos tempos antigos, o riozinho chamava-se Sequana, depois Sena, e, quando nele foi fundada a cidadela, os habitantes começaram a chamá-lo de “o Nevka deles”. Mas, mesmo assim, lembravam do antigo nome, como indica o provérbio: **“Vivemos como cachorros no Sena - isso não é bom!”**¹⁸³

¹⁸¹ FEDOSOV, I. V.; LANICKI, A. N. (Orgs.), *Fraseologitcheski slovar russkogo Iazyka*, Moskva: Junves, 2003, p. 487.

¹⁸² “– А Париж как к этому относится?”

“– Что Париж! Париж известно, как собака на Сене. Ему что.”

¹⁸³ “ Через городок протекала речка. В стародавние времена звали речку Секваной, потом Сенной, а когда основался на ней городишко, жители стали называть ее «ихняя Невка». Но старое название все-таки помнили, на что указывает существовавшая поговорка: «живем, как собаки на Сене – худо!»” .

Como seria impossível escapar à referência ao rio Sena sem comprometer todo o sentido do parágrafo original, optou-se, nesse caso, por traduzir o provérbio da seguinte forma:

“A gente nunca sai de Sena - isso não é bom!”

No conto “Como celebrávamos”, há outro bom exemplo de expressão idiomática, “ot dobrá, ne ischi dobrá”, que literalmente pode ser traduzida por “não fique procurando o bom no bom”, que sugere não ser aconselhável mudar uma situação existente, uma ordem de coisas ou um estilo de vida que está indo bem.¹⁸⁴ Uma vez que o texto traduzido literalmente mal seria compreensível em língua portuguesa, preferiu-se empregar uma expressão pertencente ao mesmo campo semântico, apesar de não apresentar a mesma força proverbial do texto fonte:

- Não troquemos o certo pelo duvidoso.

- Vamos pegar o metrô e em cinco minutos estaremos comendo um presunto maravilhoso.¹⁸⁵

Nos contos analisados, encontram-se ainda uma série de referências literárias e artísticas em geral, como é o caso da passagem de “A cidadezinha” que cita uma conhecida fala da peça “Pobreza não é defeito”¹⁸⁶ de Aleksandr Nicoláevitch Ostróvski, invertendo sutilmente a ordem das orações com propósito irônico e, em última análise, humorístico:

E os museus e galerias raramente alguém visitava. Não havia tempo nem motivo para ‘tais delicadezas, diante de nossa pobreza.’¹⁸⁷

Há, ainda, expressões cuja problemática tradutória reside nas diferenças culturais entre Rússia e Brasil e que, portanto, demandaram a já mencionada escolha entre a estratégia domesticadora e a estrangeirizante para se alcançar a solução mais adequada. É o que ocorre nos seguintes trechos de “Vália”:

Enterrou-se em nosso *banlieue*, **como em uma toca de raposa.**¹⁸⁸

¹⁸⁴ FEDOSOV; LANICKI (Orgs.), *Fraseologuitcheski slovar russkogo iazyka*, p. 145.

¹⁸⁵ «— От добра не ищи добра.

— Господа, смотрите направо. .»

¹⁸⁶ «Бедность не порок» -1853

¹⁸⁷ A fala original da peça pode ser traduzida por “Uma tal delicadeza, ante a nossa pobreza”

¹⁸⁸ «Зарылись в вашем *banlieue*, словно в лисьей норе. .»

Uma mulher na sua idade deve distrair-se e, se não conseguir, deve então ir em busca de uma vida alegre, deve esforçar-se e berrar que "é isso, a juventude está passando enquanto eu fico **sentada como coruja no galho**".¹⁸⁹

Embora dificilmente um falante nativo do português no Brasil escolhesse estas expressões em contexto análogo ao representado na narrativa, o fato é que a tradução literal, tal como apresentada, não traria maiores dificuldades de compreensão para o leitor brasileiro, com a vantagem de conservar elementos que remetem ao imaginário cultural russo. Com isso veríamos aplicado o método da estrangeirização. Porém, considerando-se que tal alternativa importaria em certo estranhamento no receptor da tradução ausente na composição original e levando-se em conta a importância da coloquialidade, da fluidez e da acessibilidade da linguagem nos textos de Téffi, preferiu-se adotar soluções com viés tipicamente domesticador:

Enterrou-se em nosso *banlieue*, **fica escondida igual bicho do mato**.

Uma mulher da sua idade deve distrair-se e, se não conseguir, deve então ir em busca de uma vida alegre, deve esforçar-se e berrar que "é isso, a juventude está passando enquanto eu fico **encorujada em casa**".

A escolha buscou recuperar a marca da oralidade conservando, ao mesmo tempo, a alusão a comportamentos animais e antissociais.

Outras expressões, simplesmente não fariam sentido em português caso traduzidas de forma literal, por não encontrarem correspondência direta em nossa língua, como os exemplos abaixo, extraídos respectivamente dos contos "Vália" e "Five o'clock":

Xinga o galo **até os fundamentos do mundo**.¹⁹⁰

Anna Pávlovna inteligente? Que ideia! É uma **idiota cantada e recantada**.¹⁹¹

Preferiu-se, então, variantes tradutórias que recuperassem em português a essência da mensagem original, transpondo a ideia hiperbólica e enfática presente nos textos em russo:

Xinga o galo **até a alma**.

Anna Pávlovna inteligente? Que ideia! É uma **idiota de marca maior**.

¹⁸⁹ «Женщина ваших лет должна развлекаться, а если не может, так должна стремиться, рваться к веселой жизни, должна страдать и вопить, что, вот, молодость проходит, а я сижу, как сыч на суку.»

¹⁹⁰ «Ругает петуха на чем свет стоит».

¹⁹¹ «— Анну Павловна умна? Вот уж разодолжили! Дура петая-перепетая».

Poderia ser destacado, ainda, o seguinte trecho de “Que fér”, que traz expressão idiomática sem correspondência no português brasileiro, que, literalmente, poderia ser assim traduzida:

- Como vocês sabem, Tiútchev já dizia que ‘não é com o cérebro que se compreende a Rússia’, mas como não há outro órgão de inteligência no organismo humano, **então resta abanar a mão**.¹⁹²

Aqui entendeu-se mais adequado escolher uma expressão em português com o mesmo sentido comunicativo de “deixar de dar atenção a determinado assunto”:

- Como vocês sabem, Tiútchev já dizia que “não é com a mente que se compreende a Rússia”, mas como não há outro órgão de inteligência no organismo humano, **então é melhor deixar para lá**.¹⁹³

Outra passagem do conto “Que fér”, que apresenta interessante jogo de linguagem e alude ironicamente ao abuso de acrônimos por parte do governo soviético, poderia ser traduzida de duas formas, a seguir apresentadas:

- Do rádio. Nós somos servidos de duas rádios - a “**Sovrádio**” Soviética e a “**Ucrádio**” Ucrâniana. E nossa própria primeira “**Pereurádio**” europeia.¹⁹⁴

- Do rádio. Nós somos servidos de duas rádios - a “**Mentirádio**” Soviética e a “**Ladrádio**” Ucrâniana. E nossa própria primeira “**Adulterádio**” europeia.

A primeira opção tradutória segue o método estrangeirizador e reproduz a sonoridade dos nomes em russo com que o personagem do conto jocosamente batizou as rádios disponíveis para a comunidade russa em Paris. Essa alternativa, embora conserve a associação sonora e gráfica existente entre os pares de palavras “Sovrádio” e “Soviética” e “Ucrádio” e “Ucrâniana”, não é capaz de recuperar a semântica do texto fonte, fundamental para a produção do efeito irônico pretendido pela autora. Isto porque os neologismos “Sovrádio”, “Ucrádio” e “Perevrádio”, remetem aos verbos russos “sovrat”,

¹⁹² «Сами знаете – еще Тютчев сказал, что «умом Россию не понять», а так как другого органа для понимания в человеческом организме не находится, то и остается махнуть рукой.»

¹⁹³ «Сами знаете – еще Тютчев сказал, что «умом Россию не понять», а так как другого органа для понимания в человеческом организме не находится, то и остается махнуть рукой.»

¹⁹⁴ – Из радио. Нас обслуживают два радио – советское «Соврадио» и украинское «Укранио». И наше собственное первое европейское – «Переврадио». – А Париж как к этому относится?

“ukrast” e “perevrat que significam, respectivamente, “mentir”, “roubar” e “distorcer”. Por essa razão, escolheu-se a segunda alternativa, de orientação domesticadora.

Processo semelhante, embora menos complexo, dá-se em uma passagem do conto “O Café”, que poderia ser assim traduzida:

- A dama veste um sobretudo puído de lã grossa, chamado “**burnus**” - ou por **ser castanho** (ou seja, pela sonoridade), ou por ser de um modelo antiquado, de tia.¹⁹⁵

No entanto, preferiu-se uma alternativa tradutória que, a despeito de alterar levemente os elementos do texto, pode recriar a similitude de forma entre as palavras destacadas, sem deixar de referir-se à cor castanha.

- A dama veste um sobretudo puído de lã grossa, chamado de “**albornoz**” - ou por **ter a cor da noz** (quer dizer, pela sonoridade), ou por ser de um modelo antiquado, de tia.¹⁹⁶

Há, ainda, uma fala no conto “Five o’clock” que merece ser mencionada por conter o mesmo tipo de composição criativa:

Bitucas, papéis de bombons, fumaça azul acinzentada, restos de bolachas – **fragmentos** tristonhos do five o’clock de outrora - tristonho **frag o’clock**.¹⁹⁷

Pode-se dizer que este trecho sequer comportaria uma tradução dita literal, pois o resultado restaria esvaziado de sentido e sem qualquer efeito expressivo:

Bitucas, papéis de bombons, fumaça azul acinzentada, restos de bolachas - fragmentos tristonhos do five o’clock de outrora - tristonho **five o’fragmentos**.

Adotar a estratégia estrangeirizadora, simplesmente transliterando a palavra russa “klotchia” também não pareceu uma solução satisfatória, mesmo se fosse acrescentada uma nota explicativa:

Bitucas, papéis de bombons, fumaça azul acinzentada, restos de bolachas – tristonhos “**klotchia**” do five o’clock de outrora - tristonho “**five o’klotchia**”.

¹⁹⁵ «На даме длинное обшмыганное драповое пальто, к которому идет название «бурнус» – оттого ли, что оно бурое (значит, по созвучию), оттого ли, что старинного, «теткиного» фасона».

¹⁹⁶ «На даме длинное обшмыганное драповое пальто, к которому идет название «бурнус» – оттого ли, что оно бурое (значит, по созвучию), оттого ли, что старинного, «теткиного» фасона».

¹⁹⁷ «Окурки, бумажки от конфет, сизый дым, огрызки печенья – унылые клочья бывшего файфоклока – унылые файфоклочки.»

Discurso coloquial, diálogos e marcas da oralidade

Outra característica essencial da poética de Téffi é, sem dúvida, sua capacidade de representação de situações cotidianas de forma natural e fluida. Seus contos, em particular, têm nos diálogos e na linguagem coloquial dos personagens os principais pontos sustentação.

A linguagem coloquial - assim como as falas populares em geral - tendem a captar melhor a dinâmica das relações sociais em relação à chamada língua culta, pois suas transformações ao longo do tempo ocorrem de modo significativamente mais veloz e inúmeras são as variantes que oferece para expressar ideias equivalentes ou análogas. Isso resulta tanto da maior frequência de uso da linguagem coloquial em comparação à linguagem formal, mesmo no interior de círculos considerados mais instruídos, quanto da relação de proximidade que se estabelece entre aquela e seus falantes nativos, que a percebem como instrumento trivial, a seu inteiro dispor, podendo ser utilizado e modificado com boa margem de liberdade.

No projeto tradutório desenvolvido como base para este trabalho, entendeu-se que a melhor maneira de reproduzir o coloquialismo dos diálogos de Téffi, seria recorrer ao abasileiramento (domesticação) da linguagem para conferir um efeito mais fluido e natural, recuperando os efeitos de familiaridade e ironia. Essa decisão teve por fundamento a compreensão de haver certo grau de subversão de linguagem formal por parte da autora que só poderia ser recriado em português por meio de uma estratégia que aproximasse o texto fonte do leitor brasileiro. Com isso, procurou-se seguir a orientação de Meschonnic deixando de “marcar” o que não se apresentava como “marcado” para o leitor original dos contos de Téffi.

Como alerta Boris Schnaidermann, o tradutor deve deixar de lado a fidelidade mecânica, frase por frase, e compreender o original como um conjunto de blocos a serem transpostos, transgredindo, quando for preciso, as regras da norma culta. A ideia é afastar-se do texto justamente para aproximar-se dele, num movimento paradoxal que parte das peculiaridades da linguagem original para orientar a criatividade no processo tradutório.¹⁹⁸

¹⁹⁸ SCHNAIDERMAN, *Tradução, ato desmedido*, p. 161.

Se, por um lado, a linguagem do dia a dia pode ser percebida como mais simples e acessível por seus usuários habituais, por outro, a impressão dos falantes não nativos, entre os quais muitas vezes se insere o tradutor, é inversa. A aquisição de uma segunda língua geralmente se dá por meio do estudo de suas estruturas formais em cartilhas que dificilmente priorizam o ensino de expressões coloquiais tais como gírias, fala popular, contrações de palavras, interjeições, que são exatamente os meios pelos quais as pessoas se comunicam predominantemente em seu cotidiano. Essa escolha metodológica por parte da maioria dos cursos de línguas não é casual, mas deve-se, entre outros fatores, justamente ao dinamismo da linguagem coloquial, sempre em transformação. Isso sem levar em conta as variações regionais que são muito mais frequentes na fala popular do que no discurso formal e que representam, assim, um certo obstáculo aos propósitos de um material didático.

Por isso, uma tradução satisfatória de diálogos criados em linguagem coloquial russa exige um tipo de investigação que vai além da pesquisa convencional em livros e dicionários, envolvendo consultas a internet, buscas por vídeos e áudios disponíveis, além de conversas com falantes nativos, ou seja, todos os esforços necessários para a compreensão do sentido, da expressividade, do registro, do grau de informalidade e a carga humorística ali presentes.

Vale lembrar, além disso, que os contos de Téffi foram escritos entre as décadas de 20 e 30, em Paris, para emigrados russos em contato direto com a língua e cultura francesas. Por isso, além de considerar esse contexto de intercâmbio linguístico entre russo e francês, que já é um complicador para a própria compreensão do texto fonte, a tradução precisou lidar com a necessidade de escolha entre as estratégias “modernizante” ou “arcaizante” na língua de chegada, isto é, foi preciso optar entre expressões populares atuais do português brasileiro e outras a elas correspondentes que estivessem em voga durante aquelas duas décadas, tudo com o escopo de alcançar a melhor solução tradutória.

A seguir, destacam-se trechos dos contos “Domingo”, “Que fêr” e “Vália”, em cuja tradução optou-se pelo emprego de certas palavras menos frequentes na fala contemporânea do português brasileiro, mas que eram comuns na linguagem oral do início do século XX.

Mas não dá para ver esse salmão supremo de jeito nenhum. **Decerto**, alguém comeu antes.¹⁹⁹

Ele e o Vil Gávkin não se contentaram com isso: imaginem só, foram lá e atraíram para o seu lado, com uma máquina de escrever, uma das nossas **senhoritas**, bem naquele momento em que nós precisávamos apoiar o governo de Ust-Cissolski.²⁰⁰

(...)E o seu próprio marido disse que nem para ir ao cinema lhe tiram daqui...

- Quem disse?

- Seu marido... Serguei Nikoláevitch.

- Meu marido? Serguei? **Ora**, mas que **patife!**²⁰¹

- Mas então quer dizer que ela é rica?

