

Sobre *Contos de Kolimá,* de Varlam Chalámov

*Andrea Zeppini Menezes da Silva*¹

Resumo: O artigo faz uma leitura de *Contos de Kolimá, de Varlam Chalámov*, a partir dos conceitos de trauma e da literatura de testemunho. O escritor começou a compor esses contos assim que saiu de seus 17 anos em campos do Gulag. E escreveu sua obra-prima ao longo de vinte anos. O artigo mostra como a ferida aberta por essa experiência ressoa em algumas escolhas literárias do autor.

Palavras-chave: Chalámov; Literatura de testemunho; Trauma; Gulag.

¹ Universidade de São Paulo.

1. Apresentação

Chalámov, escritor russo. Nasceu em Vólogda, em 1907, e morreu em Moscou, em 1982. Em 1929, o jovem estudante de Direito foi preso por imprimir o chamado “Testamento de Lênin”, um texto onde o líder bolchevique criticava Stálin. Chalámov foi mandado para Víchera, espécie de laboratório para a imensa rede de campos em vias de formação que ficou conhecida como Gulag. Sua pena termina em 1932, quando volta para Moscou. Kolimá, um dos campos mais cruéis do Gulag, foi o inferno onde Chalámov viveu de 1937, quando foi preso pela segunda vez, até início da década de 1950. *Contos de Kolimá*, sua obra prima, é fruto dessa experiência.

Chalámov escrevia antes de chegar ao campo. Segundo ele mesmo, preparava-se para isso desde sua infância, como ele nos conta em *A quarta Vólogda* (1971), ao narrar o jogo de figurinhas que inventara, com o qual contava e recontava as histórias que lera nos livros e as que ele mesmo criava. Desde criança escrevia poesias. Devorava livros. Publicava contos e poesias antes de Kolimá. Imerso na

tradição literária russa e ocidental, delas se via um herdeiro. A escrita foi tema de muitos ensaios seus, dentre eles, destacamos dois: “Sobre a prosa” (1965) e “Sobre a minha prosa” (1971). O primeiro é uma espécie de manifesto pelo que chamou de “nova prosa”, a escrita que criou ao transformar em arte seus anos no Gulag. Segundo o autor, era a maneira possível e necessária de narrar, para um século que havia passado por Auschwitz, Hiroshima, Kolimá.

O jovem estudante de Vólogda, que consegue entrar para a universidade de Moscou para cursar Direito na década de 1920, vivenciou ali a efervescência dos primeiros anos da Revolução, quando tudo parecia possível. Frequentou reuniões, palestras, saraus, círculos literários que ferviam na Moscou daqueles anos. No caldeirão que era a cidade daquela época, Chalámov encontrou a *Lef* (Frente Esquerda das Artes), de Maiakóvski, Óssip Brik, Tretiakov e da chamada “literatura do fato”. Também os formalistas da OPOYAZ (Sociedade para o Estudo da Linguagem Poética), além de grupos como *Pereval*, *Irmãos Serapião*, *Oberiu*, entre outros². Todos grupos

² “Literatura do fato” é a prosa criada pelo grupo ligado à *Lef*, que objetivava a propaganda e incluía jornal, ata de reunião,

anotações em cadernos, biografia, relatório de tribunal, entre outros. *Pereval* foi um grupo organizado em torno da revista

ou movimentos que produziam arte, discutiam o futuro da Rússia e da literatura no contexto revolucionário de então. O jovem estudante deslumbrava-se com uma época em que se sentia parte de “uma enorme batalha perdida por uma verdadeira renovação da vida” como viria a descrever depois, melancolicamente, em um de seus textos dedicados ao período: “Assalto ao céu” (Chalámov, s/d).

A partir de relatos do autor colhidos em seus escritos de memória (como os textos referidos acima), e da leitura de sua obra, podemos notar algumas referências que atravessam *Contos de Kolimá*, que trazem em seu bojo não apenas a experiência do campo, ou melhor, a ruptura operada por ela, mas a tradição literária russa e ocidental, os movimentos artísticos da década de vinte, o escritor que ele sonhava ser,

seu talento. Sem contar a vasta tradição de prosa de prisão da Rússia, que tem como seus precursores os relatos do arcepreste Avvakum e Dostoiévski, referências importantes para Chalámov³.

A proposta deste texto é pensar como o trauma causado pelo campo pode ser visto como um aspecto relevante na literatura de Chalámov, ecoando em algumas formas presentes nessa literatura. Literatura escrita a partir do trauma está relacionada ao que se convencionou chamar de literatura de testemunho⁴, que trata, grosso modo, das narrativas de sobreviventes de catástrofes, guerras, repressões de estado, lutas contra injustiças sociais. Obras de alto teor testemunhal que, no entanto, não constituem um gênero literário. De todo modo, essa literatura recoloca, a cada obra, as

Krasnaia Nov (Terra Virgem Vermelha) – apoiando-se em V. Bielínski, e Plekhánov: volta aos clássicos, arte como conhecimento da vida, criação de um herói contemporâneo, organicidade e combinação orgânica entre o individual e o social. *Oberiu*, de Daniil Kharms e Aleksandr Vvediénski, buscava a arte real através de experimentações poéticas e performáticas, criando uma literatura do absurdo. *Irmãos Serapião* pregava a autonomia do artista e da arte tão real quanto a vida.

³ Avvakum, dissidente religioso, escreveu relatos autobiográficos sobre seu exílio na Sibéria, ainda no século XVII. Chalámov lhe dedicou um de seus poemas mais importantes: *Аввакум в Пустозерске*,

disponível em [Аввакум в Пустозерске // Варлам Шаламов \(shalamov.ru\)](http://Аввакум в Пустозерске // Варлам Шаламов (shalamov.ru).). Dostoiévski, autor de *Recordações da Casa dos mortos* (1862), onde ele ficcionaliza sua experiência em uma prisão de trabalhos forçados e exílio na Sibéria. É um autor que aparece em alguns contos de Chalámov e é tema de um ensaio: “Dostoiévski”. Disponível em [Достоевский // Варлам Шаламов \(shalamov.ru\)](http://Достоевский // Варлам Шаламов (shalamov.ru)).

⁴ Convencionou-se, também, usar a expressão “literatura do gulag” para tratar da prosa testemunhal no contexto dos campos russos. Optamos, aqui, pela referência apenas à “literatura de testemunho”.

questões sobre o que se narra e como se narra no tratamento de experiências limite. A ideia aqui é tentar mostrar como a ruptura traumática ressoa em movimentos e formas da obra de Chalamov. O trauma como ruptura que engendra o espaço entre o que se quer dizer e o que não se pode dizer. O trauma como o eterno passado que não passa, como o que gera uma temporalidade específica, ligada à especificidade da experiência do campo. Em outras palavras, fazer uma leitura dos *Contos de Kolimá* a partir dos conceitos de trauma e testemunho, possibilitando um diálogo entre algumas das formas encontradas na criação literária do autor e movimentos e temporalidades engendradas por esses conceitos.

