

A prosa de Varlam Chalámov: uma forma nova e insólita para a fixação de um estado excepcional

Pamela de Simas Rodrigues¹

Resumo: *O objetivo do presente artigo é propor uma análise de algumas das características estéticas observadas nos contos do escritor Varlam Chalámov, que passou um total de 17 anos preso em campos de trabalhos forçados soviéticos e compôs uma obra monumental intitulada Contos de Kolimá, que consiste em mais de 2 mil páginas de narrativas sobre sua experiência no cárcere. O artigo também pretende pensar o papel de Chalámov enquanto contista e escritor-testemunha, examinando a forma como seus textos ora convergem com as características textuais e formais desses dois tipos de escrita, ora se contrapõem a elas, resultando em uma outra modalidade que o autor classifica como uma “nova prosa”.*

Palavras-chave: *Literatura russa; Literatura de testemunho; Varlam Chalámov.*

¹ Universidade Federal do Rio de Janeiro. Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura. Contato: pamelasimas@letras.ufrj.br.

Introdução

*“Se eu não tivesse prometido
Cantar e chorar até cansar
A qualquer custo,
Como se começasse de novo
A vida de um cadáver...”*

Varlam Chalámov

O escritor Varlam Tíkhonovitch Chalámov nasceu em Vólogda, em 1907, e morreu em Moscou, em 1982. O autor figura, hoje, como um dos mais importantes escritores russos, ao lado de Aleksandr Soljenítsyn, que se dedicaram a denunciar a violência e as condições desumanas a que eram submetidos os presos enviados ao Gulag² durante a era stalinista.

Detido por duas vezes, Chalámov viveu 17 de seus 75 anos preso em campos de trabalhos forçados. Sua primeira prisão ocorreu em 1929, acusado de reproduzir cópias de material contra Stálin. Em 1937, no auge da repressão, foi detido novamente, desta vez acusado de exercer “atividades contrarrevolucionárias”. Condenado, em princípio, a cinco anos de trabalhos forçados a serem cumpridos em Kolimá, na Sibéria, foi levado ao tribunal novamente em 1943 – sob a

acusação falsa de fazer propaganda antissoviética – recebendo nova sentença que acrescentou mais dez anos à sua pena.

Após passar quase dez anos cumprindo jornadas de trabalho de 14 horas diárias, sujeito ao frio, à fome e às doenças, Chalámov obteve a chance de fazer um curso de enfermagem e cumpriu os últimos anos de sua sentença trabalhando em uma enfermaria – circunstância, possivelmente, decisiva para a sua sobrevivência, uma vez que, conforme afirma Soljenítsyn (2019, p. 247), não era possível sobreviver naquele contexto sem algum privilégio, pois os campos haviam sido inventados para o extermínio.

Uma vez liberto de Kolimá, em 1951, Chalámov foi obrigado a trabalhar por mais dois anos na região, até que, em 1953, após a morte de Stálin, obteve a liberdade definitiva. O autor só foi reabilitado em 1956 – durante o período do *degelo*³ (*ótiépiel*) – ano marcado pelo emblemático discurso proferido por Nikita Khrushov, no XX Congresso do Partido, em que a violência, os expurgos, as deportações e as prisões sob condições desumanas da

² Acrônimo de *Glavnoe Upravlenie Lagerei* (Administração Central dos Campos).

³ O termo refere-se ao período entre 1956 e 1964 em que houve um abrandamento das práticas de censura e repressão na URSS, resultado das chamadas políticas de “desestalinização” implementadas pelo então líder soviético Nikita Khrushov.

era stalinista foram publicamente denunciados.

As memórias de tudo o que Chalámov viu e viveu em seu tempo de encarceramento foram registradas no que resultou em uma obra monumental – mais de 2 mil páginas de contos divididos em seis volumes – intitulada *Contos de Kolimá*, cuja publicação oficial em seu país foi tardia. Num primeiro momento, alguns de seus textos foram divulgados apenas de mão em mão, entre amigos e, em 1964, alguns circularam em *samizdat*⁴. Com isso, seus contos só foram publicados, oficialmente, em 1989 – sete anos após sua morte.

Literatura, cárcere e testemunho

A obra de Chalámov soma-se a uma antiga tradição de textos que relataram experiências de cárcere na Rússia. Temas como a prisão, os trabalhos forçados e o exílio aparecem desde o século XVII, tendo como um de seus primeiros exemplares, um relato autobiográfico escrito pelo arcepreste Avvakrum, em que o religioso discorre sobre seu período de exílio na Sibéria (MIKAELIAN, 2018, p. 109). Outras

duas obras de extrema relevância que marcam essa tradição, e que foram publicadas no Brasil, são *A ilha de Sacalina*⁵, de Anton Tchékhov, e *Escritos da casa morta*⁶, de Fiódor Dostoiévski.

Além disso, é fundamental compreender que a voz de Chalámov também se soma a muitas outras que, no século passado, criaram obras representativas do que passou a ser chamado de *Literatura de testemunho*. Embora haja divergências quanto à classificação desse tipo de texto como um gênero (SILVA, 2018, p. 15), não se pode negar que ele possui características muito próprias, sendo a mais rigorosa delas a condição *sine qua non* de que se trata de um estilo narrativo que só pode existir como resultado de uma experiência que tenha sido vivida por seu autor, de modo que este seja, nas palavras de Chalámov, “não apenas testemunha, mas também participante do grande drama da vida” (2016a, p. 390).

A expressão *Literatura de testemunho* surge no turbulento século XX, um tempo marcado pela barbárie perpetrada por governos totalitários e que passou por duas grandes guerras mundiais, pela ascensão do fascismo,

⁴ Cópias caseiras de textos proibidos que circulavam de mão em mão, na União Soviética, para driblar a censura.

⁵ Relato da viagem feita por Tchékhov à Ilha de Sacalina em 1890. Trata-se de uma pesquisa científica que pretendeu, entre outras coisas,

denunciar as condições em que viviam os presos exilados na localidade.

⁶ Romance com traços autobiográficos baseado na experiência de encarceramento vivida por Dostoiévski em uma prisão de trabalhos forçados na Sibéria.

do nazismo e do stalinismo, pela incalculável destruição provocada por duas bombas atômicas que foram responsáveis pela morte de milhares de pessoas e pela criação de campos de concentração e extermínio – resultado do aperfeiçoamento de instrumentos de encarceramento, tortura e morte que foram endossados por políticas, institucionalizadas e acompanhadas de grande adesão popular, que promoveram processos de massacres em massa. Para Chalámov, “o enorme interesse pela literatura memorialística no mundo todo é a voz do tempo, um sinal dos tempos” (2016a, p. 390).

Não é por acaso, portanto, que os textos testemunhais tenham surgido em grande quantidade e causado tanto impacto no cenário literário, após a Segunda Guerra Mundial. Essas narrativas foram escritas, em sua maioria, por sobreviventes dos campos de extermínio nazistas, que se incumbiram de descrever a experiência do trauma e encontraram na escrita uma ferramenta indispensável de sobrevivência após suas experiências de quase morte; uma tentativa de abrandar o sofrimento continuamente perpetuado pela cadeia da própria memória, colada à retina que presenciou o horror em uma de suas formas mais hediondas. É uma literatura que se constrói a partir de uma necessidade premente de narrar,

pois opera como um meio de ressuscitar; “narrar o trauma”, diz o professor Márcio Seligmann-Silva (2008, p. 66), “tem em primeiro lugar esse sentido primário de renascer”.

Para o escritor e químico italiano Primo Levi (1988, p. 8), uma das principais vozes a partir das quais o mundo veio a conhecer as formas cruéis de violência praticadas nos campos nazistas, a urgência de contar possuía um caráter de “impulso imediato e violento” e a sua finalidade primeira era a de alcançar a libertação interior.

Seus escritos, para além de narrar o horror, tentam – ainda que reconhecendo, de antemão, o caráter falível do empreendimento – resolver um paradoxo, embora indissolúvel, que transpassa a natureza mesma dos testemunhos da barbárie: como narrar o inenarrável? Seligmann-Silva (2003, p. 46) recorre a Robert Antelme, em *A espécie humana*, para se referir ao que ele chama de “campo de forças sobre o qual a literatura de testemunho se articula” – de um lado, a necessidade de contar, de outro, a percepção da insuficiência da linguagem diante de fatos de natureza tão brutal. Desse modo, pode-se dizer que “o testemunho de certo modo só existe sob o signo de seu colapso e de sua impossibilidade” (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 67).

