

Encontro

com

Liudmila Petruchévskaja

*Sonia Branco*¹



Fig. 1 Autógrafa de Liudmila Petruchévskaja

Há vários anos, os contos da escritora Liudmila Petruchévskaja vêm compondo o arsenal das obras contemporâneas estudadas com entusiasmo pelos alunos do curso de Russo da UFRJ. Em suas pequenas narrativas, a autora recupera e recria temas folclóricos eslavos e temas clássicos universais, compõe histórias de

terror ou infantis - mas são as suas composições da vida cotidiana, escritas próximo ao fim da União Soviética e portadoras de uma visão de mundo cética e desesperançada, que geralmente suscitam maior interesse.

O entusiasmo pela obra da escritora somado à informação de que ela viria ao Rio de Janeiro levou a um desfecho feliz no dia 04 de

¹ Professora da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

janeiro de 2018, quando alunos e professores se reuniram com Petrushévskaja, a fim de lhe render homenagem e iniciar um diálogo sobre a sua criação literária. A título de homenagem, uma aluna recitou para a escritora a engenhosa tradução que fez do pequeno conto “Chopin e Mendelssohn”, cujo texto em português buscou manter a melodia do original, com seus *staccato* e pausas. Em seguida, deu-se livre curso à conversa, e a escritora passou a narrar episódios pessoais em que política e vida cotidiana imbricam-se ao processo de criação literária. Ao final, a escritora respondeu a perguntas sobre a sua obra e seus vínculos com a tradição literária russa.

Antes, porém, de relatarmos o conteúdo do encontro, consideramos necessário apresentar brevemente a escritora ao leitor, pois quase nada ainda foi dito publicamente sobre ela no Brasil.

Liudmila Petrushévskaja (n.1938) começou a escrever nos anos de 1960 e, embora seu talento tenha sido reconhecido de pronto por Aleksánder T. Tvardóvski, famoso redator da mais importante revista literária soviética “Nóvii Mir”, os primeiros contos da escritora foram censurados e retirados da gráfica justo no momento em que seriam impressos. Sem conseguir publicar, Petrushévskaja ingressa, nos anos 70, no estúdio teatral de A. Arbúzov, cujas pesquisas e experimentações cênicas buscavam reviver a tradição dramática russa do realismo crítico, apoiando-se nas criações do teatrólogo siberiano Aleksánder V. Vampílov

(1937-1972), que à época exerciam grande influência sobre as novas gerações. Os resultados, no entanto, ultrapassaram os objetivos iniciais e alcançaram expressões pós-realistas, em consequência do recrudescimento da força crítica diante da percepção e das pesquisas do grupo sobre o fenômeno da estagnação na sociedade soviética. Temos aqui, sem dúvida, um dado importante para a compreensão da obra dramática de Petrushévskaja, que reúne a tradição do realismo crítico e a poética do teatro do absurdo; mas também devemos ter em vista a presença daqueles elementos nas suas composições em prosa, que passam a predominar ao final dos anos 80.

Os críticos literários Dmitri L. Bíkov e Mark H. Lipoviêski percebem na base da obra de Petrushévskaja a tradição do realismo russo do século XIX, onde: “A imagem da desagregação ainda não carrega em si a própria desagregação; os lados negativos da realidade ali descritos conservam uma carga criativa de humanidade e compaixão, e estimulam a rever a imagem da vida em níveis mais altos – como sempre acontece na literatura clássica russa”². No entanto, dizem, quando a autora carrega nas tintas em suas descrições dos horrores da vida cotidiana, o procedimento artístico frequentemente se revela como hiper-realismo ou realismo “duro”. Esse delicado equilíbrio entre a base ontológica do realismo, os arquétipos mitológicos e lendários, a elaboração naturalista do cotidiano e a utilização do arsenal

²<http://www.a-z.ru/womencd1/html/brgl2.htm>

estético pós-moderno (intertextualidade, múltiplos estilos, jogo entre autor e herói, texto aberto) dificulta, no entendimento dos críticos, a delimitação do seu procedimento artístico e indica a progressiva intensificação de uma visão de mundo pós-moderna.