2. Sobre o trauma

O conceito de trauma, fundamental para a psicanálise, foi incorporado às reflexões de seu criador desde o início, ainda no final do século XIX, quando Freud se deparava com os sintomas físicos das histéricas, descobrindo com elas – ouvindo o que tinham a dizer – o poder libertador da palavra. A ideia de trauma é apropriada pela psicanálise como uma hipótese para a causa desses sintomas e já tem

início ali a ideia de uma ligação entre corpo, palavra e sintoma. O conceito passou por algumas modificações ao longo da teorização de Freud, mas podemos destacar a ideia de que o núcleo traumático se refere a um acontecimento intenso que pode ser exógeno ou advindo da fantasia, e que surpreende o sujeito, causando uma ruptura no psiquismo e levando-o a uma situação de desamparo. Esse acontecimento, por ser excessivo, ultrapassa a capacidade do sujeito de simbolizá-lo, de apreendê-lo. Para que o sujeito se dê conta de sua presença, é preciso que um segundo acontecimento remeta o sujeito àquele primeiro, para que possa ressignificá-lo e percebê-lo como trauma. O trauma envolve, portanto, mais de um tempo e a ideia de excesso. Algo que rompe o tecido psíquico, deixando em seu rastro uma temporalidade complexa que tem a ver com permanência, repetição e exige elaboração.

Inibição, Sintoma e Angústia (2019), escrito em 1926, é o texto onde Freud foi mais longe em sua teorização sobre o assunto, estabelecendo ligações entre trauma, angústia e sintoma. Angústia como um afeto decorrente de uma situação traumática inicial, que se repetiria ao longo da vida, de duas maneiras: em

primeiro lugar, como um sinal diante da expectativa de um perigo, ou melhor, diante da expectativa daquele mesmo trauma, que, no entanto, já aconteceu. Essa angústia causaria uma “repetição atenuada do mesmo” (FREUD, 2019a, p. 116). Refazer a cena de acordo com o desejo, ou negar o que aconteceu, fazendo de novo, de outra maneira. A partir da sequência “angústia-perigo-desamparo (trauma)”, Freud resume:

A situação de perigo é a reconhecida, recordada, esperada situação de desamparo. A angústia é a original reação ao desamparo no trauma, que depois é reproduzida na situação de perigo como sinal para ajuda. O Eu, que viveu passivamente o trauma, repete ativamente uma reprodução atenuada do mesmo, na esperança de poder ele próprio dirigir seu curso (Freud, 2019a, p. 116).

E a segunda maneira de ocorrência da angústia seria diante de um perigo real. O trauma inicial seria o do nascimento, protótipo para todo desamparo subsequente. Ao longo da vida, desamparo pode significar a perda da mãe, a perda do amor da mãe, o medo da morte, o temor pela vida.

O autor pensa a situação de repetição de uma situação de

desprazer a partir da brincadeira das crianças: “Sabemos que a criança se comporta dessa maneira com todas as impressões que lhe são penosas, reproduzindo-as na brincadeira; ao assim mudar da passividade para a atividade, ela busca dominar psiquicamente as impressões de sua vida” (Freud, 2019b, p. 116). Foi o jogo de seu netinho que lhe forneceu a chave para a interpretação da repetição de algo desprazeroso para o sujeito, justamente como essa tentativa de apropriação do que foi avassalador quando ocorreu pela primeira vez. O jogo ficou conhecido como *fort-da*, em referência à sonoridade das palavras alemãs para “foi embora” e “está aqui”, balbuciadas pelo menininho de um ano e meio, ao jogar um pequeno carretel preso por um cordão e puxá-lo de volta, sempre que sua mãe se ausentava. Freud concluiu que o menino tentava, assim, pela repetição do jogo, controlar o que o fazia sofrer: a ausência da mãe. Para Endo (2009, p. 343), a partir de Freud, “o traumático é uma experiência de eternidade e não um colapso brevíssimo e intenso. O traumático saca do evento a experiência da organização temporal que lhe seria coeva para relaná-la na eternidade da repetição”.

A obra de Chálámov pode ser vista como uma ferida sempre a cicatrizar. A repetição de um “instante” tão intenso que rompe o tecido da vida, ainda que seja um “instante” de 17 anos. Ou, talvez, uma sucessão de instantes traumáticos repetidos ao longo de 17 anos. De todo modo, ruptura e permanência. “Instante” que ele elabora em sua prosa, mergulhando nesse material, escrevendo, reescrevendo e transformando, ainda que sempre fique algo sem poder ser representado ou dito.

A necessidade de narrar e de encontrar uma escuta nos remete a outro aspecto do conceito de trauma, proposto, desta vez, pela obra de Sandor Ferenczi, psicanalista húngaro contemporâneo e um dos principais interlocutores de Freud. Ferenczi, ao se debruçar sobre o problema do trauma, considerando a criança traumatizada (a figura da criança traumatizada como representante também do adulto traumatizado), constrói uma reflexão que leva a pensar em três tempos do trauma. Segundo Kupermann (2019):

(...) o que caracterizaria o trauma para Ferenczi seria menos a experiência da agressão sofrida, que nomeamos de primeiro tempo do trauma, do que o *desmentido* infligido pela segunda pessoa

de confiança, diferente do agressor, a quem se recorreu para buscar testemunhar a própria dor e, assim, atribuir algum sentido à violação. No caso da criança, um outro adulto, a quem ela recorre; no caso de um adulto violado em sua integridade, um semelhante, ou mesmo as instituições de cuidado” (Kupermann, 2019, p. 130).

O primeiro tempo do trauma (pensando na figura da criança) seria o que Kupermann (2019, p. 130) chama de *tempo do indizível*: quando a criança sofre uma violação por parte de um adulto com quem tem um vínculo afetivo intenso. Esse seria o momento traumático, indecifrável para a criança. O segundo tempo faria referência ao movimento da criança de procurar outro adulto para, com sua ajuda, conseguir simbolizar o que aconteceu. Seria o *tempo do testemunho*. E o terceiro:

O evento traumático propriamente dito se configura em um terceiro momento, caracterizado pelo fracasso do testemunho do sujeito agredido, no qual sua voz não pôde ser escutada e a construção da sua versão do acontecimento traumático não pôde ser reconhecida: o *tempo do desmentido* (Kupermann, 2019, p. 131).