- Não tem **um tostão furado**. Eu mesma doei-lhe um chapéu velho.²⁰²

Entendeu-se que, conquanto palavras como “decerto”, “senhoritas” e “patife” não façam parte da fala cotidiana da maioria dos brasileiros de hoje, elas trazem uma marca de época sutil que serve de pista para situar o leitor no tempo do texto fonte, sem comprometer a fluência da leitura nem causar estranhamento excessivo. No caso de “tostão furado”, esta foi a melhor solução encontrada como correspondente à expressão russa contida no original, que literalmente poderia ser traduzida por “centavo quebrado”. Embora o tostão refira-se a uma fração de moeda antiga, equivalente a 80 mil rés, no período colonial e imperial no Brasil, o termo permanece em uso até hoje na linguagem oral.

Britto salienta que a questão que se impõe ao tradutor de diálogos ficcionais é ser bem-sucedido em transpô-los para o texto de chegada proporcionando ao leitor um “efeito de verossimilhança”. De acordo com o autor, esse efeito não se cria a partir da transcrição de falas reais das pessoas, que na realidade são repletas de frases inconclusas e sintaxe fraturada, sendo necessário ao ficcionista e ao seu tradutor forjar artificialmente, por meio dos mecanismos da escritura de diálogos, a sensação de que o que se está lendo é a fala real de um personagem. O diálogo não deve soar estranho ao leitor, ao menos não mais

¹⁹⁹ Но ее совсем не видно этой saumon suprême. Верно кто-нибудь раньше вас съел.

²⁰⁰ Они с воров Гавкиным еще и не такую штучку выкинули: можете себе представить – взяли да и переманили к себе нашу барышню с пишущей машинкой, как раз в тот момент, когда мы должны были поддержать Усть-Сысольское правительство.

²⁰¹ (...)А ваш муж сам говорил, что вас даже в синема не вытащить...

– Кто говорил?

– Ваш муж... Сергей Николаевич.

– Мой муж? Сергей? Ну что за негодай!

²⁰² «– Что же – значит, богатая?

– Ломанного гроша нет. Я ей сама старую шляпку подарила. »

do que soaria para o leitor do texto fonte. Para tanto, o tradutor há de identificar as marcas de oralidade e reproduzi-las de modo a criar a melhor correspondência possível na língua alvo.²⁰³

Nos diálogos criados por Téffi, percebem-se fortes marcas de oralidade, cada uma das quais representando diferentes graus de dificuldade para o processo tradutório conforme seu tipo: fonéticas, lexicais e morfossintáticas. As marcas fonéticas são mais raras nos contos objeto deste estudo, estando principalmente associadas à caracterização do uso ainda desajeitado da língua francesa por alguns dos personagens russos. Já as marcas lexicais referem-se a vocábulos que indicam um modo de falar mais coloquial e descontraído, enquanto as morfossintáticas reproduzem expressões gramaticais normalmente restritas à fala, constituindo pequenos desvios em relação à norma culta.

Como exemplo de marca fonética em Téffi, associada a um galicismo, temos o trecho a seguir de “Domingo”. Observe-se que a intenção da autora de reproduzir no texto o modo como os russos pronunciavam a palavra francesa “mademoiselle” (senhorita) pode ser transposto para o português com tranquilidade:

No restaurantezinho, a **mamuzel** atendente cuidadosamente risca diante do seu nariz cada prato do menu que você escolhe e, olhando para os seus olhos cheios sutil recriminação, aconselha a comer cenoura.²⁰⁴

Com relação às marcas lexicais, procurou-se transpor para o português o tom de coloquialidade e despreensão associado aos vocábulos escolhidos pela autora, como se pode ver na passagem abaixo do conto “Vália”.

- Sim. Mas que alvoroço que foi! O mais difícil foi acalmar aquela **tonta**. **Só para você entender**: o galo está no meu colo e o Serguei despejando manteiga na garganta dele, então a galinha levanta as asas e - pum - sobe no meu colo para perto do galo. É apaixonada por ele, como só a última das **tontas** poderia ser. E olhe que ele se comporta com ela como um completo porco. Outros, galos decentes, quando encontram uma minhoca ou um grãozinho, antes de qualquer coisa, chamam a galinha. Já esse, nunca! Ele a obriga a procurar e, assim que ela encontra, aparece na hora, bate na cabeça dela e come tudo. Um terrível egoísta. Tripudia dela. É claro que ela é uma **tonta**. Mas, **de todo jeito**, é feio tripudiar assim. Eu vi tantas vezes... ele a vai levando por um caminhozinho, co-có, co-có, mas, de repente, se esconde atrás do galinheiro. Ela, claro, fica desorientada, **corre para lá e para cá**, se mete pelos arbustos. E ele sai de um canto e lhe dá uma **surra**. Como ela ousou não perceber para onde ele foi, e não ir atrás dele.

²⁰³ BRITTO, A **tradução literária**, p. 86–87.

²⁰⁴ «В ресторанчике служащая мамзель заботливо вычеркивает перед вашим носом каждое выбранное вами в меню блюдо и, глядя в ваши, полные кроткого упрека, глаза, советует есть морковь.»

As marcas morfossintáticas são as que mais interessam a esse trabalho, por sua frequência na escrita de Téffi. A escolha entre as muitas possibilidades correspondentes em português não é tarefa fácil, mas que pode ser norteadada pela ideia de recriar para o leitor brasileiro atual as principais características da poética da autora: a predominância da linguagem acessível e coloquial, a importância das referências aos ditos populares e ao discurso oral e a produção dos efeitos de familiaridade, ironia e humor.

Segue, abaixo um trecho do conto “Como celebrávamos”, que ilustra bem o processo de buscar transpor para o português algumas marcas sintáticas de oralidade. Em russo, o verbo haver, no sentido de existir, fica implícito na maior parte dos casos, sendo necessário explicitá-lo em português. Uma vez que em nossa língua falada é comum a utilização do verbo “ter”, em vez de “haver” - variante mais culta -, optou-se por empregar aquele na tradução objeto deste trabalho:

- Em quais dias?

- Assim, quando **tem** várias festividades populares. Para mim, de modo geral, todos deviam ficar em casa nesses dias.

- E como **teria** festividade se todos ficassem em casa?²⁰⁵

No processo de tradução dos diálogos de Téffi, também se levou em consideração sua considerável força dramática, com a combinação de elementos trágicos e cômicos.

Interface entre língua russa e língua francesa

É significativa, ainda, na obra de Téffi do período analisado, a presença da língua francesa como peça-chave nos jogos de palavras criados e nos mecanismos utilizados para criação dos mais diversos efeitos expressivos. O papel dessas pequenas, mas numerosas e relevantes inserções de palavras e expressões em francês ou mesmo dos galicismos criados na língua russa pela autora é o de recriar nas narrativas a atmosfera de leve confusão linguística em que vivia a comunidade dos russos emigrados em Paris do início do século XX, ao ter de subitamente incorporar a língua francesa ao seu cotidiano.

²⁰⁵ «– В какие такие?

– Да вот когда такие разные народные гулянья. По-моему, вообще все должны в такие дни дома сидеть.

– Какое же тогда гулянье, когда все дома сидят! ..»

Além de destacar o status do francês como língua de prestígio ainda em fase de assimilação pelos russos e de trazer, assim, à tona toda a temática da memória e identidade associada a esse confronto linguístico e cultural, Téffi consegue explorar com habilidade todo o potencial cômico oferecido pelas situações de falhas comunicativas, mal-entendidos, tolas tentativas de demonstração de superioridade intelectual e falso refinamento.

É o que vemos no conto “Que fér” - transliteração da pergunta em francês “Que faire?”, que significa “O que fazer?” - que narra como um general russo, recém-chegado na capital francesa, depois de ter se familiarizado com a majestosa cidade e examinado sua beleza, faz a indagação retórica:

“É claro que tudo isso é bom, senhores. Tudo isso é até bom demais. **Mas e agora... que fér? Fér...o quê?**”²⁰⁶

A pergunta resume a experiência de muitos russos no exílio, mas ao mesmo tempo remete a dois textos de mesmo nome (“O que fazer?”), fundamentais da história da cultura e política Russas: aquele escrito por **Tchernichévski** em 1863, que inspirou intensos debates entre os intelectuais russos a respeito do papel da literatura na sociedade, e o escrito por Lênin em 1901 sobre questões práticas da revolução socialista.

Por vezes, Téffi simplesmente brinca com as palavras russas e francesas, principalmente com propósito de criar um efeito irônico, e disso decorrem quase invariavelmente certas dificuldades tradutórias, como no exemplo abaixo, trecho de “Que fér”:

Esse estado de espírito provocou algumas construções novas na fala russa. Assim entrou em uso, por exemplo a partícula “vor”, que é inserida antes do nome de cada **lerrusse**.

- **Vor** Akimenko, **vor** Petrov, **vor** Savéliév.

Essa partícula há muito tempo perdeu seu sentido original e, ou apresenta a mesma função do “le” francês, de diferenciar o sexo da pessoa nominada, ou a do título espanhol “don”.

Nesse trecho, além da palavra “lerrusse”, decalque da aglutinação das palavras francesas “le russe” (“o russo”), mantido na tradução para conservar a feição afrancesada do texto fonte, temos a palavra russa “vor”, que representa desafio maior. Seu correspondente mais direto em português seria a palavra “ladrão”, mas ela falharia em

²⁰⁶ «— Все это, конечно, хорошо, господа. Очень даже все это хорошо. А вот...ке фер? Фер то ке? ».

transmitir a ideia de um novo pronome de tratamento ou título honorífico, como parecer ter sido a intenção de Téffi. Uma opção seria adotar a estratégia estrangeirizante e manter a palavra russa, acrescentando uma nota explicativa do seu sentido, mas considerou-se que melhor alternativa seria utilizar a palavra “vil”, que embora mais formal, e apesar de não ser sinônimo de “ladroão”, ao menos é uma palavra curta, iniciada com a consoante “v” e que também possui conotação negativa, associada a um comportamento moralmente condenável.

Esse estado de espírito provocou algumas construções novas na fala russa. Assim entrou em uso, por exemplo, a partícula “**Vil**”, que é inserida antes do nome de cada **lerrusse**.

- **Vil** Akimenko, **Vil** Petrov, **Vil** Savéliev.

Mas quando a língua francesa entra em cena nos próprios jogos de palavras criados por Téffi, é que as dificuldades tradutórias se acentuam. Um dos exemplos mais notáveis desse tipo aparece no conto “Vália”:

E **Tucúr** estava esperando. Apesar de não demonstrar, na certa imagina Deus sabe o quê...

- Quem?

- Tucúr, o cachorro.²⁰⁷

O a sonoridade de “Tucúr” é muito parecida com a da expressão francesa “tout court”, utilizada amplamente e em contextos variados, sobretudo na língua falada, significando algo como “sem mais”, “só isto”, “sem haver nada a acrescentar”, “simplesmente”, “somente”. Assim, não seria satisfatório traduzir o nome do cão para uma palavra em português, pois isso eliminaria o efeito de afrancesamento presente no texto fonte. Optou-se, pois, pela uma simples transliteração para o português de “Tucúr”, solução que, embora não dê conta de transpor para o texto traduzido toda a potencial carga semântica do texto fonte, parece mais adequada por conservar o elemento de intercâmbio linguístico.

²⁰⁷ «И Тукур ждет и, хоть виду не покажет, но, наверное, воображает Бог знает что...

– Кто?

– Тукур. Собака Тукур.»

Pronomes pessoais e de tratamento

A tradução dos pronomes de tratamento da língua russa para a língua portuguesa constitui uma questão à parte. O narrador dos contos de Téffi frequentemente dirige-se ao leitor e, para isso, utiliza o pronome “Vy/Вы”, que corresponde tanto à segunda pessoa do plural dos pronomes pessoais do caso reto, quanto à variante formal de tratamento da segunda pessoa do singular, em oposição o “ty/ты», utilizado em relações de mais informalidade.

Já no Brasil, historicamente, o sistema tradicional (ainda em uso em algumas regiões do país), abrange três variantes de tratamento: “tu”, forma clássica, indicativa de intimidade/informalidade; “o(a) senhor(a)”, deferencial; e “você”, forma mais neutra, que não marca nem intimidade, nem relação de deferência entre os falantes, associada à terceira pessoa do singular.²⁰⁸ Assim, em português a palavra “Vy” poderia ser traduzida de cinco maneiras diferentes, a depender do contexto e do grau de formalidade envolvido: “vós”, “os(as) senhores(as)”, “vocês”, “o(a) senhor (a)” e “você”.

Com relação à decisão quanto a melhor escolha tradutória entre a forma plural e a singular do pronome em português, o processo foi relativamente simples, eis que na maior parte das vezes, o próprio texto fonte trata de desfazer a ambiguidade ao fornecer indicadores morfossintáticos da alternativa mais adequada, como nos exemplos abaixo, retirado do conto “Five o’clock”:

Se **você/o senhor** for um **autêntico refugiado** e morar num apartamento de um só cômodo, então, para um verdadeiro five o’clock da alta sociedade, **você/o senhor** deverá fazer de tudo para dar ao lugar uma aparência elegante: jogar fora os carocinhos de cereja que estão grudados no cinzeiro, empurrar os sapatos velhos para bem debaixo da cama e, os novos, ao contrário, expor perto da janelinha para que brilhem.²⁰⁹

Não importa o quanto **vocês/os senhores** estejam **cheios** dessas preocupações, melhor não falar disso, porque todos vão fingir que nunca se interessaram por essas bobagens e vão até demorar a entender *qu’est-ce que c’est sola*.²¹⁰

²⁰⁸ BRITTO, *A tradução literária*, p. 97.

²⁰⁹ «Если вы натуральный беженец и живёте в одной комнате, то для настоящего светского фэйфоклока вы непременно должны придать вашему помещению элегантный вид: выбросить из пепельницы присохшие к ней косточки вишен, старые туфли засунуть подальше под кровать, а новые, наоборот, выставить около окошка – пусть сверкают.»

²¹⁰ «Как бы ни были вы полны этими переживаниями, говорить о них не следует, потому что все притворятся, что их такая мелочь никогда не интересовала, и даже не сразу поймут, кэс ке сэ, мол, подмётка.»

Em cada um dos trechos acima, identificam-se substantivos ou adjetivos atrelados aos pronomes de tratamento, cuja forma revela se estes foram empregados no singular ou plural pela autora.

Por outro lado, a decisão quanto ao grau de formalidade do pronome a ser empregado na tradução em português envolve uma análise mais complexa, sendo necessário prescrutar se o texto fonte evoca ou não uma atmosfera de familiaridade entre as personagens, ainda que o pronome utilizado fosse o *Vy* e não o *Ty*.

O conto “Vália”, por exemplo, estrutura-se quase integralmente como um diálogo entre duas amigas ou, no mínimo, velhas conhecidas. Por isso, apesar de uma se dirigir à outra por meio da variante mais formal “*Vy*”, observa-se entre elas razoável carga de intimidade, informalidade e coloquialidade, que leva à escolha do “*você*” em português do Brasil como a alternativa que melhor recupera a atmosfera original de familiaridade e certa ironia no trato entre as personagens. É claro que há outro fator a se considerar, o do período histórico em que foi escrito o conto. É provável que, nas primeiras décadas do século XX, fosse usual duas damas russas tratarem-se pelo pronome mais formal, ainda que já se conhecessem bem e, talvez, mesmo no Brasil daqueles tempos não soasse estranho a utilização de “a senhora”, ao invés de “*tu*” ou “*você*” nessas circunstâncias. Decidiu-se, porém, pela forma “*você*”, tanto por ser relativamente neutra, menos íntima do que “*tu*”, quanto por entender-se que “a senhora” causaria demasiado estranhamento ao leitor brasileiro contemporâneo:

- Vália, querida - disse eu - Só não vá pensar que me meto no que não é da minha conta. Faz tempo que eu queria conversar sério com **você**.

- **Você?** Sério? - perguntou Vália sombria. Bem, então não vem coisa boa por aí. Sobre o quê?²¹¹

Já em “Como celebrávamos”, vemos um grupo de russos que, ao passar pela primeira vez o feriado de 24 de julho em Paris, dia em que se comemora a queda da Bastilha, procura integrar-se e divertir-se ao modo dos franceses. A história e o humor se constroem a partir de suas tentativas frustradas de aproveitar ao máximo as festividades e a forma de interação entre os personagens demonstra uma relação de proximidade, de

²¹¹ – Милая Валя, – сказала я, – вы только не подумайте, что я вмешиваюсь не в свое дело. Я давно хотела поговорить с вами серьезно.