O autor-testemunha também se considera, de algum modo, privilegiado. Se escreve, é porque sobreviveu e, se sobreviveu, foi porque não mergulhou a fundo na experiência; “só conhece o fim aqueles que foram mortos, ou seja, ninguém”, afirma Soljenítsyn (20019, p. 190); e é a partir desse lugar de pretensão privilégio que o ato de contar, além de configurar um impulso necessário, apresenta-se, também, como um compromisso assumido pelo sobrevivente para com aqueles que não tiveram a mesma sorte.

Literatura do Gulag e censura na URSS

A necessidade de narrar que move a escrita dos sobreviventes do holocausto é, da mesma forma, um elemento inerente à escrita que resulta da experiência vivida pelos sobreviventes do Gulag. Apesar disso, é importante sinalizar que, diferentemente dos campos nazistas, criados com um objetivo *institucionalizado* de exterminar, o sistema de campos de prisioneiros soviéticos reivindicava para si a função de reeducar os presos. Não obstante esse suposto propósito, o Gulag operou como uma máquina de extermínio tão eficaz quanto os campos nazistas, diferenciando-se deles, principalmente, no que diz respeito ao tempo que os

presos ali permaneciam, sobretudo porque sua mão-de-obra interessava, sobremaneira, ao Estado. Segundo Soljenítsyn, os presos poderiam ser comparados aos servos, pois “toda a ideia principal da existência da servidão e do Arquipélago era uma só: uma organização social para o aproveitamento coercitivo e impiedoso do trabalho gratuito de milhões de escravos” (2019, p. 288).

Outra diferença fundamental a respeito das literaturas oriundas desses dois processos históricos diz respeito ao fato de que a chamada *Literatura do Gulag* surge num tempo em que o que está em jogo é, também, o renascimento da própria instituição literária e a restituição da liberdade, uma vez que a política censora proibiu e reprimiu duramente, durante décadas, a manifestação de qualquer ato livre de criação.

O embrião do que viria a ser a política de controle ideológico da era stalinista já começara a se desenvolver logo após a Revolução Russa em 1917, quando o governo recém-estabelecido criou métodos de repressão às manifestações de oposição – intensificadas nos anos seguintes. O terror, que foi instaurado por meio de uma política de controle articulada por mecanismos de censura, ameaça e punição, teve sob sua mira os chamados “inimigos do povo”. Retirado do

código penal em 1958, o termo, já utilizado desde os anos de 1920, era a marca incriminadora implacável recebida por qualquer cidadão que oferecesse oposição ao governo, ou que fosse acusado de fazê-lo.

As vítimas desse processo eram integrantes de partidos e organizações opositoras, líderes religiosos, escritores, pintores, cineastas e outros artistas de diversas áreas; bem como filósofos, pensadores, físicos, engenheiros e membros da chamada *Intelligentsia* russa em geral; além de cidadãos comuns, declaradamente opositores – ou denunciados por supostas atividades conspiratórias e contrarrevolucionárias, na maioria das vezes, sem direito a um julgamento legítimo.

A esses grupos, somam-se ainda os *kulaks* (camponeses ricos) e pessoas que foram perseguidas por causa de suas etnias, o que incluía alemães soviéticos, calmuques, inguches, tchetchenos, baleares, tártaros, finlandeses, entre outros (APPLEBAUM, 2004, p. 496). Os que não foram mortos ou presos nos campos de trabalho foram enviados para o degredo. Os expurgos por motivação étnica e o processo de “deskulakização” também foram

responsáveis, de forma menos direta, pela morte de muitos milhares de pessoas⁷.

A perseguição aos membros da *Intelligentsia* – embora o grupo represente uma fatia ínfima em termos numéricos se comparado aos outros grupos – nos interessa, sobretudo, devido ao fato de que, a despeito de todas as tentativas de silenciamento empreendidas durante décadas de proibição e censura, alguns de seus sobreviventes passaram a figurar como importantes atores no processo de denúncia dos crimes cometidos durante a era stalinista – período em que a perseguição a artistas e escritores adquiriu contornos sem precedentes na História da Rússia.

Rufus Mathewson (1965, p. 13) lembra que, no século XIX, embora tenha havido censura e autores como Púchkin (exilado em 1812) e Dostoiévski (preso em 1847) tenham sido perseguidos pelo governo tsarista, “os escritores encontraram uma área de autonomia entre a hostilidade governamental que os desejava calar e os veementes críticos radicais que os desejavam aliciar para o serviço da reforma social”.

Soljenítsyn (2019, p. 490) também chama a atenção para o fato de

⁷ Conforme aponta Hannah Arendt (2007, p. 348), “o que a eliminação dos *kulaks*, a coletivização e o Grande Expurgo produziram

foi a fome, as caóticas condições da produção de alimentos e o despovoamento”.

que nem Púchkin nem Lérmontov foram vítimas de perseguições violentas apesar de sua literatura “insolente”; tampouco Tolstói, que “abertamente minava o Estado”. Dostoiévski, embora tenha sido condenado ao fuzilamento e tenha vivido assombrado por um sentimento de terror cotidiano ante a iminência de sua morte, teve sua pena comutada em deportação.

Em contrapartida, a perseguição aos escritores durante a era stalinista foi implacável, violenta e, para muitos, mortal. É válido ressaltar que a instauração de um novo modelo de governo pressupunha, também, um processo de mudança radical nas ideias e nos costumes, de modo que a deflagração de pensamentos considerados contrarrevolucionários não poderia ter lugar no novo regime – o que resultou em um processo de aniquilamento total da liberdade de criação no campo das artes e da cultura.

⁸ À época, coube a Trótski elaborar uma teoria que estabelecesse as novas diretrizes a serem seguidas. Embora defendesse que deveria haver uma arte engajada e consonante com as transformações políticas em voga, Trótski não se posicionava a favor da proibição e da censura, era contrário à criação do *Proletkult* e defendia que “o Partido Comunista não deveria interferir nas controvérsias e disputas entre as diversas escolas, assumir a posição de um círculo literário, concorrendo com outros” (TROTSKI, 2007, p. 23). A esse respeito, suas visões convergiam com as de Lênin, que afirmou que “a arte não constitui um terreno onde o Partido possa mandar” e que também defendia não ser possível, diante do cenário da

Essa preocupação do governo bolchevique com os rumos que tomariam a arte e a cultura – que deveriam seguir a cartilha estabelecida pelo regime – surgiu logo após a Revolução⁸.

Embora Lênin não concordasse com a estratégia defendida pelo *Proletkult*⁹, manifestava uma evidente preocupação de controlar, ideologicamente, a circulação de ideias, através da expulsão de figuras tidas como contrarrevolucionárias. Com efeito, foi ainda em 1922, que ocorreu o primeiro processo de deportação cujas vítimas foram intelectuais – religiosos, em sua maioria. O objetivo do expurgo era, sobretudo, o de “racionalizar” a Rússia mediante a dissolução de quaisquer escolas de pensamento que se opusessem ao bolchevismo (CHAMBERLAIN, 2008), especialmente as que tivessem cunho religioso.

época, induzir de maneira forçada a criação de uma cultura estritamente proletária. Sua tese dialogava com a teoria de Rosa Luxemburgo, de que o proletariado, “nada possuindo, não pode, na sua marcha para a frente, criar uma cultura nova em folha enquanto se conservar nos quadros da sociedade burguesa” (TROTSKI, 2007, p. 25).

⁹Abreviatura de *proletarskaia cultura* (literalmente, cultura proletária). Movimento literário encabeçado por Aleksandr Bogdánov e Mikhail Guerássimov que defendia a criação de uma literatura de viés social e político, acessível ao povo e contrária à literatura entendida como burguesa.

Vale ressaltar, entretanto, que as deportações de intelectuais, executadas nos primeiros anos após a Revolução, ainda não faziam parte de um projeto violento de aniquilamento como o realizado nos anos subsequentes – agravado após a morte de Lênin e a posterior derrubada de Trótski – quando, então, foi empreendido o “estrangulamento de toda a atividade criadora existente nos primeiros anos da Revolução” e “a burocracia estendeu sua teia sobre o terreno das artes e da literatura” (CHAMBERLAIN, 2008, p. 28).

Evidentemente, o governo via nas artes uma ferramenta indispensável de propaganda, de modo que interessavam as obras que enaltecessem o regime. A partir dessa premissa, foi criado o conceito de “realismo socialista”, que ditava uma estética em que “a literatura só podia ser otimista e glorificar as conquistas no caminho do comunismo” (SCHNAIDERMAN, 1997, p. 41).

A compreensão desse processo de recrudescimento das políticas de controle das artes é importante para o entendimento do que, nos anos seguintes, transformou-se em um intenso movimento de perseguição à liberdade de criação e à circulação de ideias. Os autores cujas obras não se enquadravam nos ditames do que regia a ideologia do Partido, na melhor das

hipóteses, foram proibidos de publicar na URSS e, na pior delas, sofreram violências que iam desde a expatriação até à pena de morte, em um processo que Soljenítsyn classificava como um ataque soviético à sensibilidade literária.