Para o psicanalista húngaro, sem poder encontrar uma escuta, uma validação para seu testemunho, sem poder dar vazão à sua indignação e a seu ódio, nada resta à criança traumatizada além de se identificar ao agressor. Esse gesto produz uma clivagem em sua subjetividade, fazendo com que ela mantenha dentro de seu psiquismo um corpo estranho. Essa abordagem, portanto, enfatiza a consumação do trauma na relação com o outro, a importância de uma escuta atenta para o testemunho e a consequência devastadora do seu fracasso.

O *tempo do testemunho* na teorização ferencziana nos remete ao ato de testemunhar a violência sofrida, base da “literatura de testemunho”. Nem sempre as testemunhas encontram ouvidos disponíveis, assim como nem sempre a criança encontra um adulto capaz de ouvir e validar sua dor. Ainda que difícil, muitas vezes impossível, a transmissão da experiência é necessária. Neste contexto, é eloquente o início do livro de Antelme (2013, p. 9), sobrevivente de um campo alemão da segunda guerra:

Há dois anos, nos primeiros dias após nosso retorno, fomos todos, creio eu, tomados por um verdadeiro delírio.

Queríamos falar, ser enfim ouvidos. Disseram-nos que nossa aparência física já era, por si só, bastante eloquente. Mas acabávamos de voltar, trazíamos conosco nossa memória, nossa experiência ainda viva, e experimentávamos um desejo frenético de contá-la exatamente como ela se passara. Entretanto, desde os primeiros dias, parecia impossível superar a distância que descobrimos entre a linguagem de que dispúnhamos e essa experiência que, na maior parte dos casos, ainda operava em nossos corpos. Como nos resignarmos a não tentar explicar como chegáramos àquele estado? No qual ainda estávamos. Contudo, era impossível. Mal começávamos a contar, sufocávamos. A nós mesmos, o que tínhamos a dizer principiava então a nos parecer *inimaginável*.

A impossibilidade de narrar reside, para Antelme, na insuficiência da linguagem, que leva o sobrevivente a quase duvidar do que lhe ocorrera. Já Primo Levi, que passou um ano em Auschwitz e cuja obra é um paradigma da “literatura de testemunho”, conta da sensação de não ter quem ouça o seu testemunho, sensação que aparece em um sonho recorrente:

Aqui está minha irmã, e algum amigo (qual??), e muitas outras pessoas. Todos me escutam,

enquanto conto do apito em três notas, da cama dura, do vizinho que gostaria de empurrar para o lado, mas tenho medo de acordá-lo porque é mais forte que eu. Conto também a história da nossa fome, e do controle dos piolhos, e do *Kapo* que me deu um soco no nariz e logo mandou que me lavasse porque sangrava. É uma felicidade interna, física, inefável, estar em minha casa, entre pessoas amigas, e ter tanta coisa para contar, mas bem que me apercebo de que eles não me escutam. Parecem indiferentes: falam entre si de outras coisas, como seu eu não estivesse. Minha irmã olha para mim, levanta, vai embora em silêncio (Levi, 1988, p. 60).

No contexto do trauma, é preciso narrar para tentar simbolizar e transformar em experiência o que não pôde ser apreendido pelo sujeito no momento do choque. É preciso narrar contra as forças que tentam apagar a memória. É preciso transformar-se em documento:

Os documentos do nosso passado foram destruídos, os mirantes da guarda nivelados, os barracões arrasados, o arame farpado enferrujado foi enrolado e levado para algum outro lugar. Nas ruínas de *Serpantinka* floresceu *Ivan-tchai*, a flor do incêndio, do esquecimento, a inimiga dos arquivos e da memória humana.

Nós estivemos lá?

Respondo. “Estivemos” – com toda a eloquência de um

protocolo, a responsabilidade e a clareza de um documento. (CHALÁMOV, 2019, p. 8).

Contra as forças de apagamento, o corpo é transformado em documento. Corpo e alma: “Kolimá está em minha alma em qualquer calor”, diria ele no ensaio de 1971. A marca da violência produz novas leis psicológicas. Diz ele, no ensaio de 1965:

Essas leis psicológicas são irreversíveis, assim como as queimaduras por frio, de terceiro e quarto grau. O autor considera o campo uma experiência negativa para o homem, negativa desde a primeira até a última hora, e lastima ser forçado a dirigir as próprias forças para a superação (...) desse material (Chalámov, 2016b, p. 404).

A “superção desse material” é justamente o trabalho de elaboração, simbolização, cicatrização empreendida pela escrita. Trabalho de memória contra o apagamento, tentativa de integração “desse material” ao tecido de sua própria vida. Ou de integração da impossibilidade de integração. O espaço vazio, a dor. Tentativa de tomar parte ativa no processo. E depois, esquecer. Será possível? O netinho de Freud que tenta controlar as ausências da mãe, num eterno ir e vir do carretel, num

eterno escrever e reescrever o que aconteceu em Kolimá. Lembrar, compartilhar, existir apesar e a partir do trauma. Nesse sentido, sua escrita é a criação de uma obra de arte e a recriação de um ser humano.

Wikinski (2016) nos lembra que o trauma não é o fato excessivo em si, como já vimos com Freud e Ferenczi, mas a inscrição desse fato no aparelho psíquico. Por isso, podemos dizer, é sempre uma narrativa singular, ainda que de um fato vivido coletivamente. A autora nos lembra também que narrar o trauma não é apenas relatar os acontecimentos, mas supõe o “trabalho de simbolização e o reconhecimento do lugar que o trauma ocupou no aparelho psíquico” (WIKINSKI, 2016, p. 58, tradução nossa). Tem relação com construir experiência e não se faz sem escuta. É marca, inscrição, materialidade. É justamente, ao narrar seu testemunho, que Chalámov inventa o que chama de “nova prosa”, a escrita de sua verdade.

Chalámov tentou muito publicar os *Contos de Kolimá* em seu país. Mas não conseguiu: o regime

estendeu a violência do campo para a censura de sua obra. A partir da década de 1960, seus contos começaram a circular em *samizdat* (rede de publicações clandestinas) e *tamizdat* (publicações que iam para o exterior), na forma de contos esparsos, fragmentos. Nunca conseguiu ver sua obra sendo publicada integralmente, na ordem pensada por ele. Ordem que também conta a sua história. Um escritor quer ser publicado. Mas, talvez, para Chalámov, pelo conteúdo de sua obra, pela importância vital desse material, essa necessidade fosse ainda mais premente. Ele não conseguiu essa escuta ou interlocução de que precisava. Uma obra de arte que não encontrou o seu leitor, mas o *tempo do desmentido*. Lembramos do episódio da carta⁵ de Chalámov à *Literaturnaia Gazieta*, em 1972, onde ele renuncia ao tema de seus contos. Carta controversa, para dizer o mínimo, onde o escritor nega qualquer tipo de concordância com a publicação de seus contos em revistas estrangeiras, e chega a afirmar que o tema de *Contos de Kolimá* já não tem mais relevância. A obra de uma vida, de

⁵ Ver: Chalámov, Varlam. Письмо в «Литературную газету», disponível em <https://shalamov.ru/library/24/73.html>

sua vida, já não teria mais relevância. Se nesses anos Chalámov já estava no movimento de se isolar da dissidência russa, sentindo que era usado como um joguete contra o regime soviético no jogo de forças da guerra fria, a carta levou à ruptura de vez. Muito se especulou sobre o assunto. Estudiosos de sua obra aventaram algumas hipóteses para explicar a atitude inexplicável, como a de que ele teria escrito tal carta por saber-se vigiado pelo governo, ou então por querer muito ser publicado em seu país, ou simplesmente por estar muito cansado. De todo modo, foi como se ele tivesse, publicamente, aderido à verdade do regime em detrimento da sua própria. À verdade do agressor. Mais uma vez, vemos funcionar o *tempo do desmentido*.