– Вы? Серьезно? – мрачно спросила Валя. Ну, значит, не жди добра. Насчет чего?

familiaridade, muito embora a forma de tratamento seja o “Vy. Por essa razão, preferiu-se traduzir esse pronome por “você” ou “vocês”, como no trecho abaixo:

- **Você** já nos arrastou no metrô por meia hora - para onde mais?
- Nós descemos errado. **Vocês** confiam fé em mim ou não? Em cinco minutos...²¹²

Assim, percebe-se que a análise do contexto de cada situação tradutória levou a escolha de soluções diferentes.

²¹² – Да вы нас уж полчаса в метро мотали – куда еще?

– Мы не там вылезли. Верите вы мне или нет? Через пять минут...

3 Conclusão

O presente trabalho teve por objetivos: a) traduzir adequadamente para o português brasileiro uma seleção de contos escritos por Nadiéjda Téffi entre as décadas de 1920 e 1930, durante seu exílio em Paris; b) situar a obra da autora no panorama da chamada literatura russa da emigração, evidenciando tanto as características que permitem inseri-la nesse universo, quanto as peculiaridades que a distinguem dos demais escritores daquele contexto artístico; c) identificar e analisar os principais elementos da poética de Téffi, sobretudo a representação artística da vida cotidiana e os procedimentos de construção da comicidade e da ironia em sua obra.

A partir de um projeto tradutório em que se elegeram onze contos da autora, com base em aspectos temporais, espaciais, temáticos e formais comuns, foi possível desenvolver um estudo focado em determinados aspectos composicionais da escritora, o que permitiu realizar com mais segurança certas considerações de natureza teórica.

Havendo deixado a Rússia logo após a Revolução de 1917, aos 45 anos, quando já era uma escritora consagrada, Téffi enfrentou uma série de dificuldades de adaptação à nova vida em Paris, que envolveram sérias questões financeiras, culturais e linguísticas, como de resto foi a realidade de tantos outros exilados daquele período. A escritora, que faz parte da primeira geração de escritores russos emigrados, foi muito atuante nesta comunidade, tendo organizado encontros literários regulares, promovido eventos beneficentes para a arrecadação de fundos para prover o sustento dos emigrados russos, além de ter escrito para diversos periódicos publicados na capital francesa.

Assim como Ivan Búnin, Téffi faz parte do movimento literário realista e, tal como aquele, buscava expressar a complexidade da natureza humana e da sociedade por meio de retratos vívidos e realísticos, frequentemente explorando a ambiência da vida de pessoas comuns. No entanto, no que se refere ao gênero, Téffi nunca abandonou seu estilo satírico, de modo que, mesmo os textos escritos no exílio em Paris, em uma fase mais madura da vida artística da autora, sempre conservam algum traço de humor e, especialmente, de ironia.

Ao contrário de outros escritores, Téffi procurava expor o lapso existente entre a memória idílica sobre o passado russo e a desigualdade social efetivamente presente na Rússia tsarista e não hesitava em evidenciar o exagero e a criação de mitos que caminhavam juntos com o sentimento de nostalgia dos emigrados. Ela tinha uma notável

capacidade de captar a ironia na vida da comunidade russa na França, ao retratar a luta diária por sobrevivência dos seus integrantes.

Nos contos objeto deste estudo, observa-se a predominância da representação de cenas corriqueiras que podem gerar uma impressão inicial de trivialidade. No decorrer da narrativa, porém, percebe-se um rico subtexto de mensagens de considerável profundidade, que sugerem uma aspiração mais ambiciosa: provocar a reflexão sobre temas humanos universais, para além das questões particulares da comunidade de emigrados russos.

A composição dos textos de Téffi é cautelosamente dosada para se obter o efeito desejado no leitor, notando-se uma tendência à brevidade e à economia dos instrumentos narrativos e descrições, por meio de ideias implícitas e sugestões, em uma técnica que se assemelha em muitos pontos àquela empregada por Tchékhov em seus contos. Com o corte na extensão, as palavras acabam acumulando significados, adensando-se, num estilo particularmente carregado de ironia e sarcasmo, um tipo de humor ao mesmo tempo delicado e pungente. Seus contos deixam questões pulsando no ar, com alto teor de comoção.

Aquela dissonância e a violação das proporções que está na base da comicidade em geral, na obra de Téffi surge em diversos níveis textuais: da linguagem (disparates, alogismos, lapsos da fala); da trama (ações equivocadas que provocam riso); e da caracterização do personagem principal (oposição entre a autoimagem e percepção de outrem, entre expectativa e realidade).

A construção do discurso irônico pela autora, inserido no universo da comicidade, apresenta variados graus de complexidade, sendo utilizado como ferramenta para expor a hipocrisia e as contradições da sociedade retratada e marcar a distinção entre aparência e essência, ilusão e realidade. Em seus arranjos mais sofisticados, a ironia é engendrada no nível textual, ou seja, o efeito irônico é alcançado por meio da criação de contrastes decorrentes da interação entre as partes do texto (eixo horizontal), suas variadas camadas (eixo vertical), e entre forma e conteúdo (eixo transversal) de modo que só pode ser apreendido de forma completa a partir de um olhar global sobre a narrativa. Nesses casos, nem sempre estaremos diante de uma “ironia fixa”, mas de uma “ironia variável”, na terminologia de Wayne Booth, pois nem todos os leitores terão a mesma facilidade em captá-la.

Com relação ao tratamento dos problemas tradutórios identificados, partiu-se do pressuposto de que, à liberdade criativa concedida ao tradutor convém impor certos limites e diretrizes básicas, que hão de nortear-se pelo compromisso de buscar transpor um sentido de todo, presente na obra, para o texto de chegada, levando em conta aspectos de forma e de conteúdo. Buscou-se, pois, estabelecer critérios gerais para a tradução de prosa literária a partir das reflexões de Caetano Galindo, Paulo Henriques Britto e Boris Schnaiderman, considerando, entre outras, as técnicas de domesticação versus estrangeirização, modernização versus arcaização, além da reprodução do efeito de estranhamento presente no texto fonte.

Um dos principais desafios ao se traduzir os contos de Téffi foi a busca pela recriação, em português brasileiro, dos efeitos de comicidade e ironia presentes no texto fonte, já que tais elementos, por natureza, ligam-se diretamente à estrutura da língua em que foram criados e a questões compartilhadas pela comunidade em que se inserem. Sob essa perspectiva, ao menos nas passagens em que a carga de comicidade era mais expressiva, tendeu-se a escolher a estratégia da domesticação, pois dificilmente o leitor do texto traduzido seria capaz de rir de uma expressão ou situação cultural que ele não consiga compreender inteiramente.

Pretendeu-se, assim, provocar nos receptores da tradução o mesmo impacto que o texto fonte potencialmente geraria nos leitores do seu público-alvo, tendo em conta as especificidades da poética da autora, tais como o constante emprego de jogos de palavras, provérbios e ditos populares, bem como a recorrência do discurso coloquial, dos diálogos e da marca da oralidade, além dos efeitos linguísticos decorrentes da interface entre a língua russa e a língua francesa.

Referências bibliográficas

ADAMÓVITCH, Gueórgui. **Odinóchestvo i svobóda**. São Petersburgo: Aleteia, 2002.

ANGELIDES, Sophia. **A.P. Tchekhov: cartas para uma poetica**. São Paulo: EdUSP, 1995.

BEHLER, Ernst. **Irony and the discourse of modernity**. Seattle: University of Washington Press, 1990.

BIANCHI, Maria de Fátima. Dostoiévski e a crítica russa. **Revista Magma**, n. 8, p. 87–99, 2003.

BOOTH, Wayne C. **The rhetoric of irony**. Chicago: University of Chicago Press, 1974.

BOYM, Svetlana. **Common places: mythologies of everyday life in Russia**. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1994.

BOYM, Svetlana. **The future of nostalgia**. New York: Basic Books, 2001.

BRITTO, Paulo Henriques. **A tradução literária**. 1a ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

CAVALIERE, Arlete. A literatura russa da emigração: o caso Búnin. **Revista de Literatura e Cultura Russa**, v. 10, 2019.

CHANDLER, Robert. *In*: TÉFFI, N. A. (Ed.). **Other worlds: peasants, pilgrims, spirits, saints**. New York: New York Review Books, 2020.

CHKLÓVSKI, Viktor. A arte como procedimento. **Revista de Literatura e Cultura Russa**, v. 10, 2019.

ECO, Umberto. **Quase a mesma coisa**. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro - São Paulo: Ed. Record, 2007.

FEDOSOV, I. V.; LANICKI, A. N. (Orgs.). **Fraseologuitcheski slovar russkogo Iazyka**. Moskva: Junves, 2003.

GALINDO, Caetano Waldrigues. Tradução & Ficção. *In*: AMORIM, Lauro Maia; RODRIGUES, Cristina Carneiro; STUPIELLO, Érika Nogueira de Andrade (Orgs.). **Tradução & Perspectivas teóricas e práticas**. São Paulo: Ed. Unesp, 2015, p. 99–122.

GASSET, José Ortega y. Miséria y esplendor de la traducción. **Trama & Texturas**, n. 19, p. 7–24, 2012.

GÓRKI, Maksim. O meshchánstve. **Na literaturnom postu**, v. 4–5, 1929. Disponível em: <<http://gorkiy-lit.ru/gorkiy/articles/article-159.htm>>. Acesso em: 13 set. 2023.

HABER, Edythe. **Teffi: a Life of Letters and of Laughter**. London: I.B. Tauris & Company, Limited, 2018.

HUTCHEON, Linda. **Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony**. Londres e Nova York: Routledge, 1994.

IVANOV, Gueórgui Vladímirovitch. Bez tchítátelia. **Tchísła**, v. №5, p. 1948–1952, 1931.

KOSTÉNKO, Diana Evguêvnna. Ekzistentsiálnoe soznánie dominirúiuichi tip miroochuchénia v emigrántskei prose N. Téffi na primére sbórnika passkazov “Rys”. **Filologúitcheski naúki. Voprócy teórii e praktiki.**, v. No 5(59), 2016.

LANDERS, Clifford E. **Literary translation: a practical guide**. Clevedon; Buffalo: Multilingual Matters, 2001.

LIVAK, Leonid. **How it was done in Paris: Russian émigré literature and French modernism**. Madison, Wis: University of Wisconsin Press, 2003.

LIVAK, Leonid. L'Émigration russe et les élites culturelles françaises, 1920-1925: Les débuts d'une collaboration. **Cahiers du Monde russe**, v. 48, n. 1, 2007. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/20175100>>.

MELETÍNSKI, E. M.; BERNARDINI, Aurora Fornoni; ANDRADE, Homero Freitas de; *et al.* **Os arquétipos literários**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.

MESCHONNIC, Henri. **Poética do Traduzir**. Trad. Jerusa Ferreira; Suely Fenerich. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1999.

MIKHAILOV, O. N.; NICOLAEV, D. D.; TRUBILOVA, E. M. (Orgs.). **Tvorchestvo N. A. Téffi i russki literaturni protsess pervoi polovini XX veka**. Moskva: Institut mirovoi literaturi imeni A.M. Gorkogo, 1999.

NABÓKOV, Vladímir. Filisteus e filistinismo. *In: Lições de literatura russa*. Trad. Jorio Dauster. São Paulo: Três Estrelas, 2014.

NITRAOUR, Elizabet. Jizn smeiótsia i plátchet... *In*: TÉFFI, Nadiéjda A. (Ed.). **Nostálgua: Rasskázý; vospominánia**. [s.l.]: Khudójestvenaia literatura, 1989.

PICON-VALLIN, Beatrice. Gogol', point de départ des recherches sur le grotesque au théâtre et au cinéma après la révolution russe, 1917-1932.

PROPP, Vladímir. **Comicidade e riso**. Trad. Aurora Fornoni Bernardini; Homero Freitas de Andrade. São Paulo (SP): Atica, 1992.

RAEFF, Marc. **Russia abroad: a cultural history of the Russian emigration, 1919-1939**. New York: Oxford University Press, 1990.

SCHLEIERMACHER, Friedrich E D. Sobre os diferentes métodos de traduzir. **Pincípios**, Trad. Celso Braida. 2007.

SCHMITZ, John Robert. Humor: é possível traduzi-lo e ensinar a traduzi-lo? **Tradterm**, v. 3, p. 87, 1996.

SCHNAIDERMAN, Boris. **Tradução, ato desmedido**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

SILVA, Nilson Roberto Barros; REBECHI, Rozane Rodrigues. A tradução de humor pode ser 'profundamente' domesticadora?: Jogos de palavras em "O xangô de Baker Street" traduzidos para o inglês. **Revista Linguagem & Ensino**, v. 25, n. 1, p. 49–69, 2022.

SLOBIN, Greta. Double Exposure in Exile Writing: Khodasevich, Teffi, Bunin, Nabokov. *In*: **Russians Abroad**. [s.l.]: Academic Studies Press, 2019, p. 74–92. Disponível em: <<https://www.degruyter.com/view/book/9781618116994/10.1515/9781618116994-006.xml>>. Acesso em: 10 out. 2020.

SORÓKINA, Tatiana Viktoróvna. Tema "málenkogo tchelovéka" v tvórtchestve Téffi: igravie stratégi. *In*: Kazan: [s.n.], 2019, p. 78–82.

STÁROSTINA, Natália. Nostalgia and the Myth of the Belle Époque in Franco-Russian Literature (1920s-1960s). **Historical Reflections/Reflexions Historiques**, v. 39, n. 3, 2013. Disponível em: <<http://berghahnjournals.com/view/journals/historical-reflections/39/3/hrrh390303.xml>>. Acesso em: 28 maio 2023.

STÁROSTINA, Natália. On Nostalgia and Courage: Russian Émigré Experience

in Interwar Paris through the Eyes of Nadezhda Teffi. **Diasporas**, n. 22, 2013. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/diasporas/213>>. Acesso em: 16 abr. 2022.

STÁROSTINA, Natália. Writing A New Self and Creating a Sense for Emotional Belonging: The Case of Nadezhda Teffi, a Russian Writer in Interwar Paris. **Journal of the Western Society for French History**, v. 41, 2013. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/2027/spo.0642292.0041.010>>. Acesso em: 12 abr. 2022.

SZAMUELY, Tibor. **The Russian tradition**. New York: McGraw-Hill, 1974.

TÉFFI, Nadiéjda. Memórias (trecho). In: **Escritos de Outubro**. Trad. Gabriela Soares da Silva. São Paulo: Boitempo, 2017.

TÉFFI, Nadiéjda A. **Kniga Iun: sbórník rasskázov**. Moskva: Knijni Klub Knigovek, 2011. (Sobranie sotchiniêni, T. 4).

TÉFFI, Nadiéjda A. **Vse o liubvi: sbórník rasskázov**. Moskva: Knijni Klub Knigovek, 2011. (Sobranie sotchinêni, T. 3).

TÉFFI, Nadiéjda A. **Zigzag**. Parij: Russki Zapiski, 1939.

TIHANOV, Galin. **Narrativas do exílio: cosmopolitismo além da imaginação liberal**. Trad. Camila Scherma. São Carlos: Pedro & João Editores, 2013.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. Quinta edição. São Paulo: Perspectiva, 2019.

UCÊINOVA, Elvina. Funktsii detalii v proizvedeniakh N. A. Téffi. **Filologuia: Nautchnie Isledovania**, v. 4, 2018. Disponível em: <https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=27328>. Acesso em: 16 abr. 2022.

VENUTI, Lawrence. **A invisibilidade do tradutor: uma história da tradução**. São Paulo: Ed. Unesp, 2021.

WILLIAMS, Robert C. The Russian Soul: A Study in European Thought and Non-European Nationalism. **Journal of the History of Ideas**, v. 31, n. 4, p. 573, 1970.

ZÁITSEV, Borís. **Sovreménie Zapíski**. [s.l.: s.n.], 1934.