No início da Perestróika, as obras da escritora começaram a vir à luz com a publicação de suas peças e imediata encenação de várias delas. Seguiu-se o desenvolvimento e publicação de sua “prosa estranha”: novelas e contos, onde a mística e o fantástico ora se sobrepõem, ora se articulam ao cotidiano vulgar, tratando de temas como a morte e sua fisiologia, a doença, o reverso da vida familiar, o alcoolismo, o aborto, a miséria, a luta pela sobrevivência física, com especial atenção para o fenômeno da alienação, da insensibilidade e da crueldade nas inter-relações humanas.

Essas informações já eram de conhecimento dos alunos por ocasião do encontro com Petruchévskaja, que, após ouvir a tradução em português do conto “Chopin e Mendelssohn”, manifestou-se pela primeira vez:

L.P.: Lembro-me de que quando eu lia essas histórias no palco (e havia uma época em que eu só conseguia dinheiro assim para viver, porque não publicavam os meus trabalhos) eu sempre chorava. E meus ouvintes se irritavam, pois eu nunca conseguia chegar ao final; as minhas apresentações aconteciam numa atmosfera bem escandalosa. Eram geralmente apresentações coletivas de escritores jovens que recebiam algum dinheiro por isso, e as pessoas passaram

a me convidar cada vez menos... Eu era uma escritora totalmente proibida, chamavam-me de *tchernuchnitsa*, ou seja, criadora de trevas. Lembro que eu ficava desesperada por causa disso. Não trabalhava, não tinha dinheiro... Mas era esse o destino do escritor naquele país comunista. A verdade do escritor, na opinião dos que estavam no andar de cima, era difamação da realidade soviética.

Plateia: E quando começaram a publicar as suas obras?

L.P.: Enquanto eu fui uma autora proibida, vivemos em imensa pobreza. Só melhorou depois que o poder soviético se extinguiu... Imediatamente todas as minhas peças foram para os teatros. Em Moscou, montaram oito espetáculos, que depois ganharam o mundo... Os meus livros estavam em todos os lugares... Levaram-me para muitos países, mas em casa, como, aliás, em todo o nosso país, a pobreza permanecia. A perestroika levou o país à miséria total e, quando eu viajava para um país estrangeiro, passava fome para levar comida pra casa. Todo aquele luxo, esse contraste, me fez pensar, certa vez, quando estava na Itália, em parar de escrever. Mas então, percebi que muitos dos nossos escritores e artistas que haviam ido embora para os países ricos tinham parado de produzir; e ali, naquele momento, eu peguei o meu caderninho e escrevi uma peça inteira. De lá pra cá, a cada momento livre que eu tenho, a cada pausa, no avião, no trem, onde for, eu pego o meu caderninho.

Plateia: Esse seria um conselho para os jovens escritores?

L.P.: Quem deseja se tornar escritor, deve saber que é um trabalho ininterrupto. O nosso Iuri Aliécha escreveu a seguinte frase: “nenhum dia sem uma linha”. É um preceito muito importante. O ofício é o que molda a individualidade, a personalidade do ser humano, o que o protege. Poucas pessoas acreditam em você, é necessário que você acredite em si mesmo, que escreva, independente de gostarem ou não do que escreve. Veja Kafka, por exemplo, que morreu sem reconhecimento, e deixou todos os seus manuscritos com um amigo... que não os queimou.

Plateia: Numa entrevista de 2014, a senhora diz que a sua relação com a língua é a de um filólogo e afirmou que “coleta linguagem”. Vemos em um dos textos da obra *Lingvistícheski skazki* (Histórias linguísticas) que nenhuma palavra tem sentido lógico, mas, apesar disso, conseguimos depreender intuitivamente a narrativa. A senhora poderia falar um pouco sobre o procedimento adotado nesse texto?