Vítimas de expurgo, torturas, prisões, doenças, frio, fome e fuzilamento, extinguiram-se alguns dos grandes nomes da literatura na Rússia da primeira metade do século XX, época em que viveu, segundo Jakobson, “a geração que esbanjou seus poetas”:

O fuzilamento de Gumiliov (1886-1921); a longa agonia espiritual e as insuportáveis torturas físicas que levaram Blok (1880-1921) à morte; as privações cruéis e a morte desumana de Khlébnikov (1885-1922); os suicídios anunciados de Iessiênin (1895-1925) e Maiakóvski (1893-1930). Assim pereceram, no curso dos anos 20 deste século, na idade de 30 a 40 anos, os inspiradores de toda uma geração (2018, p. 11).

Jakobson ainda viveria para ver o perecimento de poetas e prosadores como Óssip Mandelstam (morto em uma prisão de trânsito em 1938); Borís Pilniak (fuzilado em 1938); Isaac Bábel (fuzilado em 1940); Marina Tsvetáieva (que cometeu suicídio em 1941); Daniil Kharmis (que morreu de fome em um hospital psiquiátrico da prisão em 1942); o declínio físico e o assédio moral sofrido por autores como Anna Akhmátova e Mikhail Bulgákov (que,

proibidos de publicar na URSS, lutavam para sobreviver à fome, ao frio e às doenças); e a expatriação e exílio de inúmeros escritores, cuja maioria nunca mais retornou à terra natal.

Durante os anos de 1930, as políticas persecutórias passaram por um processo de organização e aperfeiçoamento, tendo como motor da máxima expressão da violência perpetrada pela máquina do Estado, o Gulag – resultado da sofisticação dos dispositivos de controle e de punição. O Gulag compreendia um conjunto de casas de detenção que “se espalhavam por todo o comprimento e toda a largura da URSS” (APPLEBAUM, 2004, p. 8); e se tornou um dos mais poderosos instrumentos de extermínio durante a era stalinista¹⁰.

Segundo dados levantados pela autora, cerca de 18 milhões de pessoas passaram pelos campos até 1953 e, conforme aponta Natália Soljenítsyna, “na *Istória stálinko Guloga* (A história do Gulag Stalinista) [...] há um material que prova que, de acordo com dados oficiais, entre 1930 e 1953, foram fuziladas cerca de 800 mil pessoas” (SOLJENÍTSYN, 2019, p. 251).

Somente após a morte de Stálin, em 1953, e com o início do período de

degelo, foi que o mundo conheceu a realidade dos campos de trabalhos forçados soviéticos, para onde eram enviados presos comuns e políticos, submetidos ao frio (que podia atingir até 60 graus negativos), à fome, às torturas físicas e psicológicas e a um regime de trabalho escravo que durava cerca de 12 horas por dia, mas que foi, em grande parte, responsável pela aceleração do processo de industrialização da URSS.

Esse é o contexto em que começam a surgir os primeiros textos memorialísticos sobre a realidade do Gulag. Em 1956, a novela *Um dia na vida de Ivan Deníssovitch*, de Alekandr Soljenítsyn, inaugura o que passou a ser chamado de “Literatura do Gulag”. E, pela primeira vez, a realidade (ainda que um pouco atenuada pelo autor) do que acontecia nos campos foi amplamente difundida, graças à improvável publicação do texto na revista *Novyi Mir* (Novo Mundo) em 1956, que causou grande impacto tanto para a sociedade soviética quanto para a comunidade internacional.

Em seguida, o autor publica, em Paris, seu monumental *Arquipélago Gulag*, resultado de uma colagem das memórias de sua própria vivência na

¹⁰ Anne Applebaum lembra que “em 1921, já havia 84 campos de concentração em 43 províncias, a maioria destinada a ‘reabilitar’ esses primeiros inimigos do povo” (2004, p. 8). Ao longo de todo o período de existência da

URSS, “surgiram pelo menos 476 complexos distintos de campos, consistindo em milhares de campos individuais, cada um dos quais tendo de algumas centenas a muitos milhares de pessoas” (APPLEBAUM, 2004, p. 9).

prisão e de relatos enviados por centenas de sobreviventes. Se a publicação de uma narrativa sobre a rotina de um *zek*¹¹ já provocou enorme impacto, sobretudo na URSS – dois anos depois de lançado, o livro foi recolhido de todas as bibliotecas e seu autor foi proibido, indefinidamente, de publicar em território soviético –, o posterior lançamento de seu *Arquipélago* resultou em sua prisão, sob acusação de ser um “traidor da pátria”, e posterior expulsão do país.

Chalámov e Soljenítsyn, embora compartilhassem uma experiência comum e apesar de ambos defenderem que os campos de trabalhos forçados eram de extermínio, encaravam sua trajetória no cárcere de forma muito diversa, o que se refletiu de modo distinto nas obras de cada um e motivou uma ruptura definitiva em sua relação. Enquanto Soljenítsyn considera que passou por um processo de aprendizado na prisão e parece, de alguma forma, ter se reconciliado com seu passado (“eu sempre retorno aos meus anos de prisão e digo muitas vezes, para o assombro de todos: ‘Deus te abençoe, prisão!’” (2019, p. 445), Chalámov, ao contrário, luta, ferozmente, contra as lembranças que o atormentam ao mesmo tempo em que

operam como o motor de sua escrita: “para tudo o que antes me atormentava basta abrir uma espécie de alavanca, pegar a pena, e o conto está escrito” (CHALÁMOV, 2016b, p. 299). Seu processo de escrita, em si mesmo, é acompanhado por um estado de alma em abalo constante, em que não apenas sua mente, mas também seu corpo, é afetado e responde, violentamente, ao assalto das lembranças dolorosas que evoca: “Cada conto, cada frase sua é previamente gritada no quarto vazio: sempre falo sozinho quando escrevo. Grito, ameaço, choro. E minhas lágrimas não param” (2016b, p. 318).

A angústia inerente a esse processo de criação, tão peculiarmente marcado pelo estigma do trauma, se reflete de modo significativo nos textos que dele resultam. Neles está presente a visão indignada e inflexível do autor a respeito da lógica da prisão enquanto uma experiência negativa. São narrativas que tentam dar conta de compor um retrato formado por vidas humanas marcadas pela tragédia, mas com uma proposta estilística em que não só relato, memória, testemunho, documento e teoria, mas também ficção, literatura, lírica, engenho e técnica se entrelaçam, formando um

¹¹ Prisioneiros, sobretudo os enviados para os campos de trabalhos forçados, segundo a gíria dos detentos.

painel complexo do ponto de vista estético.

Em vista disso, pensar a literatura de Chálámov representa um desafio, assim como não é fácil a tarefa de enquadrá-la em qualquer gênero ou escola. Em seu ensaio *Sobre a prosa*, o autor procurou tecer algumas elucubrações a respeito de sua escrita, para ele, intrinsecamente ligada ao compromisso com a verdade: “O autor espera que os contos da coleção não deixem em dúvida que isto seja a verdade da vida real” (2016a, p. 405); entretanto, pode um texto retratar, de forma fiel, um fato da vida real? Até que ponto a memória é capaz de registrar, em seu todo complexo, uma situação vivida? Sobretudo uma experiência atravessada pelo trauma? Seligmann-Silva (2008, p. 67) cita um ensaio de Dori Laub sobre o testemunho da Shoah, em que ele destaca a “impossibilidade de o narrador se afastar de um evento tão *concomitante* para poder gerar um testemunho lúcido e íntegro. O próprio grau de violência impediu que o testemunho pudesse ocorrer”.

Além disso, é evidente que, apesar de os *Contos de Kolimá* configurarem um documento (porque versam sobre situações da vida real ligadas à história e à memória), como defende seu autor, trata-se, também, de uma obra literária, na qual podem ser

observados diversos elementos que escapam a uma perspectiva descritiva e denunciativa; características que ultrapassam, em estilo, a escrita documental, e resultam em um conjunto de textos repletos de elementos líricos e que operam no campo do simbólico.

A proposta estética da “nova prosa” de Chálámov e a ruptura do conto tradicional

As narrativas compostas por Chálámov representam, para ele, um elo fundamental entre si e o mundo, capaz de atá-lo ao desejo mais genuíno de sobreviver, pois só assim poderia escrever (contar) tudo o que viveu. Para o autor-testemunha, esse compromisso figura como uma espécie de imperativo moral capaz de salvar sua vida, pois, no contexto prisional, “a memória se torna uma estratégia autônoma de resistência, criadora de práticas e de outros modos de existência, podendo constituir-se como uma aposta no porvir” (SCHAEFER; FARIAS; PINTO, 2014, p. 53).