Городок (Хроника)

Это был небольшой городок – жителей в нем было тысяч сорок, одна церковь и непомерное количество трактиров.

Через городок протекала речка. В стародавние времена звали речку Секваной, потом Сеной, а когда основался на ней городишко, жители стали называть ее «ихняя Невка». Но старое название все-таки помнили, на что указывает существовавшая поговорка: «живем, как собаки на Сене – худо!»

Жило население скучно: либо в слободке на Пасях, либо на Ривгоше. Занималось промыслами. Молодежь большею частью извозом – служила шоферами. Люди зрелого возраста содержали трактиры или служили в этих трактирах: брюнеты – в качестве цыган и кавказцев, блондины – малороссами.

Женщины шили друг другу платья и делали шляпки. Мужчины делали друг у друга долги.

Кроме мужчин и женщин население городишки состояло из министров и генералов. Из них только малая часть занималась извозом – большая преимущественно долгами и мемуарами.

Мемуары писались для возвеличения собственного имени и для посрамления сподвижников. Разница между мемуарами заключалась в том, что одни писались от руки, другие на пишущей машинке.

“Жизнь протекала очень однообразно.

Иногда появлялся в городке какой-нибудь театрик. Показывали в нем оживленные тарелки и танцующие часы. Граждане требовали себе даровых билетов, но к спектаклям относились недоброжелательно. Дирекция раздавала даровые билеты и тихо угасала под торжествующую ругань публики.

Была в городишке и газета, которую тоже все желали получать даром, но газета крепилась, не давалась и жила.

Общественной жизнью интересовались мало. Собирались больше под лозунгом русского борща, но небольшими группами, потому что все так ненавидели друг друга, что нельзя было соединить двадцать человек, из которых десять не были бы врагами десяти остальных. А если не были, то немедленно делались.

Местоположение городка было очень странное. Окружали его не поля, не леса, не долины, – окружали его улицы самой блестящей столицы мира, с чудесными музеями, галереями, театрами. Но жители городка не сливались и не смешивались с жителями столицы и плодами чужой культуры не пользовались. Даже магазинчики заводили свои. И в музеи и галереи редко кто заглядывал. Некогда, да и к чему – «при нашей бедности такие нежности».

Жители столицы смотрели на них сначала с интересом, изучали их нравы, искусство, быт, как интересовался когда-то культурный мир ацтеками.

Вымирающее племя... Потомки тех великих славных

“людей, которых... которые... которыми гордится человечество!

Потом интерес погас.

Из них вышли недурные шоферы и вышивальщицы для наших увруаров. Забавны их пляска и любопытна их музыка...

Жители городка говорили на странном арго, в котором, однако, филологи легко накопили славянские корни.

Жители городка любили, когда кто-нибудь из их племени оказывался вором, жуликом или предателем. Еще любили они творог и долгие разговоры по телефону.

Они никогда не смеялись и были очень злы.

Ке фер?

Рассказывали мне: вышел русский генерал-беженец на плас де ла Конкорд, посмотрел по сторонам, глянул на небо, на площадь, на дома, на магазины, на пеструю говорливую толпу, – почесал в переносице и сказал с чувством:

– Все это, конечно, хорошо, господа. Очень даже все это хорошо. А вот...ке фер? Фер то ке?

Генерал – это присказка.

Сказка будет впереди.

* * *

Живем мы, так называемые лерюссы самой странной на другие жизни не похожей жизнью. Держимся вместе не взаимопритяжением, как, например, планетарная система, а вопреки законам физическим – взаимоотталкиванием. Каждый лерюсс ненавидит всех остальных, столь же определенно, сколь остальные ненавидят его.

Настроение это вызвало некоторые новообразования в русской речи. Так, например, вошла в обиход частица «вор», которую ставят перед именем каждого лерюсса.

– Вор-Акименко, вор-Петров, вор-Савельев.

Частица эта давно утратила свое первоначальное значение и носит характер не то французского «le» для обозначения пола именуемого лица, не то испанской приставки «дон».

– Дон-Диего, дон-Хозе.

“Слышатся разговоры:

Вчера у вора-Вельского собралось несколько человек. Был вор-Иванов, вор-Гусин, вор-Попов. Играли в бридж. Очень мило.

Деловые люди беседуют:

– Советую вам привлечь к нашему делу вора-Парченку. Очень полезный человек.

– А он не того... Не злоупотребляет доверием?

– Господь с вами! Вор-Парченко? Да это честнейшая личность! Кристальной души.

– А может быть лучше пригласить вора-Кусаченко?

– Ну, нет, этот гораздо ворее.

Свежеприезжего эта приставка первое время сильно удивляет, даже пугает.

– Почему вор? Кто решил? Кто доказал? Где украл?

И его больше пугает равнодушный ответ.

А кто ж его знает – почему, да где... Говорят вор, ну и ладно.

– А вдруг это неправда?

– Ну вот еще! А почему бы ему и не быть вором?

И действительно – почему?

* * *

Соединенные взаимным отталкиванием лерюссы, определенно разделяются на две категории – на продающих Россию и на спасающих ее.

Продающие живут весело. Ездят по театрам, танцуют фокстроты, держат русских поваров, едят русский борщ и угощают им спасающих Россию. Среди всех этих ерундовых занятий совсем не брезгают своим главным делом, и если вы захотите у них справиться, почем теперь и на каких условиях продается Россия, вряд ли смогут дать толковый ответ.

Совсем другую картину представляют собой спасающие. Они хлопочут день и ночь, бьются в тенетах политических интриг, куда то ездят и разоблачают друг друга.

К «продающим» относятся добродушно и берут с них деньги на спасение России. Друг «друга ненавидят бело-каленной ненавистью.

– Слышали – вор Овечкин какой оказался мерзавец! Тамбов продает.

– Да что вы! Кому?

– Как кому? Чилийцам.

– Что?

– Чилийцам – вот что.

– А на что чилийцам Тамбов дался?

– Что за вопрос! Нужен же им опорный пункт в России.

– Так ведь Тамбов то не Овечкинский, как же он его продает?

– Я же вам говорю, что он мерзавец. Они с воров Гавкиным еще и не такую штуку выкинули: можете себе представить – взяли да и переманили к себе нашу барышню с пишущей машинкой, как раз в тот момент, когда мы должны были поддержать Усть-Сысольское правительство.

– А разве такое есть?

– Было. Положим недолго. Один подполковник – не помню фамилии – объявил себя правительством. Продержался все таки полтора дня. Если бы мы его поддержали во время, дело было бы выиграно. Но куда же сунешься без пишущей машинки. Вот и проворонили Россию. А все он – вор Овечкин. А вор Коробкин – слышали? Тоже хорош! Уполномочил себя послом в Японию.

– А кто же его назначил?

– Никому не известно. Уверяет, будто было какое-то Тирасполь-Сортировочное правительство. Существовало оно минут пятнадцать, двадцать, так... по недоразумению. Потом само сконфузилось и прекратилось. Ну а Коробкин как раз тут как тут, за эти четверть часа успел все это обделать.

– Да кто же его признает?

– А не все ли равно. Ему главное нужно было визу получить – для этого и уполномочился. Ужас!

– А слышали последние новости? Говорят, Бахмач взят!

– Кем?

– Неизвестно.

– А у кого?

– Тоже неизвестно. Ужас!

– Да откуда же вы это узнали?

– Из радио. Нас обслуживают два радио – советское «Соврадио» и украинское «Украдио». И наше собственное первое европейское – «Переврадио».

– А Париж как к этому относится?

– Что Париж! Париж известно, как собака на Сене. Ему что.

– Ну, а скажите, кто-нибудь что-нибудь понимает?

– Вряд ли. Сами знаете – еще Тютчев сказал, что «умом Россию не понять», а так как другого органа для понимания в человеческом организме не находится, то и остается махнуть рукой. Один из здешних общественных деятелей начал, говорят, животом понимать, да его уволили.

– Н-да-м...

– Н-да-м...

Посмотрел, значит, генерал по сторонам и сказал с чувством:

– Все это, господа, конечно, хорошо. Очень даже все это хорошо. – А вот ке фер? Фер-то ке?

Действительно – ке?

Воскресенье

Душно... Душно...

Парижане за неделю точно выдышали весь воздух и на воскресенье его не хватает.

Или так кажется, потому что именно в воскресенье полагается вздохнуть свободно – тут-то и видишь, что воздуха нет.

Магазины заперты. Весь Париж отхлынул куда-то по трамваям, автобусам, по кротовым коридорам метро.

Дышать поехали.

В такси непривычные парочки. Она – в нитяных перчатках и хорошей шляпке или в хороших перчатках и скверной шляпке – в зависимости от магазина, в котором она служит. Он – в щегольском галстуке и помятом котелке, или наоборот в помятом галстуке и щегольском котелке – тоже в зависимости от магазина, где он состоит приказчиком. Оба напряженно улыбаются от удовольствия и конфуза собственным великолепием.

В трамваях более солидная публика, знающая суетность мирских наслаждений и понявшая, что истинное счастье – деньги, не расточаемые, а накапливаемые и берегаемые в банке. В трамваях лавочники с женами и детьми, пузатые старички с толстоносыми старухами.

Все едут. Уехали.

* * *

В маленькой русской церковке идет богослужение.

Седобородый священник умиленно и торжественно говорит прекрасные слова молитвы: «Верую, Господи, и исповедую, яко Ты еси...»

Господин с тонко-выработанным пробором – сколько лысина позволяет – благоговейно склонил голову и шепчет соседу:

– А я забыл ваш телефон. Мерси. Ваграм или Сакс?

– Онз сись²¹³, Ваграм, – истово крестясь, отвечает сосед.

Молится седобородый священник о русских митрополитах, может быть уже убитых, о Православной Церкви оскверненной, с поруганными иконами, с ослепленными ангелами...

– Интересно знать, – молитвенно закатывая глаза, шепчет дама, крашенная в рыжее, даме, крашеной в черное, – настоящие у нее серьги или нет.

– А мне вчера в концерте понравилось платье Натальи Михайловны. Я бы сделала себе точно такое, только другого цвета и другого фасона.

На паперти, щурясь от яркого желтого солнца, толпятся нищие... духом и толкуют про свои дела.

– Сговорились встретиться здесь с Николай Иванычем и вот уже полчаса жду.

– А, может быть, он внутрь прошел?

– Ну! Чего ради!

– О чем это там братья Гвоздиковы с Копошиловым говорят? И Синуп с ними...

– Кабаре открывать собираются.

– Не кабаре, а банк.

– Не банк, а столовую.

– Кооператив с танцами.

* * *

Надо дышать.

Пойдем в «Jardin des Plantes».

Душный ветер гонит сорную пыль.

Треплет праздничные юбки, завивает их о кривые ноги воскресных модниц в нитяных перчатках и пышных шляпках (и наоборот), сбивает с шага ребятишек,

²¹³ Одиннадцать-шестнадцать (от фр. onze, seize).

подшлепываемых заботливой материнской рукой. Посыпает песком мороженое и вафли у садового ларька.

Деревья качают тяжелыми тусклыми листьями, как непроявленные картинки декалькамани.

Длинное здание с решетками. Это клетки.

В одной клетке спит большая серая птица. В другой спит-дышит чья-то буршерстая спина. Гиена, что ли.

В третьей – лев. Маленький, желтый, аккуратный, весь вылизанный с расчесанной дьяконской гривой.

Сидит в профиль и зевает, зашуривав глаза.

Перед клеткой толпа в пять рядов. Напирают, давят, лезут, поднимают детей на плечи, чтобы лучше видели, как лев зевает.

Нежная мать с перьями дикобраза на шляпе высоко подняла крошечную голубоглазую девочку.

– Regarde la grosse bête! Vois-tu la grosse bête?²¹⁴

Девочка таращит глаза, но между нею и «grosse bête» поместилась толстая курносая дама с сиренево-розовыми щеками.

Девочка видит только ее и все с большим ужасом таращит на нее голубые глазенки

– La grosse bête!

Вырастет девочка большая и будет говорить:

– Какие у меня странные воспоминания детства. Будто показывали мне какого-то льва с сиреневыми щеками в полосатой кофте, толстого, толстого с бюстом и в корсете... Что это за львы были в те времена? Чудеса! А так ясно помню, словно вчера видела.

* * *

²¹⁴ Посмотри на эту огромную зверюшку! Видишь эту огромную зверюшку? (фр.)

В ресторанчике служащая мамзель заботливо вычеркивает перед вашим носом каждое выбранное вами в меню блюдо и, глядя в ваши, полные кроткого упрека, глаза, посоветует есть морковь.

– Des carottes.

Но ведь есть ресторанчики с определенным “обедом. Это спасение для человека с дурно направленной фантазией, выбирающего то, чего нет. В ресторане с определенным обедом вам дадут две редиски, потом пустую тарелку, сбоку которой, по самому бордюру, ползет подсаленный (для того, чтобы полз) огрызок говядины. Подается он под различными псевдонимами – *côtelette d'agneau, boeuf frit, chateaubriant, lapin, gigot, poulet*.²¹⁵ Отвечает за быка, зайца, курицу и голубя. Не пахнет ни тем, ни другим, ни третьим. Пахнет теплой мочалой.

Потом подадут пустую тарелку.

– Отчего она рыбой пахнет?

– *Saumon suprême*.²¹⁶

– Ага!

Но ее совсем не видно этой *saumon suprême*. Верно кто-нибудь раньше вас съел.

Потом вам дают облизать тарелку из-под шпината (в ресторанах лучше музыка при этом играет что-нибудь из «Тоски»).

Потом вы облизываете невымытое блюдечко из-под варенья и торопитесь на улицу, чтобы успеть, пока не закрылись магазины, купить чего-нибудь съедобного.

* * *

Театров много. Французы играют чудесно.

В одном театре идет Ки-Ки, и другом Фи-Фи, в третьем Си-Си.

Потом вы можете увидеть:

²¹⁵ Отбивная из ягненка, жареная говядина, шатобриан, кролик, баранья нога, цыпленок (фр.)

²¹⁶ Лучший лосось (фр.)

«Le danseur de Madame», «Le bonheur de ma femme», «Le papa de maman», «La maman de papa», «La maman de maman», «Le mari de mon mari», «Le mari de ma femme».²¹⁷

Можете посмотреть любую; это то же самое, что увидеть все. Некоторые из них очень серьезны и значительны. Это те, в которых актер в седом парике подходит к самой рампе и говорит проникновенно:

– Faut être fidèle à son mari.²¹⁸

Растроганная публика рукоплещет и сидящий в десятом ряду русский тихо поникает головой:

– Как у них прочны семейные устои. Счастливые!

– Fidèle à son mari! – рычит актер и прибавляет с тем же пафосом, но несколько нежнее:

– Et à son amant.²¹⁹

* * *

Кончается душный день.

Ползут в сонных трамваях сонные лавочницы, поддерживая отяжелевших сонных ребят. Лавочники, опираясь двумя руками на трость, смотрят в одну точку. Глаза их отражают последнюю страницу кассовой книги.

У всех цветы. Уставшие, с ослизлыми от потных рук стеблями, с поникшими головками.

Дома их поставят на прилавок между ржавой чернильницей и измученной книжкой с адресами. Там тихо, не приходя в себя, умрут они такие сморщенные и бурые, что никто даже и не вспомнит, как звали их при жизни – тюльпанами, полевыми астрами, камелиями или розами.

²¹⁷ Танцор мадам, счастье моей жены, папа мамы, мама папы, мама мамы, муж моего мужа, муж моей жены (фр.)

²¹⁸ Следует быть верной своему мужу (фр.)

²¹⁹ Верной мужу и любовнику (фр.)

Устало и раздраженно побрякивая, тащат такси целующиеся парочки в нитяных перчатках и хороших шляпках (или наоборот). И в их руках умирают потерявшие имя и облик цветы.

По кротовым коридорам гудят-гремят последние метро. Качаясь на ногах, выползают из дыр земных усталые, сонные люди.

Они как будто на что-то надеялись сегодня утром и надежда обманула их.