3. Sobre o testemunho

A palavra “testemunho” carrega dois sentidos: o de *testis* (testemunho de um terceiro, alguém que *viu* o que aconteceu e por isso pode testemunhar) e o de *superstes* (testemunho de quem *passou* pela experiência e por isso pode testemunhar). O testemunho seria uma forma de articular o histórico e a literatura, para além das narrativas totalizantes ou dos paradigmas

universais. A concepção de “literatura de testemunho” carregaria em si “o *discurso da memória, a teoria do trauma* e reflete primordialmente sobre as *aporias da (re) escritura do ‘passado’ (...)*” (Seligmann-Silva, 2003, p. 42).

A expressão “literatura de testemunho” se fortaleceu no período após a Segunda Guerra, para nomear, sobretudo, os relatos dos sobreviventes dos campos de concentração alemães. Mas, além de Auschwitz, houve Hiroshima, Kolimá, catástrofes, injustiças sociais, repressões do Estado: os acontecimentos do século XX, não apenas na Europa, levaram a expressão a abranger mais e mais relatos de sobreviventes, constituindo a “literatura de testemunho” como um vasto campo abrangendo obras de alto teor testemunhal.

Para Shoshana Felman (2000, p. 18), “o testemunho é o modo literário – ou discursivo – por excelência de nosso tempo e (...) nossa era pode ser definida precisamente como a era do testemunho”. A forma com que narramos e compreendemos nosso tempo.

Segundo Seligmann-Silva (2005), o discurso de alto teor testemunhal (matéria da “literatura

de testemunho”) seria marcado pela fragmentação e pela literalização, pois o excesso de realidade da experiência traumática não deixaria espaço às metáforas. “A recordação do momento de transbordamento é, na maioria dos casos, extremamente acríbica” (Seligmann-Silva, 2000, p. 85). Exata, rigorosa. Mas, ao mesmo tempo, não seria possível a representação sem metáfora: “a metáfora, assim como o *plot*, dá um indício de *comensurabilidade*. O consolo que o testemunho (também) visa só pode se dar via comparação” (Seligmann-Silva, 2000, p. 88).

Wikinski (2016, p. 46, tradução nossa) se pergunta se “não será precisamente a capacidade de ficcionalização, assim como a disposição de elementos da linguagem que deem conta do sentido desta experiência *enquanto é vivida*, que situará o sujeito em melhores condições para decifrá-la, e, por fim, para suportá-la”. Será, se pergunta ainda a autora, que “a ficcionalização não constitui o modo de regular (no melhor dos casos) uma aproximação gradual ao horror experimentado por ‘quem viu a Górgona’”? Ou ainda, questiona Wikinski, “se são dois tempos, primeiro o da vivência e depois o do encontro com a linguagem que permite narrá-la, ou se são um e

outro o mesmo momento, o momento em que se constituem, no presente da experiência, as possibilidades de nomeação que farão dela uma experiência apropriável”. Trauma e testemunho quase que como duas faces de um mesmo acontecimento.

Segundo Elaine Robert Moraes (2000, p. 155), Bataille, ao refletir sobre a literatura de sobreviventes da Segunda Guerra, aponta a lentidão e a repetição como características dessa escrita. “Num certo sentido”, diz a autora, “não deixa de ser paradoxal que a experiência do instante, inscrita no domínio fugaz do presente, se transfigure, quando representada, justamente na sua antítese: a permanência”. O instante do choque, o acontecimento traumático, que permanece. Continua ela:

Mas talvez seja precisamente um tal paradoxo a permitir com que tal experiência possa ser representada em palavras. Trata-se, no caso desses livros, de um tipo de narrativa que suspende a duração temporal, subordinando-a a um instante soberano que perdura através da repetição e da lenta multiplicação dos detalhes (Moraes, 2000, p. 155).

O que vai resultar, continua a autora, em “uma narrativa circular,

portanto, sem começo-meio-fim, que prolonga o instante através de sua repetição incessante. Uma narrativa monótona e insuportável” (Moraes, 2000, p. 155).

Esse instante, aludido acima, seria recuperado pelo que Bataille nomeia de “memória da fera”, um “conhecimento possível da dor” e um “conhecimento da dor possível”. O instante “vivido sem escapatória”, na imediatez da percepção animal, quando não há passado nem futuro. Há a sobrevivência mais imediata. Para Bataille, como nos aponta Moraes, a falta de sentido dos momentos de grande desgraça conduziria o homem para uma “sensibilidade animal”. É ela que está em jogo na “memória da fera”. A escrita do testemunho é feita a partir dessa “memória da fera”, do estado do prisioneiro descrito por Chalamov em seus contos: a exaustão, a impossibilidade de lembrar da própria história ou de planejar a vida para além de um dia, para além do momento presente, quando problemas tais como se a sopa estará rala ou se será possível dar um trago em um cigarro ou não, ocupam a pouca energia disponível para sobreviver. Um aprisionamento no momento presente.

Shoshana Felman (2000), ao analisar o relato de Freud sobre “o sonho de Irma”, presente no capítulo 2 de *A interpretação dos sonhos* (Freud, 2020), vê nessa narrativa um paradigma, não apenas dos fundamentos da psicanálise, mas do significado do ato de testemunhar.

O “sonho de Irma” é o primeiro relato de um sonho, sonhado pelo próprio inventor da psicanálise. É com ele que Freud começa a explicar seu método. Irma era uma amiga da família, a quem Freud tratara em 1895. O sucesso do tratamento fora parcial: “a paciente perdera sua angústia histérica mas não todos os sintomas somáticos” (Freud, 2020, p. 138). O tratamento é interrompido e, tempos depois, um amigo lhe traz notícias de Irma, dizendo que “ela está melhor, mas não completamente bem” (Freud, 2020, p. 138). Freud decide escrever esse caso clínico para entregá-lo a outro médico. É nesta noite que ele tem o sonho.