Percebemos, desse modo, que a importância do trabalho de Chálámov diz respeito não apenas ao fato de ele figurar como um registro de uma realidade histórica que, por muitas décadas, esteve encoberta, mas também

à percepção de que, simbolicamente, sua escrita configura um grito de liberdade e um movimento de reação: “cada conto meu é uma bofetada no stalinismo” (CHALÁMOV, 2016b, p. 298), dirá o autor em um de seus ensaios.

Essa máxima que, de certo modo, revela uma das “intenções” centrais que motivaram Chálámov a escrever, será determinante para esclarecer algumas de suas escolhas estéticas; cada conto representa uma bofetada e “uma bofetada deve ser curta, sonora” (CHALÁMOV 2016b, p. 301). Para obter esse efeito, a concisão será a característica central da composição formal do autor, que defende a seguinte ideia: “a frase do conto deve ser concisa, simples, tudo o que for desnecessário é eliminado ainda antes de chegar ao papel, antes de pegar a pena” (2016b, p. 299-300).

Já o caráter sonoro da bofetada diz respeito, de um lado, ao próprio conteúdo da narrativa e, de outro, à crueza com a qual esse conteúdo é modelado, apostando na “secura e singularidade de adjetivos” e preservando o que ele chama de “pureza de tons” na representação da psicologia e na própria composição do conto, pois “qualquer outra solução se afasta da verdade da vida” (2016a, p. 402).

O mais importante, para Chálámov, é que seus textos preservem isso que ele chama de “verdade da vida”. Ele acentua, ainda, que em seus contos “não há os assim chamados personagens fortes” (2016b, p. 311) e que eles se sustentam “na informação sobre um estado de alma raramente observável, no grito desta alma” (2016b, p. 311).

Chálámov defende, de forma inflexível, a ideia de que ninguém que passou pelos campos sai de lá melhor ou mais forte, e está interessado em elaborar sobre a condição humana diante de situações-limite, evidenciando de que modo as leis psicológicas dos homens são afetadas ao ponto de eles serem reduzidos à condição de animais. Desse modo, o autor cria um intrincado documento que não só registra os acontecimentos vividos por esses homens, mas também lança luzes sobre as reflexões a respeito da psicologia humana afetada pela barbárie – tema desde sempre tão caro à literatura testemunhal.

Essa peculiaridade observada em seus escritos dificulta a circunscrição de sua prosa dentro de um determinado gênero literário. Apesar de este ser um obstáculo prototípico da literatura testemunhal como um todo, o caso de Chálámov possui alguns complicadores adicionais, uma vez que seus textos

confluem em um estilo que, muitas vezes, entra em choque não só com especificidades dos “gêneros” com os quais conversam, mas também com as teorias que o próprio autor tece sobre sua estética.

Chalámov dedicou dois ensaios às reflexões a respeito de sua obra: *Sobre a prosa*, de 1965, e *Sobre a minha prosa*, de 1971. Separados por um período de seis anos, os textos possuem pontos que se contradizem, o que denuncia, de algum modo, um autor talvez à mercê das armadilhas construídas pela dificuldade de encontrar o seu lugar enquanto escritor-testemunha, contista e poeta.

O autor classifica o que escreve como documento, intitula um dos seis volumes de seus escritos definindo os textos ali contidos como “ensaios”¹² e categoriza o conjunto de sua obra como “contos”. De fato, estamos diante de um estilo narrativo híbrido, que não encontra paralelo em modelos preestabelecidos e que não corresponde aos parâmetros que o enquadrariam, de forma irretorquível, nem na categoria “documento”, devido a determinadas escolhas estéticas, sobretudo considerando que, conforme afirma Irina P. Sirotínskaia, “a natureza do talento de Chalámov é eminentemente lírica” (CHALÁMOV, 2015, p. 15), nem

na categoria “conto” – gênero, por si só, já definido por Julio Cortázar como sendo “de tão difícil definição” (1993, p. 149), – devido ao seu caráter inquestionavelmente documental.

Nesse sentido, é interessante pensar a estética e a estrutura de alguns dos textos do autor enquanto um contraponto a algumas perspectivas teóricas desenvolvidas sobre o conto moderno, atentando para a forma como certos elementos desses textos resultam em uma ruptura de características mais ou menos predeterminadas. Além disso, vale observar de que modo essa não adaptabilidade a um gênero gera a necessidade de repensar parâmetros, justificando, por assim dizer, a classificação dada por ele a seus textos como sendo expressões de uma “nova prosa”, pois somente um conceito novo de prosa (cujos pressupostos ele procura elaborar em seus dois ensaios supracitados), poderia dar conta de balizar, em termos teóricos, seu estilo narrativo.

É necessário pontuar, aliás, que a própria teoria do conto se choca com obstáculos que dificultam a possibilidade de esquadriñar o que poderiam ser consideradas características prototípicas desse estilo enquanto um gênero, com especificidades próprias, já que muitas

¹² *Ensaio sobre o mundo do crime*. São Paulo: 34, 2016.

delas se coadunam com outras observadas na narrativa em seu sentido mais amplo. Não obstante a dificuldade de “pensar o conto desvinculado de um conjunto maior de *modos de narrar* ou representar a realidade” (GOTLIB, 1990, p. 6), o que tentaremos, aqui, é demonstrar como alguns dos textos de Chálov rompem com certas tendências mais generalistas já atribuídas ao tema.

Segundo a definição mais básica do termo (aquela encontrada no dicionário), o conto é uma “narrativa breve e concisa, contendo um só conflito, uma única ação (com espaço geralmente limitado) unidade de tempo e número restrito de personagens” (HOUAISS, 2001). Ao analisarmos alguns textos do autor, podemos observar a transgressão de todas essas características.

No que diz respeito ao aspecto da brevidade, por exemplo, alguns de seus textos se chocarão, também, com outras perspectivas teóricas, que podem variar segundo uma concepção não muito universalizante, a depender da tradição crítica estabelecida em determinado contexto. Cortázar lembra que, na França, por exemplo, um texto em prosa que ultrapasse as vinte páginas já é classificado como *novelle*, gênero “entre o conto e o romance propriamente dito” (1993, p. 151). Partindo de uma premissa semelhante,

a teoria de Edgar Allan Poe “recai no princípio de uma relação: entre a *extensão* do conto e a reação que ele consegue provocar no leitor ou o *efeito* que a leitura lhe causa” (GOTLIB, 1990, p. 19). Gotlib também chama a atenção para o fato de que, segundo Poe, para que esse efeito se realize, é necessário que a extensão seja delimitada, uma vez que todas as excitações intensas seriam necessariamente transitórias, “logo, é preciso dosar a obra, de forma a permitir sustentar esta excitação durante um determinado tempo. Se o texto for longo demais ou breve demais, esta excitação ou efeito ficará diluído” (GOTLIB, 1990, p. 19).

A questão da *extensão* do conto não representa um problema para Chálov, que se apoia na prerrogativa de que esse impacto que o texto deve provocar no leitor está intrinsecamente incorporado aos seus textos, que narram situações-limite que o receptor de seu tempo não poderia receber com indiferença. Os temas ali abordados, por si mesmos, já seriam impactantes o bastante, sobretudo considerando que são registros de uma realidade brutal, chocante. Deste modo, as escolhas formais não são delimitadas senão por aquilo que o autor julga *necessário* contar, uma vez que, segundo ele, “a prosa deve ser uma narração simples e clara daquilo que é de *vital importância*” (2016a, p. 401, grifo nosso).

Ao analisarmos o conto *O curso*¹³, percebemos diversas rupturas estéticas do que seria, em princípio, entendido como conto, além da clara predominância do teor documental, pois trata-se de um texto emblemático para a compreensão, tanto da trajetória do autor durante seus anos de prisão, quanto das circunstâncias que fizeram com que ele sobrevivesse a ela: “Só pude sobreviver, sair vivo do inferno de Kolimá, graças ao fato de ter entrado na área médica” (2016b, p. 153), dirá o autor em uma de suas narrativas.

Nesse texto, Chalámov narra como, após viver anos padecendo com a fome, o frio e os trabalhos forçados, sendo já considerado um *dokhodiaga*¹⁴, obteve a possibilidade de ingressar no curso de enfermagem oferecido por um hospital de campo em Magadan, capital da região de Kolimá. Tal circunstância foi, sem dúvida, crucial para que ele, afastado do trabalho pesado nas minas de ouro e carvão, tenha sido capaz de preservar o pouco da força que lhe restava, garantindo, assim, a sua sobrevivência.