Вот отчего так горько оттянуты у них углы рта и дрожат руки в нитяных перчатках.

Или просто утомила жара и душная пыль...

Все равно. Воскресный день кончен.

Теперь – спать.

* * *

Наши радости так похожи на наши печали, что порою и отличить их трудно...

Как мы праздновали

Думали – будет, как у нас: останятся трамваи и водопровод, погаснут лампы, повиснут в воздухе лифты, ночью начнутся обыски, а утром известят, что похороны праздничных жертв назначаются через три дня.

И вдруг – сюрприз! Все в порядке.

Вот тебе и четырнадцатое июля!

Как-то не верилось.

Выходя на улицу, спросили у консьержа:

– С какой стороны стреляют?

Тот сначала удивился, потом улыбнулся, точно что-то сообразил, и ответил:

– Танцуют? Я не знаю где.

Он, вероятно, думал, что мы плохо говорим по-французски!

Вышли на улицу. Посмотрели. Беспокойно стало, красного много.

– Я, знаете, предпочитаю в такие дни дома сидеть, – сказал один из нас.

– В какие такие?

– Да вот когда такие разные народные гулянья. По-моему, вообще все должны в такие дни дома сидеть.

– Какое же тогда гулянье, когда все дома сидят! Тоже скажете!

– Не люблю я этого ничего. Прислуга вся ушла, обед не стоговлен, трамвай, того гляди, забастует – одна мука. Я уж так и знал! Как это самое гулянье или патриотическое торжество – так значит жуй целый день сухомятину, а если нужно куда поспешить, так при пёхом.

– А все-таки, – сказала одна из нас, – интересно бы посмотреть, как танцуют на площадях. Мы ведь в первый раз четырнадцатого июля в Париже.

– Уверяю вас, что никто ничего танцевать не будет. Верите вы мне или нет?

– Почему же не будет?

– Потому что, во-первых, жарница, во-вторых, лень.

- Странное дело – столько лет не ленились, а сегодня как раз заленятся.
- Ну вот помяните мое слово. Верите вы мне или нет?
- Однако – долго мы будем посреди улицы стоять? Нужно же на что-нибудь решиться.
- Завтракать надо, вот что.
- Отлично. Я вас поведу в очень интересное место. Верите вы мне или нет?
- Да зачем же далеко идти – тут ресторанов сколько угодно.
- Нет уж, покорно благодарю, отравляться. Сядем в метро и через пять минут будем в чудесном ресторанчике.

* * *

- Очевидно, мы не там вылезли. Ресторан должен быть тут сразу налево.
- Да на какой улице-то, говорите толком.
- На какой? Да здесь где-то. Надо спросить... Экутэ! Пардон месье силь ву плэ – ле ресторан. Болван какой-то попался – сам ничего не знает.
- Да чего долго искать – пойдем в первый попавшийся, все они одинаковы.
- Ну нет, я тоже отравляться не желаю. Сядем в метро и через пять минут...
- Да вы нас уж полчаса в метро мотали – куда еще?
- Мы не там вылезли. Верите вы мне или нет? Через пять минут...

* * *

- Черт! Ведь был же здесь ресторан! Провалился он, что ли? Знаете что, господа. Вот что я вам предложу: сядемте в метро и через пять минут...
- Ну нет, как хотите, а я больше не ездец. Тут четырнадцатое июля, люди веселятся, музыка гремит, а мы, как кроты, ковыряемся под землей.
- Не хочу.
- Да где же у вас музыка гремит?
- Где-нибудь да гремит же! Ведь четырнадцатое июля.
- Не знаю. Я по крайней мере музыки не слышал.

– Еще бы, когда мы с одиннадцати часов утра из-под земли не вылезаем.

Даю вам слово, что через пять минут, даже меньше – через четыре с половиной мы будем в чудесном ресторане.

Уж все равно столько ездили – лишний час дела не поправит и не испортит.

– Ча-ас? Как час? Вы говорили – пять минут.

– Чистой езды пять, ну да пока сядем, пока вылезем, пока найдем, пока дойдем.

– Ну, господа, чем спорить, уж лучше скорее поедem... Все равно здесь ничего нет.

* * *

– Силь ву плэ...²²⁰

– Да вот же под самым носом какой-то ресторанчик.

– Между прочим, уже четыре часа, так что завтрака мы все равно не достанем... Придется а la carte²²¹.

– Ну уж теперь не выбирать. У меня от голода голова кружится.

– Ну и ресторан. Прислуги нет, одна баба с флюсом.

– Ничего, я сейчас закажу.

– Спросите, что у нее есть.

– Кэс кэ ву завэ?²²²

– J'ai mal aux dents, monsieur!²²³

– Что она говорит?

– Не знаю, не разобрал.

– Так переспросите.

– Как-то неловко.

²²⁰ Пожалуйста (фр.)

²²¹ По карточке (фр.)

²²² Что с вами? (фр.)

²²³ У меня болят зубы! (фр.)

– Ну что у нее может быть – наверное, гадость какая-нибудь.

– Наперед говорю – я этого есть не стану.

– Может быть, у нее ветчина есть?

– Бесплезно спрашивать.

– Одного не могу понять – чего мы рыскаем по каким-то задворкам, когда мы можем идти в любой знакомый ресторан!

– Ну что за тоска! Четырнадцатого июля нужно именно в каком-нибудь маленьком красочном кабачке, чтобы кругом плясала пестрая толпа под звуки самодельной скрипки и чтобы тени великого прошлого...

– Мне определенно хочется ветчины.

– Помните, мы как-то заходили на Монпарнасе в какое-то кафе? Там была неплохая ветчина.

– А ведь верно. От добра не ищи добра. Сядем в метро и через пять минут будем есть чудесную ветчину.

– Господа, смотрите направо. Видите? Там толпа... Ей-богу, танцуют! Бежим скорее.

– Да плюньте вы! Ну, чего вы не видали! И танцуют-то, наверное, прескверно.

– Потом посмотрите. Нельзя же весь день не евши по такой жарнице болтаться.

– Ну-с, я бегу на метро...

* * *

– Комман? Па де жамбон? Ну, уж это, знаете, свинство! Он говорит, что па де жамбон. Что? Кафэ о лэ? Еф о пля? Сам лопай! Идем, господа, отсюда.

– Я предлагаю идти домой. Я сегодня видела, как кому-то несли ветчину.

– Ветчину? Где?

– У нас в отеле.

– Ну так пойдете, чего же вы молчали?

– Неужто домой? Как-то неловко. Все-таки четырнадцатое июля... Великие танцы на площади... тени под самодельной скрипкой.

* * *

Ветчины в отеле не оказалось. Ее съели какие-то русские. По-моему, празднование четырнадцатого июля в этом году было не особенно удачное. По крайней мере, на меня оно произвело впечатление чего-то очень тусклого и плохо организованного. Какая-то бестолочь и вообще...

Файфоклоки

Рецепт приготовления файфоклока следующий:

1 кило миндального печенья;

на пять франков кексу;

на десять какой-нибудь дряни;

1 кило конфет;

1 лимон.

Всё это режется и раскладывается по тарелкам в виде звёзд или каких-нибудь геометрических фигур – ромбов, квадратов, концентрических кругов.

Делается это для того, чтобы с первого же момента поразить воображение гостя, чтоб он присмирел и понял, что попал не так себе куда-нибудь, а в дом, где любят красоту и ценят искусство. Красота – это, как известно, страшная сила, и уложенная винтом баба (я говорю, конечно, про печенье, а не про женщину) производит впечатление гораздо более яркое и острое, чем просто натяпанная кривыми ломтями. Можно ещё купить орехов. Но к ним следует относиться как к элементу декоративному и щипцов не класть. От них, если дозволить их съесть, только треск и сор. А так, без щипцов, если какой гость и надумает взять, то недалеко уедет: повертит в пальцах, лизнёт и сунет потихоньку под пепельницу.

Если гость строптивый и задира, то надо дать понять, что вы его штуки заметили и не одобрили – берёшь, мол, добро, есть не ешь, а только изводишь. От этого он делается скромнее и иногда даже начинает говорить комплименты.

Если вы натуральный беженец и живёте в одной комнате, то для настоящего светского файфоклока вы непременно должны придать вашему помещению элегантный вид: выбросить из пепельницы присохшие к ней косточки вишен, старые туфли засунуть подальше под кровать, а новые, наоборот, выставить около окошка – пусть сверкают. Умывальную чашку можно скрыть под небрежно развёрнутым японским веером. Словом – иногда самыми маленькими усилиями можно достигнуть потрясающих эффектов.

Между прочим, если у вас есть стул с расхлябанной ножкой, не стыдитесь и не прячьте его. Он вам сослужит службу: если к вам придёт очень важный гость, презирает ваш кекс и спросит, есть ли при вашей комнате *salle de bain*²²⁴ – сажайте его немедленно на этот стул. Он потеряет равновесие, брыкнёт ногой и попытается обратить всё в шутку. А вы улыбнётесь «с большой выдержкой» и скажете:

– Ах, пустяки, не стоит обращать на это внимание. Здесь мебель хотя и очень дорогая, но очень прочная.

Тогда он подумает, что сам сломал ножку, и сильно сконфузится. Тут берите его голыми руками.

Разговоры за файфоклоками нужно вести на самые светские темы, а вовсе не о том, что вас лично в данный момент больше всего интересует.

Допустим, ваша душа занята тем, что утром сапожник содрал с вас пятнадцать франков за новую подмётку. Как бы ни были вы полны этими переживаниями, говорить о них не следует, потому что все притворятся, что их такая мелочь никогда не интересовала, и даже не сразу поймут, кэс ке сэ, мол, подмётка.

Говорите об опере, о туалетах. Только не надо говорить непременно правду.

– В оперу не хожу – денег нет.

Или:

– Сегодня утром смотрю – ах! – на новом чулке дырка!

Это не то. Надо держать высокий тон.

– Французы не понимают даже Чайковского, как вы хотите, чтобы они претворили (непременно скажите «претворили», я на этом настаиваю) Скрябина?

Или так:

– Пакэн повторяется!

И больше ничего. Пусть все лопнут.

Если разговор очень вялый, вы можете легко оживить его, бросив вскользь:

– Видела вчера в церкви Анну Павловну. Какая красавица!

²²⁴ ванная (фр.)

Тут-то и начнётся.

– Анну Павловна красавица? Ну уж это, я вам скажу...

– Анну Павловна харя.

– Она одевается недурно, но ведь она ужасна!

– Одета она всегда возмутительно! Я даже не понимаю, где она заказывает эти ужасы. Её выручает смазливое личико...

– Личико?! У неё муравьиный нос. Фигура только и выручает.

– Горбатая... Один бок...

– У неё три ноги...

– У неё скорее фигура смазливая, чем лицо.

– Характер у неё смазливый, а не фигура.

– Несчастный муж! Жена, кажется, продаётся направо и налево...

– Женщине шестой десяток, и вечно за ней хвост мальчишек.

– Очевидно, умная женщина. Раз ей шестьдесят лет, да ещё и урод она, и одевается скверно, так за что же ей платят?

– Анну Павловна умна? Вот уж разодолжили! Дура петая-перепетая.

– А много ли им нужно! Была бы хорошенькая мордочка.

– Да одевалась бы хорошо.

– Так, значит, она хорошенькая?

– Совершенная цапля, только коротенькая... Кривая.

– Ну вот! А вы говорите, продаётся. Сама всем платит.

– Что же – значит, богатая?

– Ломанного гроша нет. Я ей сама старую шляпку подарила.

– Так как же тогда? Чем же она платит?

– Ах, какая вы наивная! Уж поверьте, что на это найдётся.

– А на вид ей не более тридцати.

– Ах, какая вы наивная! Ей на вид все восемьдесят.

Это разговор специально дамский.

Для возбуждения мужских страстей вы вскользь бросаете:

– Интересно мнение большинства. Следует нам вообще объединиться, разъединиться или отъединиться?

Тут пойдёт.

В общем, эти разговоры, если их не сбивать, могут длиться часа три-четыре.

Но если вам захочется есть, то вы всегда можете мгновенно погасить энтузиазм толпы и элоквенцию ораторов простой фразой, произнесённой вполголоса:

– Ах, я и забыла! Меня просили продать тридцать билетов на благотворительную лотерею. И куда это я их засунула... надо поискать.

Ровно через полторы минуты ваша комната останется пустой.

Окурки, бумажки от конфет, сизый дым, огрызки печенья – унылые клочья бывшего файфоклока – унылые файфоклочья.

Последние крики на лестнице:

– Заходите!

– Позвоните!

– Шшш... не крие па сюр лескалье!²²⁵

²²⁵ не кричите на лестнице! (фр.)

Птичий день

Какие ужасы бывают в восточных сказках!

Калиф Багдадский и его великий визирь были злым волшебником обращены в птиц. Это еще было бы с полбеды, если бы они не забыли чародейного слова «Мутабор». Если

бы не забыли, могли бы через год вернуть себе человеческий облик.

И калиф, и визирь страшно горевали. В те времена быть птицей считалось обидным.

* * *

В прошлую пятницу был самый модный день в Париже.

Разыгрывался большой приз на скачках. Весь Париж был на ипподроме. Лучшие «maisons»²²⁶ лансировали новые модели, устанавливали моду на весь будущий сезон.

Азартные игроки ревели и свистели, огромные трибуны дрожали от нетерпеливого топота десятков тысяч ног.

Англичане, специально переплывшие для этого дня свой пролив, лезли друг другу на плечи и тыкали полевыми биноклями в спину соседей.

Париж был пуст. Все были там, на скачках.

* * *

Вечером «monde»²²⁷ был в Bois de Boulogne²²⁸.

Весь день суетились лакеи Pre-Catelan, устраивали длинные столы, принимали заказы по телефону, считали стулья, засовывали карточки в бокалы.

К девяти часам начался съезд.

* * *

²²⁶ Дома (фр.)

²²⁷ Свет (фр.)

²²⁸ Булонский лес (фр.)

Распахнулись дверцы мотора. Вытянулась лапка, ярко-розовая.

– Чукишш, – зашуршали какие-то перья. Вытянулась вторая лапка, и гигантская пестрая птица вылезла и отряхнулась.

Она была голенастой породы, потому что лапы ее были длинны и тонки. Вроде цапли. На головке пестрый хохолок. Оперение – черное с золотом и длинный алый хвост.

Птица, осторожно вытягивая лапы, сделала несколько шагов, остановилась и, повернув хохолок, пискнула.

К ней тотчас подбежал ее самец – черный с коротким хвостом, вроде трясогузки или человека во фраке.

– Мадам Санвиль, – сказал кто-то в толпе.

Птица, вытягивая розовые лапки и шевеля хохолком, вошла в ресторан.

Из другого мотора вытянулась зеленая лапка и выпорхнула маленькая полевая курочка. Закружилась, побежала не в ту сторону.

– Кэ-кэ-кэ-кэ...

Две трясогузки, с трудом поспевая, загнали ее в ресторан.

– Квик! Квик!

Сердито поворачивая клювом, вылезла старая цесарка и, перебирая серыми ввернутыми внутрь лапами, пошла по желтой дорожке.

– Квик!

Золотые цапли, с оранжевыми крапинками, зеленые какаду с черными хвостами, голубые колибри с серебряными лапками, райские птички с тысячецветным оперением вылезают, выпархивают, выпрыгивают.

Сопровождающие их самцы как будто слегка смущены.

У них ведь почти человеческий вид. Человеку выступать рядом с птицей все-таки немножко совестно. Но они оглядываются кругом и быстро успокаиваются. Лица из смущенных делаются гордыми.

– Моя коноплянка не хуже любого какаду. Золото, изумруды, бриллиантовые лапки, жемчужные шейки, сапфирные крылышки, серебряные хвостики.

– Курлык!

* * *

Сколько было хлопот, приготовлений, разговоров, стараний, сколько было пролито настоящих, человеческих слез и потрачено человеческого труда, чтобы к этому великому моменту, к этому самому модному дню Парижа переделать человеческую самку в птичью.

Сколько отдано за счастье быть птицей. Гарун аль-Рашид! Старый дурак! Радуйся, что забыл «Мутабор».