Resumidamente, o sonho: Irma está entre os convidados recebidos por Freud, em um grande salão. Ele diz a ela que, se ainda sente dores, é culpa exclusivamente dela. Ao que ela responde: “Se você soubesse quantas dores eu sinto agora na garganta, no estômago e no ventre - elas me sufocam”. Freud se

assusta e começa a examiná-la. Chega o médico amigo (a quem ele relatara o caso clínico) e também examina a paciente. A certa altura, este diz que ela tem uma parte da pele do ombro infiltrada, ao que Freud responde, em pensamento, que também consegue sentir, mesmo ela estando vestida. Há outros elementos, mas podemos parar por aqui.

Para analisar o sonho, Freud remete o leitor a aspectos de sua vida relacionados a cada fragmento sonhado: lugares, pessoas e vivências suas. A pele infiltrada do ombro de Irma, por exemplo, tem a ver com algo que o próprio Freud sentia: “Sei imediatamente que se trata do meu próprio reumatismo no ombro, que sinto regularmente quando permaneço acordado até altas horas da noite” (Freud, 2020, p. 146).

Nesse testemunho inaugurador da psicanálise, Felman chama a atenção para o momento em que Freud assume a “permutabilidade entre médico e paciente (um fato que é dramatizado no sonho de Irma pela dor da artrite no próprio ombro de Freud, ecoando a dor de sua paciente Irma)”. É aí que ele cria a “dimensão clínica revolucionária do diálogo psicanalítico, um tipo inédito de

diálogo no qual o testemunho do médico não substitui ele mesmo o testemunho do paciente, mas *ressoa com ele*, pois, como Freud descobre, *são necessários dois para testemunhar o inconsciente*” (Felman, 2000, p. 27).

Nesse momento, Freud assume o testemunho inconsciente, fazendo a psicanálise revolucionar o sentido de testemunho, “ao sugerir e ao reconhecer, pela primeira vez na história da cultura, que não é necessário *possuir* ou *ser dono da verdade* para *testemunhar* sobre ela de forma eficiente”. E, continua a autora: “o discurso, enquanto tal, é testemunhal sem o saber e que aquele que fala, constantemente testemunha uma verdade que apesar disso, continua a *lhe escapar*”. Ou seja, “uma verdade que é, essencialmente, *inacessível para o próprio orador*” (FELMAN, 2000, p. 27).

Felman chama a atenção para o testemunho não apenas como um enunciado sobre uma verdade, mas como acesso para uma verdade. E mais, tanto na literatura quanto na psicanálise, a testemunha, ao testemunhar, também geraria a verdade, assim como Freud, que, ao testemunhar sobre o sonho de Irma, cria toda sua teoria dos sonhos (Felman, 2000, p. 28). A partir da escrita de seu sonho e suas

associações, a partir da elaboração literária de seu sonho,

o sonho de Irma *testemunha* o testemunho *inconsciente* do sonho de forma a transformá-lo no testemunho mais reflexivo e mais pontuadamente *consciente*, um testemunho consciente que só pode ser, ele mesmo, captado no movimento de sua própria produção e que envolve cada vez mais não apenas o que é *testemunhado*, mas o que é *gerado* pelo testemunho inconsciente do sonho (Felman, 2000, p. 28).

Ou seja, o testemunho é coletivo em mais de um sentido. O testemunho é coletivo porque a testemunha narra, não só sua experiência, como também a dos milhões que pereceram nos campos e não puderam contar, como no caso de Chalámov. Mas também porque é criação que se faz no diálogo entre analisando e analista, entre escritor e leitor, entre quem conta e quem disponibiliza uma escuta sensível. É a criação conjunta de uma verdade vivida pelo sobrevivente, que se faz no encontro e na escrita. Transcende ao conhecimento consciente da testemunha. Transborda, assim como o inconsciente, assim como a arte.

Testemunho como produção de uma verdade e testemunho como palavra que porta algo à sua revelia.

Esse algo, na “literatura de testemunho”, seria o horror da experiência traumática, o sublime, algo tão intenso que é maior que a capacidade do sujeito de experimentar. O testemunho atestaria então, não apenas a impossibilidade de simbolização, mas o esforço para simbolizar, bem como a simbolização possível. É sempre impossível simbolizar tudo, mas é sempre possível simbolizar algo.

Para Gagnebin (2000, p. 106), o paradoxo da irrepresentabilidade do horror e da necessidade de representação, “habita, sustenta e solapa” a escrita do testemunho. Ainda assim, a escrita seria a mediação por excelência para o acesso/criação/recriação dessa experiência “sublime”, já que “depois de Chalámov, de Primo Levi ou de Paul Celan, isto é, depois do Gulag e de Auschwitz, o sublime também designa cinzas, cabelos sem cabeça, dentes arrancados, sangue e excrementos” (Gagnebin, 2000, p. 107). O sublime, agora, “não mora num além do homem, mas também num território indefinível e movediço que pertence ao humano, sim, pois homens sofreram o mal que outros homens lhes impuseram (...)”. É um sublime “de lama e de cuspe, um sublime por baixo, sem enlevo nem gozo” (Gagnebin, 2000, p. 107).

O sublime da experiência traumática.

A arte seria o meio possível para a transmissão da experiência. Encontrar a palavra justa, as palavras que “carregam (*porten*), levam, transmitem, como se carrega (*porte*) uma criança na barriga e como se leva (*porte* também) um morto ao cemitério”. Ou ainda, “palavras que desistiram de tudo dizer, de sua ambição descritiva ou explicativa totalizante, que reconhecem seu desnudamento e, simultaneamente, ou talvez por isso mesmo, se *encarregam* da transmissão” (Gagnebin, 2000, p. 110). A transmissão de um discurso sem que o sujeito que o transmite saiba o que está portando, a “invenção” freudiana, a missão da testemunha.

Em “Sentença”, último conto de *Margem esquerda* (2016a), Chalámov cria uma imagem onde, pela palavra, ele se transporta do campo para sua própria história. Em última instância, essa imagem reflete toda sua obra, se considerarmos sua escrita como possibilidade de sobrevivência. O conto narra um processo de recuperação, um retorno à vida, ressurreição: depois de quase ter morrido em uma mina de ouro, o narrador se encontra em local onde realiza um trabalho mais leve. Nesse lugar “as pessoas iam emergindo do

não-ser, uma depois da outra” (Chalámov, 2016, p. 282), e a “carne era suficiente apenas para a raiva – o último dos sentimentos humanos” (Chalámov, 2016a, p. 282). O narrador se pergunta: “o que me restou até o fim? Raiva. E, mantendo essa raiva, eu esperava pela morte. Mas a morte, tão próxima há tão pouco tempo, começou a se afastar aos poucos” (Chalámov, 2016a, p. 282).