Os meses de estudo, segundo Chalámov, constituíram o melhor período de todos os anos em que viveu em Kolimá. Tanto ele quanto seus companheiros de curso entenderam muito rapidamente que essa

oportunidade configurava uma chance (evidentemente, não uma garantia) de sobrevivência; e um dos motivos era o fato de que havia comida suficiente para que pudessem se alimentar mais, melhor e com maior frequência, de modo que todos perceberam que era preciso permanecer ali a qualquer custo.

É a partir desse momento que o autor, pela primeira vez, passa a vislumbrar uma possibilidade real de sobrevivência no campo de trabalho: “Estava tomando o caminho que poderia me salvar. Teria que me preparar não para a morte, mas para a vida” (2016a, p. 141).

Também é válido ressaltar que foi justamente o trabalho como enfermeiro que lhe permitiu se dedicar à escrita mesmo antes de deixar a prisão – o que também contribuiu com a manutenção de sua resiliência, pois escrever significava uma estratégia de resistência.

Para narrar essa trajetória, Chalámov cria um gigantesco mosaico de situações por onde atravessa um enorme elenco composto por quase 50 personagens cujos ciclos, em sua maioria, não se fecham. Ele mesmo dirá, em seu ensaio *Sobre a prosa*, que em sua obra “são mostradas pessoas sem biografia, sem passado e sem futuro”

¹³ Disponível em *O artista da pá*, volume 3 dos *Contos de Kolimá*.

¹⁴ Categoria de prisioneiros completamente sem forças, esgotados fisicamente.

(2016a, p. 396); não obstante, a passagem de alguns personagens desse texto vem acompanhada de uma breve biografia, resultando em saltos temporais inequívocos para esse passado e futuro que, em princípio, o autor nega em sua teoria e que contradiz o significado dicionarizado do gênero conto.

O espaço tampouco é limitado, conforme estabelece a definição na qual apoiamos-nos, pois, a cada salto temporal, o narrador desloca a ação para um lugar diferente, seja ao evocar suas memórias de jovem estudante, seja ao desenhar a trajetória – anterior e posterior ao tempo da narrativa – de alguns de seus personagens.

Outro aspecto que vale a pena mencionar, uma vez que não só interfere na extensão do texto, mas também opera, muitas vezes, interrompendo o fluxo das ações, são as digressões de caráter ensaístico que atravessam boa parte dos textos do autor. No primeiro parágrafo de *O curso*, pode-se observar um desses exemplos, em que o narrador elucubra a respeito de temas de caráter filosófico:

O ser humano não gosta de relembrar as coisas ruins. Essa característica da natureza do homem torna a vida mais fácil. Verifique por si mesmo. Sua memória tende a reter o que é bom, luminoso, e esquecer o que é duro, sombrio [...]. É como se fosse uma reação de defesa do

organismo. Essa característica da natureza humana é, no fundo, uma deturpação da verdade (2016a, p. 135).

Sobre esse aspecto, o autor afirma que “a prosa de *Contos de Kolimá* não tem nenhuma relação com o ensaio. Os trechos ensaísticos foram inseridos ali para dar mais relevo ao caráter documental dos contos” (2016a, p. 395).

Ao analisarmos essa característica da obra de Chalamov a partir das reflexões de Cortázar sobre o conto, pode-se notar a ruptura estética que ela representa na medida em que confere ao texto o seu caráter documental. Em seu ensaio *Poe: o poeta, o narrador e o crítico*, Cortázar afirma que o autor “compreendeu que a eficácia de um conto depende de sua *intensidade como acontecimento puro*, isto é, que todo comentário ao acontecimento em si [...] em forma de descrições preparatórias, diálogos marginais, considerações *a posteriori* [...] deve ser radicalmente suprimido” (2013, p. 122). O que vemos em alguns dos textos de Chalamov, no entanto, é a interrupção do fluxo da narrativa para a inserção de inúmeras digressões – artefato através do qual ele marca sua condição de autor-testemunha que, diretamente afetado pelo acontecimento, avalia-o criticamente.

Ao pensar sobre o conto enquanto gênero, Chalamov propõe

uma definição bastante abrangente, criando, de certa forma, um paradoxo, quando afirma que “em um sentido mais elevado, mais importante, qualquer conto é sempre documento – documento do autor” (2016a, p. 397). Ora, se partirmos do princípio de que o testemunho é resultado de um relato de experiência real, inscrita na pele de seu autor, e que é justamente esse elemento que confere ao texto seu caráter documental, enfrentamos um problema de definições que, em princípio, se contradizem. Em um trecho anterior, Chalámov fala sobre a necessidade de escrever um conto que seja indistinguível de um documento, “só que o autor deve examinar seu material pela sua própria pele – não apenas com a mente, não apenas com o coração, mas com cada poro, cada nervo seu” (2016a, p. 396); reforçando, assim, que sua condição de testemunha (participante) dos eventos, é o que lhe permite, em essência, ser capaz de borrar esses limites estéticos que distinguiriam o conto do documento.

Chalámov também vai pensar a questão temática de modo bastante peculiar. Para ele, o tema passaria a configurar um leque restrito de opções, uma vez que a prosa de seu tempo já não comportaria mais a narração de histórias ficcionais. Ao ponderar, em seu ensaio *Sobre a prosa*, a respeito de qual literatura teria o direito de existir

após as experiências bárbaras vividas, observadas e testemunhadas durante o século XX, Chalámov faz eco ao polêmico ensaio de Adorno em que o autor afirma que “escrever um poema após Auschwitz é um ato de barbárie” (1998, p. 26).

Para Chalámov, o romance morreu; entretanto, além de alicerçar o debate sobre o suposto “direito” de escrever – “todo ‘inferno’ e ‘paraíso’ na alma do escritor, além de sua enorme experiência pessoal, é que dão a ele não apenas a superioridade moral, não apenas o direito de escrever, mas também o direito de julgar” (2016a, p. 393) – desloca o problema, igualmente, para o interesse do receptor. O romance morreu não só porque seria um ato imoral escrevê-lo, mas porque “pessoas que passaram por revoluções, por guerras e campos de concentração não se interessam por romance” (2016a, p. 389).

Ao fazer essa provocação, o autor se refere ao romance enquanto uma *forma* literária obsoleta, uma vez que o leitor, não mais desejando ser “enganado” por ele, “convence-se apenas pelo documento” (2016a, p. 391), já que são exigências da literatura atual (referindo-se ao período pós

Segunda Guerra Mundial), o próprio sangue e o próprio destino do autor¹⁵.

Outra diferença importante a sinalizar diz respeito a uma suposta engenharia relativa à estrutura esperada de um conto; nela, todo o conteúdo tenderia para a conclusão, que seria o momento do grande clímax (GOTLIB, 1990, p. 23). Para Chalámov, no entanto, essa não é uma exigência elementar. Ele vai dizer, inclusive, que muitos dos seus contos não têm, sequer, enredo: “Ali há contos com enredo e sem enredo, mas ninguém vai dizer que os segundos são menos importantes” (2016a, p. 397). A esse respeito, cabe acrescentar a teoria de Chklóvski de que “se o desfecho não nos for apresentado, não temos a impressão de nos achar diante de um enredo” (TODOROV, 2013, p. 197).

Alguns dos contos de Chalámov não só não culminam em um desfecho propriamente dito, como também não narram um acontecimento com começo e desenvolvimento claros na vida de um ou mais personagens, pois lhe interessa mais elaborar sobre a transitoriedade de estados psicológicos

por eles experimentados a partir de uma experiência de choque traumática.

Freud define o trauma como as “excitações externas que são fortes o suficiente para romper a proteção” (2011, p. 17), e acrescenta que “um evento como o trauma externo vai gerar uma enorme perturbação no gerenciamento de energia do organismo e pôr em movimento todos os meios de defesa” (2011, p. 17). Esse modo como o evento traumático afeta o homem, ao ponto de poder modificar mesmo as estruturas mais basilares de sua formação enquanto indivíduo e ser social (sobretudo devido à sua necessidade de se defender em um ambiente hostil) é o que importa, sobremaneira, a Chalámov investigar. Segundo o autor, “essas alterações da psique são irreversíveis, como as queimaduras do frio” e “não há ninguém que, ao voltar da prisão, viva um só dia sem se lembrar do campo, do seu trabalho humilhante e terrível” (2016a, p. 395). A leitura de seus textos nos permite perceber, ou ao menos intuir, de que maneira o contexto absolutamente degradante, criado pelo sistema prisional, é capaz de produzir

¹⁵ Tal delimitação formal dessa “nova prosa” – não só a prosa necessária, mas, mais do que isso, aquela que tem o *direito* de existir –, não deixa de demarcar, também, um limite temático; e se há quem defenda que “em literatura não há temas bons ou ruins”, mas “somente um tratamento bom ou ruim do tema” (CORTÁZAR, 1993, p. 152), a partir da

perspectiva defendida por Chalámov, o tema passa a ocupar uma condição central no sentido de garantir ou negar o direito de existência de um texto. Se para Cortázar “não há temas absolutamente significativos ou absolutamente insignificantes” (1993, p. 155), para Chalámov, ele deve ser “de importância vital” (2016a, p. 401).

essas marcas indelévels no psiquismo humano.