L.P.: Sim, vamos tentar fazer o mesmo em português! Criamos uma protagonista que se chama Calucha. Essa palavra não existe, mas em russo existe a forma “ucha”. Como seria um diminutivo feminino carinhoso em português? [“inha”]. Então, teríamos algo como

“Didimbinha”, para designar a personagem, um nome que não existe em português. E o verbo andar (khodit’) no passado? [“andava”]. Agora eu poderia dizer: “Didimbinha dundundava” etc. Esse é o princípio: você inventa raízes e adiciona terminações da língua. Essas histórias infantis eu comecei a criar para a minha filha. A criança tem uma língua própria e eu decidi contar histórias na língua dela. Esses meus textos são usados nas escolas e universidades como modelo de absurdo linguístico! Há também histórias que se baseiam em palavras. Certa vez, eu descansava na Criméia e havia várias crianças brincando ao meu redor. Decidi contar-lhes uma história e pedi que me dessem uma palavra: “despertador” – disse uma delas. Então, comecei: Era uma vez um despertador. Ele tinha um bigode e um coração. E decidiu se casar quando batesse quinze para as nove. Ele fez uma proposta de casamento à jarra, que aceitou imediatamente. Mas ela estava prometida à torneira e quando voltou já estava casada. O despertador, então, fez a proposta de casamento aos óculos, que já tinham se casado várias vezes com os olhos. Os óculos aceitaram, mas justo naquele momento, eles se casaram novamente com os olhos. O despertador pensou, então, em propor casamento ao livro, que aceitou imediatamente. Mas aí deu quinze para as nove e o coração do despertador começou a bater tão forte, que colocaram uma almofada em cima dele, pois as crianças estavam dormindo. E assim, o despertador acabou se casando com a almofada de maneira inesperada, como acontece na vida.

Plateia: Esse ano está sendo publicada no Brasil a sua coletânea de contos “A mulher que tentou matar o bebê da vizinha”, que recebeu o prêmio *World Fantasy Award* em 2010. O que a senhora pensa de ser esse o primeiro livro a ser publicado no Brasil?

L.P.: Eu não sei. É um destino estranho... Uns se popularizam imediatamente, outros só se tornam conhecidos cem anos depois, outros nunca serão conhecidos. Não sabemos se o que fazemos será útil de alguma forma.

Plateia: Percebemos em sua obra, especialmente nos contos que têm como tema o homem comum e as pequenas misérias da vida cotidiana, um interessante diálogo com a obra gogoliana. Observamos isso, por exemplo, na organização da narrativa, onde predomina o discurso expressivo sobre o lógico; na articulação da linguagem, que provoca efeitos tragicômicos; na narrativa que constitui os personagens mais pelo viés da linguagem do que pelo viés psicológico. Mas há quem a inscreva na tradição tchekhoviana. Como a senhora vê a sua inserção na tradição literária russa?

L.P.: Vou responder com uma história engraçada. Certa vez, fui aos EUA dar uma palestra num *College*. Ao chegar ao prédio, notei que havia um cartaz sobre a minha apresentação. Ali estava o meu nome. Mas, acima do nome, havia uma fotografia de Tchekhov. Então, eu perguntei aos

organizadores: “Por que Tchekhov?” Responderam: “Não tínhamos uma foto sua, e Tchekhov também escreveu contos e peças de teatro”.

Já Gógol, realmente, é tudo para mim. Gógol, de certa forma, me inspira com suas peças e contos sobre a infelicidade humana, sobre as pequenas alegrias, e com o seu folclore ucraniano. Cada escritor tem uma espécie de filiação e é nesse sentido que me relaciono com a obra desse escritor grandioso, genial, embora eu saiba muito bem qual é o lugar dele na literatura e qual é o meu. Isso me faz lembrar um sonho que tive. Era um lugar qualquer, uma espécie de sótão com uma sala de jantar, cadeiras de madeira ao redor de uma mesa, e lá estavam sentados escritores que já não estão mais entre nós: Tchekhov, Gógol, Tolstói... E havia uma cadeira livre, onde me sentei. Ao meu lado, surgiu o editor da *Nóvii Mir*, Tvardóvski, que me disse: “você é das nossas”... Pena que ele não pôde publicar as minhas obras. Quando meus primeiros contos já estavam na tipografia, Tvardóvski os retirou. Depois me ligou e disse que não teve como me defender. Na realidade, ele não teve nem como se defender e defender a revista. Um ano depois o demitiram, e a revista praticamente deixou de existir. Na literatura russa, existem apenas dois Patriarcas: Púchkin e Gógol. E todos os escritores russos são, de alguma forma, tributários de um ou de outro. Ou de ambos.