Вот эта розовая фламинго с золочеными крылышками и самоцветным хохолком, наверное, изменила унылой трясогузке с печальными человеческими глазами, которая устало, провожает ее на заплетающихся лапах. Изменила с красноклювым, седоперым снегирем. Снегирь, может быть, пошел на подлог или шантаж, чтобы позолотить ей крылышки, и круглые глаза его озабочены, как бы все это дельце не выплыло наружу.

Райская птичка весело подпрыгивает, отряжая шуршащие перышки... Женщина всегда держит себя так, как того требует ее туалет, и райская птичка распушила веером пестро-сверкающий хвост и тихо, чуть слышно, вопросительно курлычет изумрудным горлышком:

– Eh bien? Eh bien?²²⁹

Она подбила на какую-нибудь крупную гадость тоскливо бредущую за ней черноносую ворону.

– Что поделаешь! Должен же кто-нибудь заплатить за этот момент, за это счастье быть хоть один вечер птицей.

²²⁹ Ну и что? Ну и что? (фр.)

Суется распаренные лакеи, с трудом протискиваются между голыми женскими спинами и пестрыми птичьими хохлами, льют рыбный соус на трясогузкину плешь, и звякает оркестр новый любимый фокстрот.

Розовая фламинго с золочеными крылышками клюет и переворачивает на тарелке подсунутого ей (сегодня все слопают!) гнилого рака. Седоперый снегирь кормит ее, как настоящий птичий самец, сам только изредка опуская клюв в тарелку. Унылая трясогузка смотрит на самоцветный радостный хохолок своей фламинго печальными человеческими глазами, сдвигает брови, хочет что-то понять, что-то сказать, что-то вспомнить – и не может.

Хоть бы кто-нибудь напомнил ему!

Перья, хвосты, клювы... Звякает фокстрот... и болит сердце, и не может вспомнить чародейного слова.

– Му-та-бор!

Вот сейчас... сейчас еще минута, и он, может быть, вспомнит:

– Му-та-бор...

Башня

Нам давно даны эстетические директивы: не любить Эйфелеву башню.

Она пошлая, она мещанская, она создана только для того, чтобы épater les bourgeois²³⁰, она – не знаю что, она – не помню что, но, словом, ее любить нельзя. Я очень покорная. Нельзя, так нельзя. И первые дни моего пребывания в Париже не только не обращала на нее внимания, но, случайно заведя издали, отворачивалась и делала вид, что ничего не заметила.

– Это там, где Эйфелева башня, – объяснял мне кто-то свой адрес.

– Не потребуете ли вы и в самом деле, чтоб я ориентировалась по этой четырехлапой дурище!

Эйфелева башня для меня не существовала.

Вид ее меня раздражал. Она так не ладится, так не вместе со всем городом! Точно перечница из великаньего царства, всунутая в лилипутский городок, резной, бумажный, хрупко склеенный. Может быть, у себя в великаньем царстве она и была вещица хоть куда, а тут урод уродом, и не «прижилась» за десятки лет, не стала своей, а торчит, чужая и неладная.

Не полюбила я ее. Как было приказано эстетическим декретом, так и не полюбила.

* * *

Возвращаясь поздно вечером, мы сели на скамеечку в Трокадеро.

Посмотрели на небо.

Ночью мы всегда смотрим на небо. Днем мы его не видим. Днем оно маленькое, серое, сдавленное, перерезанное трубами, крышами, столбами, проволоками. Ночью – всегда большое, как бы ни было мало видимое нами пространство. Мы чувствуем его, огромное, прозрачное, и поднимаем к нему глаза.

²³⁰ эпатировать буржуа (фр.)

Нам, русским, почему-то всегда кажется, что мы должны отыскать Большую Медведицу. На что это нам – сами не знаем, но ищем озабоченно, деловито крутя шеей и тыча пальцем в созвездие Ориона.

Почему стараемся – никому неизвестно. Может быть, потому, что жутко ночное небо и хочется поскорее найти на нем старых знакомых, чтобы не чувствовать себя чужим и одиноким.

Глядя на звездное небо, всегда думаешь о бесконечном пространстве, о вечности – о смерти и одиночестве.

– Помилуйте, сударыня, какое тут одиночество, тут столько знакомых. Разрешите, я вам назову фамилии: вот Сириус, вот Кассиопея, а вот и Большая Медведица, ее все знают, она живет с этим, как его...

– Тсс... не говорите об этом по-русски – *elle comprend*.²³¹

Отсюда, с горы, виден весь город.

Он плоский, чуть зыбится, поблескивая, как озеро в тумане. Над ним прозрачная ночная пустота, а над ней луна.

Луна сегодня не одна. Около нее огромная черная тень уперлась в землю раскосыми ногами, поднялась кружевной верхушкой и цедит на луну круглые дымные облака. Луна бежит, крутится, отбивается, золотая, веселая, видно, что играет. А город весь внизу, со своими трубами и проволоками, весь плоский и туманный. Он совсем отдельно. Над ним пространство. Наверху, высоко только эти двое – луна и черная тень. Башня.

Мелькнула искра в черной четкой резьбе, и глубоко, в самом сердце башни, ударил звонкий молоточек.

– Дзинь – раз! Дзинь – два... четыре... восемь... двенадцать! Двенадцать часов.

– Африка!.. Америка! Север, юг, запад, восток! Слышите?

Она, черная башня, сказала вам, что сейчас полночь!

²³¹ она понимает (фр.)

Они слышат. Все аппараты всего земного шара слышали ее звон и отметили. Теперь вот, в эту минуту, на всем земном шаре стало двенадцать часов.

Заплыла за темное облако, спряталась луна. Если бы у нее были часы, она бы тоже отметила.

* * *

Несколько лет тому назад была я в Соловецком монастыре.

Крутил вокруг острова злой ветер, тряс соснами, гудел скалами, плевал морской пеной до самой колокольни – не давал плыть домой.

Чайки сбились на монастырском дворе, кричали – лаяли тоскливо и злобно, стерегли своих детенышей. А по длинным монастырским коридорам бродили богомольцы, крутили бородами на стенную роспись, вздыхали над черным дьяволом с красным пламенем, веником торчащим изо рта, и, отойдя в уголок, расправляли мятые ассигнации – заготовленную жертву – с крутой думой: хватит али подбавить – очень уж этот, с веником, грозен.

Стояли пестрой птичьей стаей поморки-богомолки в зеленых, в розовых, в лиловых платьях, все светлобровые, с русалочьими, чаичьими, глазами: круглые желтые глаза с черным ободком и узкой черной точечкой – зрачком. Таких у людей не бывает. Смотрели на картины, цокали языком – Потоцка, булоцка.

Грамотейка в сиреневом платье, в розовом переднике, с жемчужным колечком на головной повязочке, водила пальцем по картине, читала и объясняла:

– Вот нечистый, вот целовека губит своей красотой, вот и огонь из роту.

Поморки вздыхали на дьяволову красоту, выраженную художником в виде песьей, довольно симпатичной, морды, мохнатых лап с перепонками, хвоста винтом и скромного коричневого передничка, подвязанного на животе.

Поодаль от богомолок стоял худенький, скуластый, с острой бородкой монашек. Мочальные, прядистые волосы, скуфейка.

– Могу я вас спросить? – обратился он ко мне. – Не привезли ли вы газет?

Он, видимо, давно задумал спросить и не решался, так что даже покраснел.

– Главное-то мы знаем, а я почитать хотел.

– Откуда же вы главное знаете?

– А я здесь недалеко на радиостанции работаю. У меня такое послушание. Я в миру электротехником был. В монастырь редко попадаю – послушание там быть, на островке.

– Вы один там?

– Двое нас. Другой немой.

– Тяжело?

Он опять покраснел.

– Ночью – нет. Ночью она разговаривает.

– Кто? Кто разговаривает?

– Она. Эйфелева башня.

Чайки-поморки смотрели пустыми желтыми глазами на монашка, на черта с пламенем.

Надрывно лаяли чайки-птицы, на дворе гулял ветер, мотал соснами.

Эйфелева башня?

Существует Эйфелева башня и говорит по радиотелеграфу с монашком в скуфейке, с желтоглазыми чайками, с чертом с пламенем.

Эйфелева башня! Или ты сказка, или нас кто-то выдумал... а нам с тобой вместе на свете жить – уж больно диковинно!..

* * *

Прозвонил, ударил последний молоточек.

– Двенадцать.

Подождем.

Мелькнула искра. Что-то вздохнуло, загудело.

– Она сейчас начнет разговаривать.

Вот... вот...

Монашек в скуфейке! Записывай, записывай все. Что плохо нам, одиноко и страшно. Поморкам кланяйся, пусть язычком поцокают. Черту с пламенем расскажи, что далеко ему до разных других. Чайкам скажи... И отметь, что полночь

сейчас на всем земном шаре, одинаковая, черная полночь. Отметь! Не бойся – так надо.

П. А. Тикстону

I

Обед подходил к концу.

Небритые гарсоны прибирали мокрые корки с залитых вином скатертей и разносили сыр и пахнувший жареной тряпкой кофе.

Егоровы поели не очень плотно: Андрей Сергеич – шукрут, Ольга Ивановна, не успевшая отнести работу в увруар, почувствовала склонность к вегетарьянству и спросила жареного картофеля.

Они собирались уже уходить, как вдруг послышался тихий струнный говорок, и вошли двое с гитарами. Один постарше – лысый, обрюзгший, другой – помоложе, с наглыми глазами и фальшивым бриллиантом на грязном мизинце с обломанным ногтем. Оба были оливково-смуглы и громко переговаривались на ломаном французско-испанском языке.

Сели недалеко от Егоровых, подстроили гитары и, резко дергая металлические струны, заиграли песню.

Играли оба, но толстый старик, кроме того, и пел какие-то слова, из которых более или менее понятно выделялся только припев:

– *Pardon, madame, pardon, je suis cochon.*²³³

Кроме того, он, отбрасывая гитару, вскакивал, мотал головой так, что толстые губы его болтались, как резиновые, свистел, кудахтал и лаял по-собачьи.

Тот, что помоложе, смеялся и подмигивал всем на старика.

Публика была в восторге. Женщины визжали и лезли на стулья, чтобы лучше видеть. Гарсоны останавливались на бегу и стояли, распяля рот и не замечая, как шлепают на пол объедки с грязных тарелок.

Андрей Сергеич, страдальчески сдвинув брови, долго смотрел на старика, вздохнул и сказал:

²³² Славянская душа (фр.)

²³³ Простите, мадам, простите, я свинья (фр.)

– Тяжелое зрелище!

– Что? – спросила жена.

– Человек-то ведь уже немолодой, детный, ради куска хлеба по-собачьи лает. Дома ребятишки, жена больная... У таких всегда больные жены. Он, конечно, скрывает от них свое ремесло. Они убеждены, что он просто и почтенно играет на гитаре. А если бы они случайно зашли сюда и увидели! Господи!

Ольга Ивановна полезла в сумочку за носовым платком.

– Ну что поделаешь, Андрюша, всем тяжело.

Андрей Сергеич рассердился.

– «Всем»! Сравнила тоже! Думаешь, я не понял твоего намека? Отлично понял. Нас, нажравшихся людей, – вон я даже свой стакан пива не допил! – и сравнила с этим несчастным, который в угоду нам лает по-собачьи, топчет в грязь свое человеческое достоинство, пока мы ку-ша-ем! Он и поет-то так скверно оттого, что ему, может быть, от голода горло сводит.

– Но знаешь, Андрюша, он, по-моему, все-таки довольной полный. То есть я хотела сказать – не очень истощенный.

– Какое грубое замечание! Господи, какая у тебя грубая душа! Разве в том дело, что человек на вид как будто и плотный. Питается он нерегулярно и уж, конечно, не жареные легюмы²³⁴ ест, да-с, а какие-нибудь объедки, ну вот и пухнет. Наверное, и сердце больное, от постоянных унижений. Господи! А что я могу сделать? Если бы я даже отвалил ему, ну скажем, два, даже три франка, так ведь я бы этим не спас его ни от голода, ни от позора. Я бы только наиподлейшим образом успокоил в себе угрызения совести, так сказать, позаботился бы о собственном душевном комфорте. Господи! Низость какая! Как подумаешь...

– Да ты успокойся, Андрюша, вон даже губы дрожат...

– Ах, оставьте меня с вашими замечаниями! Сидим, как Нероны на пиршестве, а перед глазами тигры христиан терзают. Да, да, конечно, это то же самое, в глубине-то,

²³⁴ Овощи (от фр. legumes).

в сущности-то... именно, как Нероны. А ты хочешь, чтобы еще и губы не дрожали... Уйдем лучше. Я совсем расстроился. Мне нехорошо...

Пробираясь к выходу, он вдруг круто повернулся и, схватив за руку кудавтавшего старика, крепко, с тоской и мукой, пожал эту руку и вышел.

Старик, которого это пожатие сбilo с темпа, скорчил рожу, скосил к носу глаза и, повернувшись, залаял вслед. Публика визжала от удовольствия.

Отставшая от мужа Ольга Ивановна порылась в своем рваном кошелечке, нашла франк и пятьдесят сантимов, взяла пятьдесят сантимов, подумала, положила назад, взяла франк, еще подумала, схватила обе монеты и, смущенно прошептав «пардон», сунула их под тарелку около старика.

* * *

Когда ресторан опустел, старик отпустил своего товарища, плотно поужинал, поболтал с хозяйкой и пошел в кафе, где его ждала стриженная «la petite»²³⁵ с рыже-крашеными щеками и пестрым платочком на шее. «La petite» встретила друга восторженно и раболепно, лепетала про «ton talent»²³⁶. Старик пил кофе, подмигивал дамам и, заглушая музыку, громко кудавтал и лаял, уже не для заработка, а исключительно из честолюбия, чтобы присутствующие поняли, что среди них находится не заурядный обыватель, а тонкий артист.

II

Супруги Угаровы встретили Вязикова в метро и очень ему обрадовались. Столько ведь было пережито вместе! И голодали, и холодали, и вещи теряли, и о визе хлопотали, и какой гадости только не было, пока добирались в трюме до Константинополя.

Там расстались. Вязиков застрял надолго, а Угаровы направились в Париж.

В Париже устроились кое-как – «и шатко и валко». Он работал на заводе, она брала работу из магазина белья. Была у них заветная тысяча франков. Но ее не трогали. Берегли на случай болезни или какой иной беды. А пока что работали.

Вязиков отнесся к Угаровым как-то покровительственно и свысока, несмотря на то, что был грязен и ободран до последней степени.

²³⁵ Малышка (фр.)

²³⁶ Твой талант (фр.)

Спросил вскользь – как они поживают, а когда те начали честно рассказывать, он даже не дослушал. Покачал головой и усмехнулся.

– Не долгов и не нов рассказ, как сказал один поэт. Этак вы двадцать лет просидите, если, конечно, раньше не умрете от такой жизни. Удивительно, как у вас у всех мало инициативы! Ткнула вас судьба носом в какую-то ерунду, вы и сидите и шелохнуться боитесь, точно гуси, которым через клюв мелом черту провели.

– А что же делать-то? – робко спросил Угаров.

– Что делать? Вот посмотрите я. Я всего четыре дня в Париже, а у меня в портфеле уже четырнадцать предложений. Нужно только детально ознакомиться с ними и выбрать. И заметьте, это все без оборотного капитала, а будь у меня хоть несколько сот франков...

– А у нас есть тысяча, – сказала Угарова, – да мы трогать боимся.

Вязиков оживился.

– Да? У вас тысяча? Послушайте, да ведь это же безумие держать деньги под замком, когда вы можете, начав с этими пустяками, через год быть обеспеченными людьми. Пойдите, я к вам завтра же зайду, и мы потолкуем. Ей-Богу, мне вас жалко! Вы когда дома-то бываете – наверное, только к обеду? Ну вот, я к обеду и зайду.

– Он хороший, – говорил в тот же вечер Угаров своей жене. – Он сказал: «Мне вас жалко».