À medida em que ele recupera seu corpo, suas carnes voltam, retornam também os sentimentos. No estado animal que a proximidade da morte traz, a linguagem vai embora:

Minha linguagem, minha língua grosseira da lavra era pobre, como eram pobres os sentimentos que ainda viviam perto dos ossos. Levantar, divisão por trabalho, almoço, toque de recolher, cidadão chefe, permissão para falar, pá, poço, sim senhor, broca, picareta, está frio lá fora, chuva, sopa gelada, sopa quente, pão, ração, deixe-me fumar: eu me virava com duas dezenas de palavras há mais de um ano (Chalámov, 2016a, p. 287)

Um dia, inesperadamente, ele se recorda de uma palavra, completamente fora do contexto de Kolimá. “Fiquei assustado, aturdido, quando no meu cérebro, bem ali – disso eu me lembro claramente –, sob

o osso da têmpera direita, nasceu uma palavra absolutamente inadequada para a taiga, uma palavra que eu mesmo não entendi, não só meus camaradas”. Algo acontecia ali. “Eu gritei essa palavra pondo-me de pé na tarimba, dirigindo-me para o céu, para o infinito” (Chalámov, 2016a, p. 288).

Essa palavra era “sentença”, expressão e caminho para a recuperação do narrador, ainda que seu significado não tenha sido compreendido em um primeiro momento. É uma palavra não utilizada no campo, que devolve o autor para o mundo da linguagem, da cultura, despertando o que de humano restara nele.

Outra questão importante na “literatura de testemunho” é sobre quem pode narrar. E é possível narrar por outros? É bem conhecida a afirmação de Primo Levi, sobrevivente de Auschwitz: “(...) hoje se pode bem afirmar que a história dos Lager foi escrita quase exclusivamente por aqueles que, como eu próprio, não tatearam seu fundo. Quem o fez não voltou, ou então sua capacidade de observação ficou paralisada pelo sofrimento e pela incompreensão” (Levi, 2004, p. 14). Em outra parte:

Nós, sobreviventes, somos uma minoria anômala, além de exígua: somos aqueles que, por prevaricação, habilidade ou sorte, não tocamos o fundo. Quem o fez, quem fitou a górgona, não voltou para contar, ou voltou mudo; mas são eles, os ‘muçulmanos’, os que submergiram – são eles as testemunhas integrais, cujo depoimento teria significado geral (Levi, 2004, p. 72)

Ele próprio testemunhou o campo, mas, segundo sua concepção, não viu tudo, “não fitou a Górgona”. Um dos paradoxos do testemunho: “nós, tocados pela sorte, tentamos narrar com maior ou menor sabedoria não só nosso destino, mas também aquele dos outros, dos que submergiram: mas tem sido um discurso ‘em nome de terceiros’, a narração de coisas vistas de perto, não experimentadas pessoalmente”. Ou seja, a “demolição levada a cabo, a obra consumada, ninguém a narrou, assim como jamais ninguém voltou para contar sua morte” (Levi, 2004, p.73).

Chalámov se vê, contradizendo Levi, como um *dokhodiaga* que voltou da morte. Chalámov viu a Górgona. E por isso mesmo, pode contar “a demolição levada a cabo”. *Dokhodiaga* nos campos russos, *muçulmano* nos alemães: a mesma figura do “preso sem rosto que abdicou da luta, que

não pode mais nem ser chamado de vivo nem de ter uma morte que mereceria esse nome. Figura da extrema desfiguração, o ‘muçulmano’ é o não-homem que habita e ameaça todo ser humano, a redução sinistra da vida humana à vida nua” (Agamben, 2008, p. 14). *Dokhodiaga*, um estado bem conhecido por Chalámov. A fome, as surras, doenças, o frio de 60 graus negativos, o trabalho extenuante. Nessas condições, chegar ao estado da morte em vida não levava mais do que vinte dias, segundo Chalámov. A passagem pela morte é narrada em vários contos seus, inclusive em “Sentença”, onde a linguagem disputa o espaço com a morte e abre caminho para o testemunho e a obra de arte.

Chalámov não apenas narra, mas narra também, conscientemente, por outros. Em “O encantador de Serpentes” (Chalámov, 2016a), o narrador se propõe a contar a história de um companheiro, Platónov, que “prensava romances”, gíria para alguém que contava histórias para os bandidos em troca de sopa. A capacidade de narrar, no campo, garantia a essas pessoas uma sobrevivida.

- Se sair vivo – pronunciou Platónov, usando a frase sagrada com que começávamos

todas as reflexões sobre o que estava além do dia de amanhã -, escreverei um conto sobre isso. Até já tenho o título: ‘O encantador de serpentes’. É bom?

- É bom, só é preciso viver até lá. Isso é o mais importante (Chalámov, 2016a, p. 137).

Mas Platónov não vive. Diz o narrador: “Eu amava Platónov e tentarei agora escrever o seu conto ‘O encantador de serpentes’” (Chalámov, 2016a, 137). É uma história sobre o poder da narrativa, que podia ser uma salvação no campo, pois mesmo os piores bandidos não podiam viver sem o respiro de um pouco de imaginação, de ficção, de uma boa história. O poder da narrativa é também outro: o conto salva Platónov da morte do esquecimento.

Vale lembrar de um outro conto de Chalámov, sobre a morte do poeta Óssip Mandelstam, narrado na perspectiva do próprio poeta. A ficcionalização de uma morte ocorrida de fato no campo. “O poeta estava morrendo” (Chalámov, 2015, p. 108). Assim começa o conto “Xerez”, que descreve o processo de agonia do poeta: “A vida entrava e saía, e ele morria. Então a vida retornava, os olhos se abriam, surgiam pensamentos. Só não surgiam desejos” (p. 109). Nesse ir e

vir, o poeta descobre o sentido da vida e o sentido da arte: “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. [...] Os versos eram aquela força revitalizadora pela qual ele vivia” (p. 111). O conto segue nesse vai e volta, até a morte do poeta. Já no final, ele ainda tenta se agarrar à vida: “quando lhe enfiaram nas mãos a ração diária, ele a pegou com os dedos exangues e a apertou contra a boca. Ele mordida o pão com os dentes de escorbuto, as gengivas sangravam, os dentes bambeavam, mas ele não sentia dor. Apertava o pão contra a boca com todas as forças, enfiava o pão na boca, chupava, rasgava e roía...” Os vizinhos de tarimba fizeram-no parar: “– Não coma tudo, melhor comer depois, depois... (...) Ao anoitecer, ele morreu” (Chalámov, 2015, p. 114-115).