Dostoiévski, em seus *Escritos da casa morta* publicado na Rússia entre 1860 e 1862, diz que a prisão e os trabalhos forçados “amplificam o ódio, a sede de prazeres proibidos e uma terrível leviandade” (2000, p. 46). No contexto vivido por Chalámov, esse efeito pernicioso que o contexto de sofrimento e privações extremos do ambiente prisional exerce sobre a moral do homem não é diferente; e, mais do que “contar uma história”, o que importa para o autor é mostrar como a lógica da prisão e o operacional dos mecanismos de punição atravessam as existências humanas ao ponto de marcá-las como a mácula de uma queimadura perpétua. Para tanto, ele compõe um painel formado por retratos de “pessoas em um estado de extrema importância, ainda não descrito, que é quando o homem se aproxima de um estado de alma além do humano” (CHALÁMOV, 2016b, p. 303).

Em carta enviada a Borís Pasternak em 8 de janeiro de 1956, Chalámov diz, a respeito de sua obra, que “o fundamental é a corrupção da mente e do coração” que acomete pessoas que passam por privações de tudo aquilo que é essencial para a

existência humana; não somente artigos materiais, como comida, roupas e sapatos, mas também alma, consciência, amor e senso de dever. A esse respeito, Irina P. Sirotínskaia vai dizer que a realidade nos campos de Kolimá é “desumana” e “horripilante”; e que o homem revelado em condições tão extremas é ainda mais horripilante; e acrescenta: “Com que facilidade o homem renuncia à sutil película da civilização, com que facilidade o homem se esquece de ser um homem”¹⁶ (CHALÁMOV, 2015, p. 13).

Nesses contextos, em que a psicologia dos personagens conduz a preocupação central do autor, a questão do enredo estará sempre em segundo plano, não sendo, portanto, considerado por ele como uma condição que justificaria a sua classificação dentro de um gênero, seja ele conto ou documento. Segundo Chalámov, aliás, seus contos “representam uma luta consciente e bem-sucedida com aquilo que se chama de gênero conto” (2016b, p. 299) e a sua obra busca construir tanto uma nova expressão quanto um novo conteúdo, “é uma forma nova e insólita para a fixação de um estado excepcional, advindo de circunstâncias excepcionais, que, como se verifica, podem acontecer tanto na história

¹⁶ “Dos cadernos de anotações”, *Známia* [Bandeira], 1995, nº 6, p. 155.

quanto na alma humana” (2016b, p. 313).

Ao pensarmos a obra de Chalamov à luz das teorias, talvez a definição que melhor nos permite classificá-la dentro do gênero que o autor reivindica para si seja aquela fornecida por Mário de Andrade, que vai nos dizer que “em verdade, sempre será conto aquilo que seu autor batizou com o nome de conto” (2012, p. 9).

A ruptura do testemunho em benefício da construção poética

*O poeta estava morrendo há tanto tempo, que não entendia mais que estava morrendo*¹⁷.

Conforme vimos, o conjunto da obra de Chalamov constitui um importante registro de um acontecimento histórico, construído a partir da perspectiva de um autor-testemunha. Desse modo, pode-se dizer que a característica documental de seus textos é ancorada em dados de uma realidade observada, vivida e sentida, emocional e fisicamente.

Vale ressaltar, entretanto, que o próprio conceito de testemunho, conforme afirma Seligmann-Silva, “desloca o ‘real’ para uma área de sombra: testemunha-se, via de regra,

algo de excepcional e que exige um relato” (1999, p. 43, grifo nosso), de modo que o evento relatado não deixa de ser um recorte da realidade, cuja escolha passa por um filtro bastante subjetivo daquilo que seu autor considera que *deve* ser contado. É válido mencionar também que, ainda conforme aponta Seligmann-Silva, o “espaço assombrado aberto pela poética do convencer, onde criação e ‘verdade’ dos fatos embatem-se, é o próprio terreno onde o testemunho se dá” (2015, p. 77).

Apesar de o testemunho ser ancorado, justamente, nesse choque entre a criação e a “verdade”, o caso da obra de Chalamov parece ainda mais complexo quando pensamos em seu papel de testemunha, pois é possível observar que, em alguns de seus textos, o autor desloca seu narrador desse lugar – uma vez que o objeto narrado, por si só, já não se categoriza como um acontecimento de uma realidade passível de ser testemunhada. Além disso, o autor também se utiliza de estratégias literárias ao empregar significados simbólicos a matérias do real, atravessando as fronteiras formais que configurariam um registro documental rigoroso.

¹⁷ Excerto do conto *Xerez*, que faz referência ao poeta Óssip Mandelstam, morto em um campo de trânsito. O título refere-se a um de seus

poemas. O conto está disponível em *Contos de Kolimá*, volume 1 da obra homônima.

Assim sendo, é interessante observar como *Xerez* parece ser uma peça, de certa forma, descolada de um conjunto de textos em que os dados da realidade ocupam o espaço central das narrativas. Esse efeito é resultado não apenas dos acontecimentos relatados nesse conto, que incluem um mergulho do narrador na mente do personagem, mas também de sua linguagem, peculiarmente lírica.

A narrativa, escrita no tempo passado, é construída a partir do ponto de vista de um narrador que observa um poeta agonizante em seu leito de morte e descreve, pormenorizadamente, vários estágios experimentados pelo moribundo, ora consciente, ora inconsciente da fatalidade de seu destino próximo.

O conto, que faz referência à morte do poeta Óssip Mandelstam e foi escrito em 1954 – imediatamente após o retorno de Chalámov de Kolimá –, foi objeto de análise do próprio autor em seus dois ensaios anteriormente citados. O exercício de compreensão sobre o lugar que esse texto ocupa e sobre o que ele representa é tão complexo, que o próprio autor se contradiz em suas conclusões. Em *Sobre a prosa*, ele diz que seu texto descreve a morte de *um homem* (2016a, p. 398), referindo-se a Mandelstam mas, ao mesmo tempo, atribuindo um caráter universal a uma experiência vivida

coletivamente por centenas de milhares de pessoas sob condições de sofrimento semelhantes; já em *Sobre a minha prosa*, ele vai dizer que se trata de um conto sobre si mesmo (2016b, p. 301).

Neste mesmo ensaio, Chalámov também reproduz um diálogo ocorrido em uma revista de Moscou, em que se referem ao seu conto como uma “lenda” sobre a morte de Mandelstam. Essa provocação causa um grande incômodo no autor, que rebate a acusação defendendo a conexão de seu texto com a realidade ao elencar os elementos ali empregados que correspondem a fatos históricos ocorridos em um espaço concreto:

Em “*Xerez*” é descrita aquela mesma estação de transferência de Vladivostok onde morreu Mandelstam e onde o autor do conto esteve um ano antes. Aqui é quase a descrição clínica da morte por distrofia alimentar, ou, dizendo de modo simples, por fome, aquela mesma fome da qual morreu Mandelstam. A morte por distrofia alimentar tem uma peculiaridade. A vida ora volta para o homem, ora se vai, e por cinco dias você não sabe se morreu ou não. E se ainda é possível salvá-lo, devolvê-lo ao mundo (2016a, p. 398).

Para escrever seu texto, portanto, Chalámov se apoia em alguns aspectos da realidade; porém, a partir desses dados, compõe uma narrativa que rompe com os limites da perspectiva testemunhal tanto por não

ter presenciado, de fato, a agonia vivida por Mandelstam em seu leito de morte quanto por não ter, ele mesmo, experimentado as transições entre os estados de consciência e inconsciência de seu personagem, que oscila entre a vida e a morte. De um lado, o autor diz que “a nova prosa contemporânea pode ser criada apenas por pessoas que conhecem seu material à perfeição” (2016a, p. 399), de outro, não tendo vivenciado, concretamente, o estado de delírio da morte, constrói – simbolicamente e a partir de um material exterior à sua experiência – uma forma de representá-la.