На другой день Вязиков пришел прямо к обеду. Угарова поделилась с ним супом и макаронами, которые сама варила на спиртовке. Он поел и тотчас же ушел, обещав зайти завтра, чтобы окончательно столковаться.

– Видно, что хороший человек, – сказал про него Угаров.

– И дельный, – прибавила жена.

Хороший и дельный стал ходить каждый день обедать. Иногда сидел весь вечер.

– Предложить бы ему ночевать у нас. Человек деликатный, сам сказать стесняется.

– И то правда. Ходит-то ведь он сюда из-за нас же. Проекты-то для нас вырабатывает.

Вязиков ночевать, слава Богу, согласился.

– А где же вы храните вашу знаменитую тысячу? – спросил он как-то вскользь.

– Да здесь, в комод. Мы и не запираем никогда. Прямо в коробке из-под папирос лежит. По-моему, запирать все на замок как-то оскорбляет прислугу. Точно уже все кругом воры! Отельчик наш хотя и скверный, но прислуга честная, никогда ничего не пропадало.

На другой день, когда супруги уходили на работу, Вязиков сказал, что останется дома – «кое-что разработать».

Вернувшись, его не застали, и к обеду он не пришел.

Забеспокоились.

– Не случилось ли чего?

Не пришел и на другой день.

Доставая мужу носовой платок, Угарова удивилась, что в комод. все перерыто. Стала прибираться, заглянула в папиросную коробочку – пятисот франков не хватало.

– Неужели ты можешь думать, что это он? – испугался Угаров.

– А если даже и он. Значит, временно понадобилось. Очевидно, завтра все и объяснится.

– Ну конечно! Если бы это какой-нибудь вор украл, он бы все взял. Ясно, что это Вязиков и что нужно было именно пятьсот на какой-нибудь спешный задаток.

– Для нас же человек старается.

Вязиков не приходил.

– А знаешь что? – додумался Угаров. – Пожалуй, что это он и не для дела взял, а по нужде. Понимаешь? Чтобы при первой же возможности так же незаметно вернуть, как незаметно взял.

– Ну конечно! Не стал прямо у нас просить. Он из деликатности так и сделал. А теперь, пока не раздобудет этих денег, из деликатности и приходить не будет.

– Господи, Господи! Может быть, без обеда сидит.

Долго горевали. Наконец решили – если придет, делать вид, что ничего не замечали, и всячески давать ему возможность подсунуть деньги обратно.

– Человек ведь деликатный. Человек стесняется.

Уходя, оставили прислуге ключ, чтобы непременно дала его Вязикову и не мешала ему сидеть в комнате и заниматься сколько захочет.

– Только вряд ли он днем придет. Он ведь знает, что нас днем не бывает.

– Ах, только бы не догадался, что мы заметили. При его деликатности это было бы ужасно!

Вернувшись вечером, с радостью узнали, что Вязиков приходил.

– Ага! Я говорил!

– Нет, это я говорила!

Вязиков приходил, но пробыл всего несколько минут, причем двери запер.

Супруги перемигнулись.

– Ага! Ну кто был прав? Знаю я людей или нет?

– Ну теперь посмотрим короб... да где же она?

Коробки в комод не было.

Пошарили еще. Шарили долго.

Нашли ее уже утром, под комодом, пустую.

Вязиков больше не приходил.

Угаровы никогда между собой не говорили о нем. Только раз Угаров задумчиво сказал:

– А все-таки подло с нашей стороны, что мы его подозреваем.

Но тут же сконфузился и смолк.

Карп

Погода сегодня веселая, праздничная, телефонная трубка звенит беспечными голосами, зовущими, приглашающими и укоряющими, а я сижу дома, простуженная, сонная и сердитая, сижу у письменного стола, по которому разложены листы для спешной работы.

Я не рассчитывала простудиться и сидеть дома и отпустила свою Франсину. Она прибежала только на несколько минут, наспех разбила чашку и перед уходом вразумительно растолковала мне, что завтрак мой, собственно говоря, готов, потому что на плите стоит кастрюлька с приготовленным "курбуйон", а на столе лежит рыба -- "une belle carpe" и надо только эту рыбу положить в кастрюльку на четверть часа -- и все будет готово.

Я все отлично поняла и, когда настало время завтракать, пошла в кухню.

И все было так, как Франсина мне растолковала: на плите стояла кастрюлька, в которой плавала луковица и петрушка, а на столе лежала толстая рыба с темной спиной и бледным животом. Крупная чешуя красиво золотилась. Это, конечно, очень хорошо, что она красиво золотилась, но ведь для того, чтобы рыбу сварить, надо эту чешую содрать, что Франсина, очевидно, забыла сделать.

Я дотронулась до рыбы кончиком пальца и вдруг она дернула хвостом. Она была живая!

Я налила воды в стакан и плеснула ей на жабры.

Она вздрогнула и ударила хвостом по столу.

Какой ужас!

Что же мне с ней делать? Скрести ее ножом, когда она как собака виляет хвостом?

Я налила воды в миску и осторожно столкнула в нее рыбу. Для этой операции я обвернула руку полотенцем, таким отвратительным было для меня прикосновение к этой твари, потому что она живая. Странно -- именно потому, что живая.

Рыба шлепнулась на дно, пустила пузыри, чуть-чуть шевельнула жабрами, но лежала на боку. Очевидно ее дела были плохи.

Но вот жабры шевельнулись сильнее. Открылся круглый хрящеватый рот, широко, словно рыба запела. Рот этот был чуть-чуть розоватый.

Ей тесно в миске. Нужно найти что-нибудь попросторнее.

Стала обыскивать бабье хозяйство моей Франсины. Нашла за шкапом какой то металлический таз, для стирки что ли. Налила в него воды и осторожно перелила миску с рыбой.

Рыба всколыхнулась, шлепнула хвостом, обдала меня всю водой, повернулась спиной кверху и поплыла вокруг таза, тычась носом в стенки.

Нужно ее накормить.

Покрошила ей хлеба.

Взглянула на часы, заметила, что провозилась больше часа. А на столе работа, и голова болит, и хочется есть.

-- Послушайте вы, рыба! Это очень хорошо, что вы воспрянули духом, но ведь я есть хочу!

Пошла в столовую, разыскала в буфете корочку сыра, погрызла. Села работать. И все время чувствую, что я в квартире не одна, что поселилось у меня в доме существо, чья то жизнь, незамысловатая, но все же жизнь, протечет рядом с моею, вошла в мою.

Она мне мешает работать, эта рыба. Я все время невольно прислушивалась -- что она там, не плеснула ли...

Куда мне ее деть?

Не могу же я навязать ее себе на всю жизнь. Карпы живучи. Она может протянуть еще лет двести. Недаром поймали в каком то итальянском пруду карпа с кольцом на жабре, а на кольце надпись: "Рыба эта пущена в воду за полтора года лет до Рождества Христова". Почему бы и моей не прожить еще несколько сот лет? Перспектива для меня не веселая. Возись с ней двести лет. Вид у нее здоровенный, спина лошадиная. Если на лошадь смотреть сверху из окна -- совсем мой карп.

Да и имя у нее самое подходящее -- "Карп". Купецкое имя. Карп Иваныч.

Куда его деть? Подарить Франсине? Так ведь она его съест. Нехорошо. Он теперь вроде как бы свой человек, живет в доме, купается, ест. Выходит, что сама

я убить его не могу, но если убьют другие -- протестовать не стану. Некрасиво выходит.

Между прочим, я совсем не сентиментальна. Когда один французский университет прислал мне протест против смертной казни, я не подписала его. Решила отложить и подумать. И сколько вздору пришлось тогда выслушать по поводу этих протестов.

-- Вы ведь не подадите руку палачу?

-- Не знаю. Знаю, что вид человека, который может зарабатывать себе хлеб таким омерзительным ремеслом, наверное вызвал бы во мне физическое отвращение. Мясник, только что зарезавший быка, тоже не очень appetiten.

Удивительное явление это физическое отвращение к убийству. Явление ненатуральное. В природе его нет. Оно привоспитано в течение веков. Отвращение моральное вызывает уже физический рефлекс, -- тошноту, обморок.

Вот та публика, которая, по свидетельству газет, элегантная и веселая приезжает прямо из кабаков Монмартра смотреть на казнь, та публика по-моему очень подозрительна. Не есть ли это сборище потенциальных убийц? Если они не испытывают физического отвращения при виде убийства, то ведь при случае не придется им разрушать самую могучую преграду на страшном пути -- преодолевать физическое отвращение.

* * *

Что-то как будто плеснуло...

Это он, Карп!

Что я буду с ним делать?

Будь это где-нибудь в деревне, я бы выпустила его на волю, куда-нибудь в речку. А здесь в Париже бросить в Сену очень трудно. Это, кажется, даже запрещено, кто их знает. Пришлось бы ночью подхватить карпа под мышку (а он будет хлопать меня хвостом по спине!) и спуститься вниз под мост. Но там всегда присматривает полиция и, чуть шлепнет карп по воде, мгновенно раздастся свисток и за моей спиной вырастут две тени в пелеринах.

-- Что вы бросили в воду? -- спросит одна тень и схватит меня за руку.

-- Не трудитесь отпираться, -- скажет другая тень и схватит за другую руку.

-- Я бросила рыбу, -- отвечу я стуча зубами.

-- Рыбу? Она бросила рыбу! -- усмехнется первая тень.

-- Рыбу вытаскивают из реки, мадам, а не бросают в реку, -- скажет другая тень.

-- Будьте любезны следовать за нами, -- скажут обе вместе.

И вот я в участке.

Меня вводят в отдельную комнату. Садят на стул и направляют прямо в лицо яркий свет лампы с рефлектором. Кто-то сидит с другой стороны лампы. Двое стоят у дверей.

-- Вам нет смысла отпираться, -- говорит спокойный, уверенный голос. -- Ваши сообщники уже арестованы и принесли повинную. Отпираясь, вы только отягощаете свою вину.

Я понимаю, что это хитрость, на которую он хочет меня поймать.

-- Но у меня не было никаких сообщников! -- лепечу я.

-- Так вы утверждаете, что вы совершили преступление одна? -- строго спрашивает голос.

-- Какое преступление? -- в отчаянии восклицаю я.

Он ничего не отвечает на этот вопль. Я слышу только как шуршит его перо по бумаге.

-- Может быть вы -- fille-mere? -- снова раздается его голос. -- Помните, что чисто-сердечное признание... Что толкнуло вас на этот ужасный шаг?

-- Нужда, -- отвечаю я машинально. -- То есть нет. Жалость.

-- Убийство из жалости, -- говорит голос. -- Отлично. Значит, он был безнадежен?

-- Ну конечно. У него уже жабры не шевелились.

-- Жабры? -- переспросил он и прибавил вполголоса, -- какая грубая! Ну-с, подпишите протокол. Завтра с утра будут посланы водолазы обшаривать реку на этом месте.

Да. Они пошлют водолазов и те найдут то, что всегда находится на дне современных рек: семь правых рук, три бедра, две головы мужских, четыре женских, одну ключицу детскую, одно ухо, один рот и восемь поясниц. Все это предъявят мне для опознания. Меня затошнит и все станет ясно. И все будет кончено.

Меня посадят в тюрьму. Холливуд пришлет мне предложение крутить фильм. Казино де Пари -- сыграть скетч, как я убивала. "Matin" поместит мой портрет, на котором я выйду с бородой и с тремя глазами.

Начнут исследовать мои умственные способности. Найдут, что я вполне сумасшедшая, но за свои поступки ответственна.

Потом меня повезут в суд. Вызовут в качестве свидетельниц всех моих знакомых дам и хотя они ничего показать не смогут, их все же заставят под присягой сказать, сколько им лет. И я буду смотреть на их муки и ничем не буду в силах им помочь.

Потом защитник скажет, что я очень раскаиваюсь и, утопив своих жертв, хотела сама броситься в воду, но промахнулась.

-- Да, виновна, -- прозвонит голос председателя. Я спокойно выслушаю приговор.

Толпа на улице захочет разорвать меня на части, но правосудие откажется от этих услуг и ночью, на рассвете, меня разбудят и предложат мне выпить стакан рома. Это мне напомнит разные чествования в русско-цыганском стиле, когда стоишь и через силу глотаешь не по вкусу сухое шампанское, а все кругом, выпуча глаза, припевают: "Пей до дна, пей до дна, пей до дна!".

Я отгону недостойные воспоминания, откажусь от рома и поеду казнить.

-- Палач! -- скажу я гордо. -- Делайте свое дело.

И ни одна фибра моего лица не дрогнет.

Нарядные дамы из кабаков Монмартра встанут на сиденья автомобиля, чтобы лучше меня разглядеть. Нарядные дамы... Посмотрю-ка и я в последний раз, какие манто теперь носят...

Ну вот, я и умерла. Голова моя с сухим стуком упала в корзинку. А есть все-таки хочется.

Пошла в кухню, нашла хлеб. Нечего сказать, -- весело.

Карп шевелил плавниками, глотал воду, пускал пузыри и жил полной жизнью. И я, так трагически из за него погибшая, очевидно совершенно его не интересовала.

Валя

– Милая Валя, – сказала я, – вы только не подумайте, что я вмешиваюсь не в свое дело. Я давно хотела поговорить с вами серьезно.

– Вы? Seriously? – мрачно спросила Валя. – Ну, значит, не жди добра. Насчет чего?

– Да насчет вашего образа жизни... Голубчик мой! Поймите, что это все совершенно ненормально! Нельзя, чтобы двадцатипятилетняя женщина вела такой меланхолический образ жизни.

– Что-о? – удивилась Валя. – Положительно, ничего не понимаю.

– Ну, конечно, дорогая. Зарылись в вашем *banlieue*, словно в лисьей норе, нигде не бываете, никого не видите. Все это кончится неврастением. Вот увидите. Я уж от многих слышала. Завели себе котов, петухов. Бог знает что. Разве это жизнь для молодой интеллигентной женщины? Еще в прошлом году вы были человек как человек, обожали

Эльвиру Попеско, декламировали Тютчева... «О, как на склоне наших лет...». Я все отлично помню. Подождите, не перебивайте меня!.. Я знаю, что вы завели себе кошку и... и, кажется, петуха, но это же не резон, чтобы перестать любить Тютчева. Я прекрасно понимаю, что часто бывать в театрах или в синема вам не по средствам, но, во всяком случае, желать развлечений вполне было бы для вас нормально. Женщина ваших лет должна развлекаться, а если не может, так должна стремиться, рваться к веселой жизни, должна страдать и вопить, что, вот, молодость проходит, а я сижу, как сыч на суку. Нормальная женщина ваших лет должна злиться и браниться, должна ворчать на мужа, что ему, мол, и горя мало, что она принуждена хоронить свою молодость, зарывать свою улыбку в треклятом *banlieue*. А ваш муж сам говорил, что вас даже в синема не вытащить...

– Кто говорил?

– Ваш муж... Сергей Николаевич.

– Мой муж? Сергей? Ну что за негодяй!

Так если хотите знать правду – мы с ним на прошлой неделе были в синема. Так он все время на часы смотрел и охал. А на самом интересном месте главной картины, когда сыщик прыгает из лодки в аэроплан, а с аэроплана – на паровоз, – из-за этого и в синема пошли, – он вдруг вскочил и говорит: «Не могу эту дребедень

смотреть, когда дома кот сидит, которому пора ужинать»... Ну, что вы на это скажете? Так и ушел. Ну, я, конечно, пошла уж тоже.

– А вы-то зачем?

– Да так. Конечно, все это вздор. Ну, одним словом, боялась, что он забудет нарезать мяса. Кот любит, чтобы помельче. Да и фильм, собственно говоря, дурацкий: чего его досматривать. И Тукур ждет и, хоть виду не покажет, но, наверное, воображает Бог знает что...

– Кто?

– Тукур. Собака Тукур. Вы же его знаете?

– А что же он воображает?

– Ну, что-нибудь вроде того, что я ушла

навсегда, или что я его забыла, или мало ли что. Воображает и мучается.

– А скажите, Валя, только честно, правда, что у вас есть петух, и что петух этот всем домом верховодит?