Sobre quem é o conto? Mandelstam? Chalámov? Ao testemunhar por Mandelstam, é por si mesmo que Chalámov testemunha. Um poeta que empresta sua palavra a outro poeta, que passa a habitar seu discurso. Chalámov fala através de Mandelstam, mas Mandelstam também se conta através de Chalámov. O testemunho

de um ressoa no do outro, no processo coletivo e singular da memória, do testemunho, da criação literária. Através da narração da morte do poeta, é de sua própria morte que o escritor está falando. Se em “Sentença” Chalámov narra a volta da morte, aqui, narra o encontro com ela. De todo modo, para trazer a palavra que não pôde ser dita pelo *muçulmano*, é preciso o testemunho do sobrevivente. É o que o próprio Levi faz ao escrever. É o que faz Chalámov, *dokhodiaga*, sobrevivente, testemunha, escritor.

Em “Sobre a prosa” (Chalámov, 2016b), o autor relata uma conversa que teria tido na redação de uma revista moscovita, a respeito de “Xerez”, onde é questionado sobre sua veracidade e sobre o direito de escrever tal conto. Chalámov defende a verdade de sua narrativa, pois, em primeiro lugar, Mandelstam morreu no mesmo campo onde ele próprio, Chalámov, estivera um ano antes. Depois, argumenta o escritor, descreve a morte do poeta por distrofia alimentar, fome, quando o sujeito chega a um estado em que sente a vida ir e voltar, estado de indiferença que ele, Chalámov, um *ex-dokhodiaga*, conhecia muito bem. Além disso, a descrição da morte de um homem é um tema tão relevante

que, por si só, já justificaria o direito a escrevê-la. “Será que eu não tenho o direito moral de escrever sobre a morte de Mandelstam? Isso é um dever meu” (Chalámov, 2016b, p. 399). E é essa sua verdade, defende o escritor.

Mas, será que não há um certo grau de violência tentar representar a palavra de outro? Não seria, de certa forma, tentar substituí-lo? Ou mesmo interpretá-lo? Tomar-lhe o lugar? Wikinski (2016) reflete sobre essas questões, trazendo os conceitos de *violência primária* e *violência secundária*, concebidos por Piera Aulagnier (1977). A *violência primária* seria aquela que precisa desempenhar a mãe – ou alguém no papel de cuidadora de uma criança – ao cuidar de um bebê: ela torna-se *porta-voz*, antecipa-lhe as vontades, interpreta seus desejos. Se não for assim, o bebê morre. A *violência secundária* seria o excesso desse movimento, e terminaria por ir contra o eu.

Mas, é preciso que a testemunha fale por quem não pode mais falar, considerando a distância, o espaço entre a palavra dita e a palavra emudecida, incorporada pela testemunha. É preciso, para que chegue ao mundo a história de Platónov, da morte de Mandelstam, dos milhões que pereceram nos

campos. Diz Wikinski (2016, p. 125-126, tradução nossa): “É verdade que *nenhuma* palavra representa em termos absolutos a de quem não pode falar. / É verdade que *ninguém* o representa. / É verdade que do ocorrido *nada* é integralmente representável”. Mas, conclui a autora, “*em algum momento, encontra alguma palavra que oferece algum nível de representação ao irrepresentável. Essa é a testemunha*”. Para narrar o que viu e sofreu, Chalámov precisa criar e recriar. Precisa de sua própria voz, precisa emprestar sua voz a outros, precisa de todos esses outros. Descobre o poeta ao morrer em “Xerez”: “diante da morte, era-lhe dado saber que a vida era inspiração, justamente inspiração” (Chalámov, 2015, p. 111), descobre Chalámov ao escrever.

Até aqui, trouxemos alguns aspectos a respeito do conceito de trauma, no intuito de indicar, também, uma temporalidade advinda de um acontecimento traumático que envolve o instante, a permanência e a repetição. Em nossa leitura, essa temporalidade ressoa na construção de *Contos de Kolimá*. Como a noção de trauma está na base da ideia de “literatura de testemunho”, passamos por questões relacionadas a ela, enfatizando o

paradoxo da necessidade e da impossibilidade de narrar, tão característico das obras abarcadas por essa nomeação. Nesse percurso, já apontamos algumas marcas das questões abordadas na obra de Chalámov, relacionando sua obra às ideias de trauma e testemunho.

Na próxima parte, vamos nos aproximar um pouco mais dos *Contos de Kolimá*, para buscar exemplos do que começamos a esboçar até aqui: as marcas do trauma e do testemunho em sua obra, com ênfase, porém, no aspecto da temporalidade.

4. *Contos de Kolimá*

A nosso ver, a temporalidade engendrada pelo trauma encontra eco em *Contos de Kolimá*, obra composta por seis livros de contos sobre a experiência do autor no Gulag. A temporalidade do presente que não se transforma em passado, mas que permanece e se desdobra em contos, fragmentos de literatura e experiência.

Contos de Kolimá inicia com uma pergunta: “Como é que se abre caminho pela terra virgem coberta de neve?” (Chalámov, 2015, p.23). Em dois parágrafos, o conto descreve um caminho sendo feito pela neve: um homem vai à frente, enquanto outros

cinco ou seis o seguem, pisando por onde aquele não pisou. Quando o primeiro cansa, outro o substitui nessa tarefa. E, “dos que abrem caminho, todos, até o menor, o mais fraco, em algum momento, tem que pisotear um pedaço de terra virgem coberta de neve e não a pegada alheia. Quem vai de trator e a cavalo não são os escritores, mas sim os leitores” (Chalámov, 2015, p. 24). É assim que Chalámov abre o caminho para *Contos de Kolimá* e para outros que quiserem abrir esse caminho junto com ele, mesmo o menor ou o mais fraco.

Nesse percurso, os contos se sucedem de forma a comporem um ritmo, contos mais pesados se alternam com contos mais leves, investidas e recuos da violência, movimentos de luta e breve descanso. Fatos acontecidos no início e no fim da pena estão lado a lado, no mesmo ciclo, não há uma ordem cronológica dos acontecimentos. Muitas vezes, as mesmas histórias são narradas em mais de um conto, de perspectivas diversas, o que dá a sensação de um tempo circular, de repetição e permanência. A repetição engendrada por uma temporalidade traumática ressoa na repetição de acontecimentos, situações e personagens ao longo dos contos.

Vimos que um aspecto da temporalidade traumática era o de fazer de novo, de outra maneira, o que não pôde ser absorvido no momento em que ocorreu. As repetições e contradições em *Contos de Kolimá* tem múltiplas funções: além de escrever e reescrever aspectos da experiência no campo, estabelecem ligações, ajudam a tecer um todo orgânico a partir dos fatos e detalhes selecionados para a escrita.