É justamente devido a essa estratégia que seu texto adquire um extraordinário significado simbólico. E talvez seja por ter compreendido isso posteriormente, que o autor altera, significativamente, seu ponto de vista ao fazer uma revisão de sua obra seis anos após ter escrito sobre ela em seu primeiro ensaio. Chalamov compreende, mais claramente, o caráter, não “lendário”, mas alegórico, de seu texto. Assim, em contraposição ao que havia dito anteriormente, afirma o seguinte: “o conto *Xerez* não é um conto sobre Mandelstam. Ele simplesmente foi escrito por causa de Mandelstam, mas é um conto sobre mim mesmo” (2016b, p. 301).

O que observamos em *Xerez* é o mergulho de um narrador onisciente na

mente, em estado de delírio, de um poeta agonizante – o que, necessariamente, só pode ser construído a partir do campo do simbólico, de modo que a perspectiva testemunhal, sobretudo se entendida enquanto uma “modalidade da memória” (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 73), é subvertida em benefício da construção poética, através da qual criam-se signos que resultam em uma espécie de síntese de toda a problemática discutida pelo autor.

Em certa medida, *Xerez* parece concentrar os principais temas que atravessam a experiência vivenciada por Chalamov e propalada ao longo de toda a sua obra: o frio, a fome, a doença, o roubo (um dos exemplos da perversão moral produzida por condições inumanas de existência), a luta pela sobrevivência, o abandono, a violência, as marcas físicas e psicológicas provocadas pelo trabalho exaustivo, as poucas horas de sono, a falta de higiene e de tratamento médico e o completo menosprezo à vida que agoniza diante do olhar de outras vidas que permanecem inertes perante a morte, e que não pensam em outra coisa senão em um meio de furtar ao moribundo a sua ração de pão:

As mãos grandes, infladas pela fome, com dedos brancos exangues e unhas longas, sujas e recurvadas jaziam sobre o peito, sem se esconderem do frio [...]. As

luvas inteiriças tinham sido roubadas muito antes [...]. O baço sol elétrico, emporcalhado por moscas e aguilhoado numa grade, pendia bem alto no teto. A luz caía sobre as pernas do poeta deitado na profundidade escura da fileira inferior das tarimbas contínuas de dois andares, como numa caixa [...]. Às vezes, atravessando-lhe o cérebro quase imperceptivelmente, vinha o pensamento simples, intenso e doentio de que alguém lhe roubara o pão guardado sob a cabeça. E isso ardia de modo tão terrível que ele ficava pronto a discutir, a brigar, bater [...]. Mas não havia forças para tudo isso e então o pensamento sobre o pão enfraquecia (CHALÁMOV, 2015, p. 108-109).

Tampouco estamos diante de um conto que pretende surpreender seu leitor. Não há o chamado momento do clímax – estratégia que o autor não emprega na maioria de seus textos, conforme vimos anteriormente. O destino do personagem já está traçado e anunciado desde a primeira frase do texto: “O poeta estava morrendo”. Não há nenhum movimento que procure, de algum modo, ludibriar o leitor e nele depositar qualquer falsa esperança de que pode haver uma grande virada na trajetória do personagem; o que vemos, ao contrário, é um processo implacável de definhamento para o qual não existe saída possível – perspectiva, por si só, já simbólica da forma como o próprio autor enxergava a experiência prisional nos campos de trabalhos forçados.

A implacabilidade deste destino já traçado e a iminência da morte são construídos, também, através de símbolos imagéticos. Todo o cenário criado por Chalámov é lúgubre e parece evocar a morte. Pode-se pensar, por exemplo, nas mãos que jazem sobre o peito do moribundo como uma alusão à posição em que se costuma arranjar os corpos dos mortos; as moscas, que “emporcaltham” o ambiente, remetem ao poder atrativo que sobre elas exerce um corpo em estado de putrefação e, por fim, a tarimba de dois andares onde ele está deitado, que lembra uma “caixa”, parece ser a representação de seu ataúde – o que de fato vem a ser, quando, ao final, seu corpo é deixado ali durante dois dias após a sua morte.

A impressão que temos é a de estarmos diante de um corpo já morto, cuja mente, no entanto, trabalha freneticamente. O estado de delírio é construído através do ritmo alucinante de seus pensamentos, dos mais mundanos: “punha-se a pensar na grande marca de nascença no rosto do faxina” (2015, p. 109) aos mais elevados: “O que há de singular na morte não eram os médicos que buscavam, mas sim os poetas” (2015, p. 109).

A iminência da morte do personagem é, mais uma vez, reforçada: “A vida entrava e saía, e ele morria. Então a vida retornava, os olhos se abriam, surgiam pensamentos. Só

não surgiam desejos” (2015, p. 109). A ausência do desejo parece figurar também como um símbolo de uma vida que se esvai e de uma completa falta de perspectiva de futuro – o que, por sua vez, representa simbolicamente a lógica imperiosa da própria vida nos campos de trabalho, pois ali, mesmo em circunstâncias “normais”, “calcular a vida para além do dia seguinte não fazia nenhum sentido” (CHALÁMOV, 2019, p. 13).

O poeta, no entanto, possui um consolo possível: “se, pelo visto, não lhe caberia ser imortal na forma humana, como unidade física, então merecia ao menos a imortalidade artística [...]. Acreditava na imortalidade dos próprios versos” (2015, p. 110). Essa assertiva, mais do que acentuar sua relação com a escrita, sinaliza o ponto de conexão com sua própria existência: “Toda a sua vida passada era literatura, livro, conto, sonho [...]” (2015, p. 110), e, é a partir do momento em que os versos surgem em seus pensamentos, que começa a se sentir conectado, novamente, com a vida:

A vida entrava sozinha, como uma déspota: ele não a chamava, mas ainda assim ela entrava em seu corpo, em seu cérebro, entrava como versos, como inspiração. E o significado dessa palavra revelou-se a ele pela primeira vez, em toda a sua plenitude. Os versos eram aquela força vitalizadora, pela qual ele vivia. Exatamente assim.

Ele não vivia graças aos versos, ele vivia por versos (2015, p. 111).

Em um de seus cadernos, datado de 16 de fevereiro de 1936, a poeta Marina Tsvetáieva vai dizer, sobre a sua escrita, que “não se trata de modo algum de viver e escrever, mas de viver-escrever, e escrever – é viver” (2008, p. 421). Para ela, não era possível, portanto, descolar a vida da escrita, pois uma coisa era como uma extensão da outra. Partindo dessa mesma lógica, o poeta de Chálámov vai dizer que “a inspiração era vida”. É em seu leito de morte que o personagem é acometido por uma grande epifania: “diante da morte, era-lhe dado saber que a vida era inspiração, justamente inspiração” (2015, p. 112).

Essa correlação entre a vida e a escrita é simbólica, também, da própria trajetória do autor, que encontrará, no ato de escrever, um modo de se manter vivo. Enquanto houvesse inspiração – que “é como um milagre, como uma faísca” (CHALÁMOV, 2016b, p. 318) – haveria vida e, enquanto houvesse algo para contar, ele precisaria viver.

Em seu momento de epifania, o poeta compreende a forma como sua mente opera durante o ato de criação:

Aqui era como se houvessem duas pessoas – aquela que compõe, que liga o motor a toda, e aquela que escolhe e, de tempos em tempos, faz parar a máquina ativada. E, ao ver que ele próprio era essas duas

peçoas, o poeta compreendeu que agora compunha versos de verdade (2015, p. 112),

E parece repensar, também, o propósito de sua poesia, cujo ato de criar é mais importante do que a possibilidade de registrar o que foi criado, pois é ele o motor de sua própria existência:

E daí se não estavam anotados? Anotar, publicar – tudo isso é a vaidade das vaidades. Tudo aquilo que nasce de modo interesseiro não é o que há de melhor. O melhor é aquilo que não se anota, que se compõe e desaparece, desmancha sem rastros, e apenas o prazer criador que ele sente e que não se confunde com mais nada demonstra que a poesia foi criada, que o maravilhoso foi criado (2015, p. 112).

O conto termina como começou: em tom seco, frio, lacônico. No início, o narrador, de forma violentamente impessoal, parece fornecer-nos uma informação corriqueira, despida de qualquer afetação emocional: “O poeta estava morrendo”, e, ao final, atualizá-la do mesmo modo: “Ao anoitecer, ele morreu”. Seu corpo, no entanto, permanece ainda dois dias estendido sobre a mesma tarimba. Morto, diante de uma reunião de famintos, ele teria mais utilidade do que vivo, já que seus vizinhos aproveitariam a ocasião para receber sua ração de pão; na hora da distribuição, “o morto erguia a mão, como uma marionete” (2015, p. 115).

Chalámov constrói, assim, um duro retrato simbólico da realidade dos campos, seja em razão do completo menosprezo pela vida (fortemente enfatizado pelo tom emocionalmente distanciado do narrador), seja em razão da perversão moral que acomete o ser humano vivendo em um contexto de violência e privação extremas.