– Ну, это прямо возмутительно. Кто вам наболтал такой ерунды? Это все из-за того, что он нас очень рано будит. Но, посудите сами: если человек встает в пять часов, так имеет он право проголодаться в семь?

– Какой человек?

– Я хотела сказать, петух. Он встает ни свет ни заря, и вполне естественно, что в семь часов идет к нашей двери и орет благим матом, пока Сергей не встанет и не даст ему кукурузы.

– А ваш муж не сердится?

– Ужасно сердится. Ругает петуха на чем свет стоит. И меня заодно. Вот, кричит, подобралась парочка, от которой житья нет. «Парочка» – это я с петухом! Однако, когда петух обожрался кукурузы, так если бы вы видели, что Сергей раздελывал, как кричал, чтобы я бежала за доктором, что я банальная

натура, которая ценит только собачек да кошечек за их подхалимство, а когда петух, благороднейшее и полезнейшее животное, объелся, так я и ухом не веду. Ах, вы представить себе не можете, какой это был ужас! Петух весь

выпучился, орет, Сергей орет, а в саду курица с ума сходит, разбежится и о стенку головой...

– Ну, и что ж, выздоровел?

– Выздоровел. Но и возни же было! Главное, ту дуру унять было трудно. Понимаете: петух у меня на коленях, Сергей льет ему в горло прованского масла, а курица размахнется крыльями и – гоп мне на колени, рядом с петухом. Влюблена в него, как только может самая последняя дура-баба. А ведь он по отношению к ней совершенная свинья. Другие, приличные петухи, если найдут червяка или зернышко, прежде всего зовут курицу. Этот – никогда! Он ее заставляет искать, а чуть нашла, он тут как тут, долбанет ее в голову да сам все и съест. Ужасный эгоист. Издевается над ней. Конечно, она дура. Но все-таки некрасиво так

подчеркивать. Я сколько раз видела: ведет ее по дорожке, ко-ко, ко-ко, да вдруг и спрячется за курятник. Она, конечно, растеряется, замечется, затычется по кустам. А он выкатит из-за угла да ей же трепку. Как, мол, она смела не заметить, куда он пошел, и не последовала за ним...

И знаете, он раньше был очень не ласковый. Так вот, соседка наша, Мавра Лукинишна, научила меня:

– Если, говорит, вы хотите, чтобы петух вас любил, вы обязательно должны ему на ухо пошептать.

– А что же пошептать, какие слова?

– Слов, говорит, никаких не надо, а просто подышите ему в ушко, он вас и полюбит... И что же бы вы думали? Взяла его вечером на руки, прижала к губам его головку и тихонько подышала. Смотрю – ему приятно, повернул гребешок, ждет, чтобы еще. Отнесла его в курятник. А на другой вечер прыгнул сам ко мне на колени и головку подставляет. Ну, я его опять отнесла в курятник и по дороге пошептала на ухо.

И вот повадился петух, чтобы непременно я сама его в курятник относила. Мне уж немножко и поднадоело. Гнала его прочь. Вот он как-то вечером прибегает ко мне, ко-ко-ко, ко-ко-ко... – Что случилось?

Вид озабоченный, и бежит к курятнику. Я за ним. Смотрю – дверцу кто-то запер. Курица уже там, внутри, а петуху хода нет. – Что за чудеса?

Открыла дверцу. Впустила. На другой день то же самое. Удивилась. Решила проследить, кто такой курицу запирает, а петуху ходу нет, и он бежит жаловаться. Подсмотрела. Знаете, что этот подлец выделывал? Он ждал, чтобы курица вошла, потом сам толкал клювом дверцу и лупил ко мне притворяться. Как вам это нравится?

– Милая Валечка. Да вы в этой компании совсем одуреете.

– Ничего подобного. От людей гораздо скорее дуреют. И ничего в этом нет удивительного, что я, например, полюбила петуха. Вот, смотрите, наш сосед, пожилой,

солиднейший француз, а между тем, совершенно ненормальный насчет своего кота. Я как-то работаю у себя в саду, вдруг, смотрю, бежит ко мне наш француз, в глазах неземное умиление:

– Мадам Тукур!

Это он меня зовет мадам Тукур, по нашей собаке. Вполне естественно, ему бы не запомнить русские имена, а мне даже приятно.

– Мадам Тукур! Пойдите, взгляните. Ну, можно ли при таких условиях спокойно работать?

Я знала, что он красит свой забор, и сразу подумала, что какие-нибудь хулиганы-мальчишки либо ведро с краской перевернули, либо сору в него насыпали. Бегу, смотрю: лежит поперек дорожки толстый кот, лежит на боку и одну лапу на ведро положил. Только и всего. А француз чуть не плачет от умиления. А ведь солиднейший человек, и никогда за всю жизнь сантима никому не дал. Между прочим, кот этот даже не его, а наш. Он только к французу присоседился, чтобы лишний раз пообедать. А

тот, болван, умиляется:

– Ах, шер Томми! Каждый день обо мне вспоминает.

А кот – нахал каких мало. И ужасный характер. Вечно ничем не доволен. Утром приходит, потягивается, зевает, всячески дает понять, что вот, мол, никогда не дадут ему выспаться, что погода скверная, что отношение к нему непочтительное, что, вообще, если он до сих пор не покончил с собой, так только потому, что смерть его слишком нас обрадует... Дадут ему есть – опять не угодили.

Все не то, что он любит, и не так подано, и невежливо предложено; прямо ужас какие претензии. И главное, все так ясно выражает, что и не понять нельзя. Буквально всем недоволен. Погладить его – опять неладно. Отвернется со вздохом: «Вот, мол, уж, кажется, никого не трогаю, лежу тихо, так и тут покоя не дадут».

Весь день шляется неизвестно где. Вечером возвращается всегда не в духе, грязный, лохматый. Тукур такой милочка! – подскочит к нему с любезностями, оближет ему морду, бока,

хвост, все так добродушно, любезно. А он в ответ басом:

– Мя-у-у!..

Раздраженно, злобно. «Отвяжитесь, мол, без вас тошно!».

Тот, бедненький, подождет хвост, отойдет в сторону. Конечно, это обидно для его самолюбия. Но он не способен долго сердиться. Замечательная натура!

Придет утром – всегда веселый, всегда довольный:

– Здравствуйте! Какой чудный день! Какое счастье, что вы проснулись! Дождь идет? И это хорошо. В дождик дома уютнее. И как я вас люблю! И я уверен, что это взаимно...

И глаза смеются, и хвост вертится, и уши дрыгают, и лапы пляшут, и язык старается лизнуть, и сердце так бьется, что дышать трудно, и вся Тукурова душа кричит Тукуровым телом, этими самыми ушами, лапами, хвостом:

– Как хорошо жить на свете!

И весь день для Тукура сплошная радость, хотя и сны снятся тоже расчудесные. Вот уж с

ним не заскучаешь. И это все чувствуют. Мавра Лукинишна, как в дверь входит, первый вопрос:

– Тукур дома?

– Все это так, Валечка, – вздохнула я, – только как бы не развилась у вас неврастения...

– У меня? Неврастения? Чего ради? Это у вас, может быть, неврастения, оттого вы ко мне и придираетесь. Ведь у вас неврастения? Признавайтесь!

– Еще какая!

– Ага! Видите, это оттого, что вы все с людьми. А люди всегда говорят неприятные вещи, потому что у них тоже неврастения. Лучше приходите к нам. Ведь у нас Тукур от полноты бытия сам себя за хвост ловит и сам на свой хвост лает. Ну, какой человек на это способен? Придете к нам?

– Кажется, приду.

– А по саду ходит петух и хитрит, как идиот, чтобы ему в ухо пошептали. Ну, где это бывает? Где вы такое найдете? Придете к нам?

– Конечно, приду!..

Кафе

Весна.

Медленнее идут прохожие – греются, дышат.

Кафе выставили на террасы все запасные столики. Все переполнено.

И густая, медленно, полноводно плывущая толпа любит этим привычным парижским видом своих тротуарных берегов.

Вот пристань – «Napolitain», вот другая – «Madrid», вот «de la Paix». И везде как будто те же лица, точно они переходят на гастроли из одного помещения в другое.

На первом плане – задумчивая, тщательно расписанная девица перед стаканом пива. Она ждет легкомысленного знакомства. На ней модная, но недорогая шляпка и всегда новые башмаки, так как ноги – это ее аванпост, разведка, которая высылается за пленными.

Второе постоянное лицо – тучный пожилой господин с нафабранными усами и красным жилетом рытого бархата. Поэтически подвязанная шелковая тряпочка заменяет галстук и свидетельствует о художественной натуре тучного господина. Воротничок слишком перекрахмаленный, ломкий, с обтертыми перегибами, выглажен, очевидно, не очень опытной, но любящей рукой. Перед господином крошечная рюмочка коньяку.

Ну кто из нас не видел его? Ведь это тот самый милый парижский бульвардье, которого так любили романисты мопассановской плеяды. Он даже как будто старается сохранить тот старый запечатленный литературный облик.

За ним дама с большой узкой картонкой, которую она поставила под стол. Дама принаряжена, усталое ее лицо подмазано.

– О, эти дамы! Они готовы до обморока бегать по магазинам.

Перед ней чашка кофе и бриошь.

Иногда к ней подсаживается другая дама. Тогда усталая начинает что-то рассказывать. По жестам видно, что говорят о платьях. Говорят сосредоточенно, как могут говорить о нарядах только женщины и только в Париже.

В углу сидит старик с седой бородой и играет сам с собой в шашки. Перед ним в стакане ярко-зеленое зелье и целый графин воды. Хватит старику до вечера.

Иногда пробегает веселый, щупленький, уличный шансонье и, неожиданно остановившись, начинает хриплым говорком, торопливо глотая слова, петь шансонетку.

– *Cousine, cousine...*

T'es fraiche comme une praline

Оближет сухие губы и еще быстрее:

Cousine, cousine...

А бегающие под морщинистыми веками глаза не перестают мерить расстояние, отделяющее его от медленно, но стойко пробирающегося к нему метрдотеля.

Оборвав пение на высокой и до того сиплой ноте, что самому делается смешно (с комическим отчаянием махнул рукой), он спешно тычет публике просаленную шляпу, все с теми же прибаутками.

– *Merci, jeune homme*, – пожилому господину,

– *A vous, la gosse*, – сердитой, толстой старухе.

И бежит дальше сипеть и хрипеть в следующем кафе.

Только на парижских бульварах вы можете встретить таких смешных оригиналок, как эта дама с попугаем на плече. Ее многие знают и, смеясь, показывают друг другу.

На даме длинное обшмыганное драповое пальто, к которому идет название «бурнус» – оттого ли, что оно бурое (значит, по созвучию), оттого ли, что старинного, «теткиного» фасона. Шляпа на даме мятая, расшлепанная и вся обшитая мелкими перышками. В перышках этих хлопотливо долбит и роется клювом сидящий на плече у дамы небольшой попугай. Попугай сидит словно на насесте, спокойно, привычно и ни в чем не стесняясь – длинные засохшие потеки, словно на скале – пристанище чаек, украшают плечо и бок «бурнуса».

Лица дамы не видно. Что-то тоже бурое, в тон пальто. Грязные клоки седоватых волос и обвислые поля шляпы закрывают его. Она почти не шевелится,

низко нагнувшись к столу, хлебает кофе и жует хлеб. Попугай вертится, чешется, чувствует себя вполне на месте. Мелкие перышки летят из-под его клюва со шляпы дамы.

Весело смеются парочки над забавной картиной.

А солнце, милое, молодое, желтое, только что вылупившееся из зимних туч, с детской евоспитанностью лиловит нафабранные усы бульвардье, зеленил перекрашенное манто дамы с картонкой и ярко выделяет две горькие морщинки у нарумяненного рта жрицы веселья.

Озабоченно бегают гарсоны, высоко над головами поднимая подносы. Звенят стаканы. Солнце. Весна. Жизнь.

Весело!

Как странно сидит этот «парижский бульвардье». Он сидит не меньше ста лет. Помните, у каких старых романистов мы его уже встречали?

У него бессмысленные, но совсем не веселые глаза. Ведь он сто лет ждет чего-то от этого солнца, и толпы, и бедной рюмочки коньяку.

Та, чьи неумелые, но усердные руки крахмалили ему этот воротничок, вероятно, не хочет, чтобы он уходил из дому, и он ссорится с ней и врет, что это необходимо для его дел. Кроме того, ему нужно выпросить у нее несколько грошей, чтобы заплатить расходы. Эта рюмочка коньяку дорого ему достается.

И вот он одолел. Завоевал. Сидит и смотрит. Глаза бессмысленные – он ни о чем не думает. Смотрит. Если бы он был калмыком, он бы затянул песню:

«Солнце светит, народ ходит, стакан дребезжит...»

Сидит. Смотрит. И для этого невеселого дела мучает кого-то. Зачем?

...Расписанная девица устала и озябла. Она бесконечное число раз проверяет карманным зеркальцем, не посинел ли у нее нос. Ей хочется спать и хочется пить, но хлебнуть из своего стакана она не смеет. Ведь придется заказывать новый, а заработки неважные. Новые башмаки жмут ноги, и от этого они совсем застыли.

Она жмурится. Закрывать бы глаза... Кругом все парочки. О, они все смотрели бы на нее, если бы не эти дамы, которые следят за ними, как полицейские собаки. Гарсон сочувственно кивает ей головой... Уснуть бы...

Старик переставляет шашки. Он уже заметил, что соседняя парочка пересмеивается на его счет. Все равно. Пусть. Только бы не сидеть дома, в нетопленной комнатухе, за которую, если признаться честно, не заплачено уже второй месяц. Об этом глупом и неинтересном факте хозяйка говорит с хозяином за стеной... Все слышно... Здесь тепло и светло, и никто ничего не знает... Веселое солнце... Вот эта парочка все оборачивается... Смейтесь, смейтесь, молодой человек, с вашей барышней. Мне самому давно уже смешно.

“Веселый шансонье бежит дальше. Дрожат его щуплые плечи. Он на ходу пересыпает на ладонь мелочь из шляпы.

– Около двух франков...

Так мало, кажется, еще никогда не было. И кашель, кашель. Может быть, снова грипп. *Allons rigoler.*

«*Cousine, cousine!*

T'es fraiche...

Наверное грипп. *Merci, jeune homme!*

Дама с картонкой говорит по-русски.

– Они обещали купить, сами назначили прийти ровно в три. А швейцар говорит, что уехали утром. Мы шили всю ночь. Крепдешин купили самый дорогой...

– Совсем уехали? – спрашивает собеседница.

– Совсем. В Америку.

– Вытрите глаза. На нас смотрят.

– Я рассчитывала послать немножко в Москву Сереже. Думала – купить себе хоть хлебца.

– У вас пудра есть? Неловко. На нас смотрят.

Смешная оригиналка с попугаем на плече подняла голову. У нее серое, давно немытое лицо и мертвые, светлее щек, глаза.

– Гарсон! – позвала она. – Гарсон!

Она хотела платить.

И вдруг ее же голос, но полный невыразимой муки, громко и страшно закричал:

– *Je ne te reverrai jamais! Ah que je souffre!*

Это кричала птица.

Так кричат попугаи слова, которые очень часто слышат.

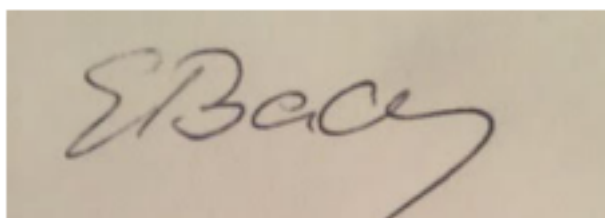
Веселое солнце прыгает по столикам веселого кафе.

Волей Непостижимого созванные статисты играют свои веселые роли.

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE**Termo de Anuência do (a) orientador (a)****Nome do (a) aluno (a): Ana Carolina Barros Vasques****Data da defesa: 06/12/2023****Nome do Prof. (a) orientador (a): Elena Vássina**

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, 29/01/2024



(Assinatura do (a) orientador (a))