Para Chalámov, escrever um conto “sobre Mandelstam” constituía um “dever” seu (2016a, p. 399), e, ao escrevê-lo, parece cumprir um desígnio ainda maior, pois o poeta, em seu leito de morte, é Mandelstam e não é Mandelstam, é Chalámov e não é Chalámov. Em seu leito de morte, o poeta são todos os homens e mulheres que encararam a face perversa da morte cotidianamente durante anos, enfrentando o medo terrível do fim iminente que se anunciava desde o momento em que eram presos e enviados aos campos de trabalhos forçados.

Mais do que isso, o poeta, definhando em seu leito de morte sob as garras das prisões do Estado, é a própria poesia que não foi escrita, a música jamais tocada, a prosa que não pôde ser criada, a obra de arte obliterada e a expressão da ideia não manifestada durante os anos de censura, perseguição e terror.

Conclusão

No presente artigo, procuramos fazer uma análise das principais características da escrita de Varlam Chalámov, levando em consideração o contexto no qual ela se circunscreve e a sua importância, não só devido ao fato de constituir um documento histórico fundamental para a compreensão da realidade de um tempo, mas também por se tratar de uma obra de imensurável valor humano e artístico.

Além disso, buscamos pensar o papel do autor enquanto contista e escritor-testemunha e analisar a forma como seus textos ora convergem com as características textuais e formais desses dois tipos de escrita, ora se contrapõem a elas, resultando em uma outra modalidade, que o autor classifica como a “nova prosa”.

Utilizando como principal objeto de análise os contos *O curso* e *Xerez* e contrastando-os com alguns aportes teóricos, pudemos perceber que muitos dos textos de Chalámov resultam em rupturas, tanto de algumas das particularidades mais generalistas já atribuídas ao gênero conto por parte da crítica literária (sobretudo no que diz respeito à extensão, à forma, ao espaço, ao número de personagens e aos aspectos temporais), quanto de algumas das premissas estabelecidas sobre o conceito de testemunho (especialmente no que se refere à ideia da memória e do registro de uma

experiência vivida pelo autor). Com isso, percebemo-nos diante de uma obra cuja estética é de difícil classificação em termos de gênero.

Segundo Chalámov, a necessidade de transgressão dos gêneros encontra justificativa na própria matéria que lhe serve como base: “O tema de *Contos de Kolimá* não pode ser expresso em contos comuns. Tais contos vulgarizam o tema” (2016a, p. 402); sendo imprescindível, portanto, o estabelecimento de novos parâmetros que tentem dar conta de caracterizar sua proposta estilística.

Fica perceptível, também, que a ruptura do caráter documental dos textos de Chalámov é produzida, sobretudo, por uma escolha estética em que o autor distancia o narrador de seu lugar de testemunha dos fatos e também se utiliza de elementos simbólicos, o que acaba por atribuir-lhes significados que se expandem, possibilitando uma abertura para interpretações que geram um profundo diálogo entre o texto e a realidade que ele pretende representar, universalizando-a.

A prosa de Chalámov não tenciona, de fato, configurar um simples documento, mas um “documento emocionalmente marcado com a alma e o sangue, onde tudo é documento e, ao mesmo tempo, constitui uma prosa emocional”

(CHALÁMOV, 2016b, p. 306), resultando em uma obra absolutamente original e necessária em qualquer tempo histórico.

Em carta enviada por Vitali Chentalinski a Chalámov, o escritor e jornalista fala sobre a importância do uso da palavra como estratégia de resistência:

É um paradoxo cruel, mas para muitos, a perda de liberdade lhes abriu as portas do trabalho espiritual e da criatividade. Não apenas escritores, mas milhares de pessoas, cuja vocação estava fora do campo da literatura, se voltaram para a Palavra para poder expressar sua experiência com a repressão. No campo de trabalho forçado, na prisão, no exílio, a Palavra frequentemente continuava sendo a única saída de salvação (1993, p. 125, tradução nossa).

E para Chalámov, escrever sobre tudo o que viu e viveu passa a ser uma forma de ressignificar ou até de mesmo de “justificar” a sua própria existência. Uma maneira de buscar, assim como o personagem de seu conto *A ressurreição do lariço* (2016b, p. 392 e 395), “uma saída para a parte não destruída de sua sensibilidade, para a parte não envenenada pelas décadas vividas em Kolimá”, esse lugar onde “os pássaros não cantam”.

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor W. Crítica à cultura e à sociedade. In: **Prismas**. São Paulo: Ática, 1998.

ANDRADE, Mário de. Contos e contistas. In: **O empalhador de passarinho**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

APPELBAUM, Anne. **Gulag – Uma história dos campos de prisioneiros soviéticos**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

ARENDT, Hannah. **Origens do totalitarismo**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2007.

CHALÁMOV, Varlam. **Contos de Kolimá – Vol. 1**. São Paulo: 34, 2015.

CHALÁMOV, Varlam. **O artista da pá – Contos de Kolimá 3**. São Paulo: 34, 2016a.

CHALÁMOV, Varlam. **A ressurreição do lariço – Contos de Kolimá 5**. São Paulo: 34, 2016b.

CHALÁMOV, Varlam. **A luva ou KR-2 – Contos de Kolimá 6**. São Paulo: 34, 2019.

CHAMBERLAIN, Lesley. **A guerra particular de Lênin – a deportação da intelectualidade russa pelo governo bolchevique**. Rio de Janeiro: Record, 2008.

CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. In: Cortázar, Julio. **Valise de cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

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

FREUD, Sigmund. Além do princípio do prazer. In: FREUD, Sigmund. **Obras completas – volume 14**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

GOTLIB, Nadia Battela. **Teoria do conto**. Rio de Janeiro: Ática, 2006.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011. Versão 1.0 – CD-ROM.

JAKOBSON, Roman. **A geração que esbanjou seus poetas**. São Paulo: SESI-SP, 2018.

LEVI, Primo. **É isto um homem?** Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

MATHEWSON *et al.* **Conflito e controle na União Soviética**. Rio de Janeiro: Edições GRD, 1965.

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

SELIGMANN-SILVA, Márcio. O testemunho: entre a ficção e o 'real'. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). **História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes**. Campinas: Unicamp, 2003.

SHENTALINSKY, Vitaly. **Arrested Voices: Resurrecting the Disappeared Writers of the Soviet Regime**. New York: Martin Kessler Books – The Free Press, 1993.

SOLJENÍTSYN, Aleksandr. **Arquipélago Gulag**. São Paulo: Carambaia, 2019.

TODOROV, Tzvetan (org.). **Teoria da literatura: textos dos formalistas russos**. São Paulo: Unesp, 2013.

TROTSKI, Leon. **Literatura e revolução**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

TSVETÁEVA, Marina. **Vivendo sob o fogo: confissões**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

Artigos e teses

MIKAELIAN, Yulia. Da kátorga ao láguer: A prosa de prisão russa nos séculos XIX-XX. **RUS**, São Paulo, v. 9, n. 12, p. 108-125, 2018. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rus/article/view/149158>. Acesso em: nov., 2019.

SCHAEFERI, Patricia; FARIAS, Francisco Ramos; PINTO, Diana de Souza. O ato de pensar e a construção da memória na prisão: estratégias criativas de resistência. **Trivium**, Rio de Janeiro, v. 6, n. 2, p. 49-67, dez. 2014. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2176-48912014000200006&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: nov., 2019.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. A literatura do trauma: dossiê literatura de testemunho. **Cult**, São Paulo, n. 23, p. 41-48, jun. 1999.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Testemunho e a política da memória: O tempo depois das catástrofes. **Projeto História**, São Paulo, n. 30, p. 71-98, jun. 2005.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma – a questão dos testemunhos de

catástrofes históricas. **Gragoatá**, Niterói, n. 24, p. 101-117, 1º semestre de 2008.

SILVA, Andréa Zeppini Menezes da. **O Plutão que veio do inferno: sobre a prosa de Varlam Chalámov**. 2017. Tese (Doutorado em Literatura e Cultura Russa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. Acesso em: 2020-06-07.

Abstract: *This article aims to analyze some of the aesthetic characteristics of Varlam Shalamov's short stories. He had been a prisoner in the Soviet forced labor camps for*

17 years, experience which gave rise to his monumental work entitled Kolyma Tales, comprised of over 2000 pages of narratives about his experience in the prison system known as "gulag". The article also discussed Shalamov's role as, both, a storyteller and a witness, examining how his texts sometimes converge with the textual and formal characteristics of these two genres of writing, and how, at other times, they stand in opposition, resulting in the emergence of another writing modality which the author classifies as "new prose".

Keywords: *Russian Literature; Testimonial Literature; Varlam Shalamov.*