Um exemplo é o sonho com pães, que aparece em “Medição Individual”: os “sonhos de Dugáiev, que vai ser fuzilado por não cumprir a norma, eram especialmente martirizantes: bisnagas de pão, sopas grossas fumegantes...” (Chalámov, 2015, p. 47). Alguns contos depois, em “Ração Seca”, “todos nós sonhávamos com a mesma coisa: fatias de pão de centeio que flutuavam à nossa frente como bólides ou anjos” (Chalámov, 2015, p. 83). Em “Pão”, uma terceira versão: “Durante a noite, à minha frente, surgiam bisnagas de pão e o rosto travesso do foguista, que os arremessava na boca da fornalha em chamas” (Chalámov, 2015, p. 135). No decorrer do dia, trabalhando em meio à fartura da padaria, o narrador, faminto, vira o foguista atirar um pão no fogo. No primeiro conto, o sonho é da personagem

Dugáiev. No segundo, aparece como sonho de todo detento. Já no terceiro, o sonho inclui a indignação, ressaltando o estado de fome e penúria.

Outro exemplo é a amizade em tempos difíceis, tema recorrente na literatura do XIX. No mesmo “Medição Individual”, Dugáiev ganha um cigarro do parceiro de trabalho, quando este fica sabendo que aquele seria fuzilado. Dugáiev estranha a gentileza, pois não eram amigos:

Aliás, com fome, frio e sono, não se fazia amizade nenhuma, e Dugáiev, apesar de jovem, compreendia toda a falsidade do provérbio sobre amigos temperados na infelicidade e na desgraça. Para que a amizade fosse amizade era preciso uma base sólida, formada quando as condições e a vida ainda não tivessem atingido aquela última fronteira, além da qual não há nada de humano no ser humano, a não ser desconfiança, maldade e mentira (Chalámov, 2015, p. 47).

Dugáiev conhecia o provérbio do norte, que se repete bastante ao longo da obra, o lema do campo: não confiar, não temer e não pedir. Em “Ração Seca”, a mesma concepção sobre sofrimento e amizade aparece, mas no contexto de

mais uma mentira propagada pela literatura de ficção:

A amizade não nasce nem na carência nem na desgraça. As condições de vida “difíceis” que, segundo nos dizem os contos da literatura de ficção, são indispensáveis para o surgimento da amizade, na verdade não são assim tão difíceis. Se a desgraça e a carência reunidas geram amizade entre as pessoas, então isso significa que a carência não é extrema e a desgraça não é grande (Chalámov, 2015, p. 82).

Para o narrador, a carência e a penúria extremas só fazem com que se conheça a força e os limites do próprio corpo e da própria força moral. A dificuldade como condição para o surgimento da amizade é um dos lugares-comuns subvertidos pelo campo.

“Ração seca”, além do tema mencionado acima, traz vários outros que se repetem pela obra de Chalámov. Um deles é a ideia da raiva como último sentimento humano, que vai aparecer também em “Sentença”, como vimos acima. Aqui, um grupo de presos foi mandado a um trabalho mais leve (assim como em “Sentença”) no meio da floresta. E precisam resolver o problema insolúvel de fazer a parca comida recebida durar por 10 dias. Sempre o problema da fome:

Estávamos todos cansados da comida do pavilhão, ficávamos sempre à beira do choro quando chegava a sopa, em caixas de descarga de zinco sustentadas por varas. Ficávamos à beira do choro com medo de que a sopa fosse rala. E, quando acontecia um milagre e a sopa era grossa, nem acreditávamos; contentes, tomávamos tudo bem devagarinho (Chalámov, 2015, p. 69).

A fome é tema constante em seus contos, a base do trauma, da repetição, da violência, da desumanização. Em “Sentença”, a raiva nos ossos como que estrutura a resistência, a vida. Os ossos que sustentam o corpo, a raiva que sustenta a ligação com a vida. Em “Ração seca” também. Mas que vida é essa? E que sentimentos se perdem?

Mas mesmo depois da sopa grossa, sentíamos um ardor intenso no estômago mais aquecido: muito tempo sem comer. Todos os sentimentos humanos, amor, amizade, inveja, generosidade, misericórdia, sede de glória, honestidade, desapareciam junto com a carne que perdíamos ao longo do jejum prolongado. Na camada muscular insignificante que ainda restava sobre nossos ossos, que ainda nos dava a

possibilidade de comer, de nos mover, respirar, cortar lenha, pegar a pá e jogar pedras e areia no carrinho de mão e inclusive de empurrar o carrinho pela interminável trilha de madeira até a galeria da mina de ouro e pela estreita estrada de madeira até o equipamento de lavagem, nessa camada muscular acomodava-se apenas raiva, o sentimento humano mais duradouro (Chalámov, 2015, p. 69-70)

Outro exemplo de repetição é a história de uma rebelião, tema de dois contos: “A última batalha do Major Pugatchóv” (Chalámov, 2016a) e “O procurador verde” (Chalámov, 2016b). Trata-se de uma rebelião de um grupo de soldados, que decidem morrer lutando, liderados pelo Major Pugatchóv, que é como se denomina a personagem principal em um dos contos. A história é a mesma: o plano para a fuga, a coragem e ousadia dos soldados, a repressão violenta, a morte e captura dos insurretos. Mudam os nomes, o destino de um ou outro soldado e a perspectiva da narrativa. São dois contos importantes, pois retratam pessoas que decidem não sucumbir ao campo. Não são “prisioneiros”, são “soldados”. São homens que tomam decisões na expectativa de um futuro fora dali, a partir de sua história

pregressa, e não prisioneiros do presente da sobrevivência imediata.

Outro exemplo é Kubántsev, em “O Procurador da Judeia” (Chalámov, 2016a), o médico novato que está a serviço quando atraca o navio *Kim*, carregando três mil prisioneiros que tinham se rebelado na viagem: para conter o motim, os guardas haviam enchido os porões com água. Dezesete anos depois do fato, Kubántsev não se lembrava dos três mil mortos e congelados do *KIM*, nem que não soubera o que fazer diante da tragédia.

Já em “Descendente de Dezembroista” (Chalámov, 2016a), Kubántsev é Rubántsev, chefe da seção de cirurgia, já não mais um recém-chegado, mas, dessa vez, um médico honesto e experiente. E há muitos outros exemplos de repetições de fatos, personagens e símbolos que geram a impressão de movimento circular. Os contos mais leves que aparecem ao longo da narrativa, sobretudo os últimos de cada ciclo, que nos permitem respirar por alguns momentos, só nos jogam para dentro do movimento novamente. A temporalidade que a repetição produz é também circular, fechada, formando, ela mesma, uma prisão de onde escritor e leitores não podem sair.

Segundo Paulo Endo (2008, p. 73-74), a repetição exacerba e mitiga a dor da testemunha, ao encontrar o campo da representação:

Imagens afogadas na pulsão de morte, onde é repetido o horror que não cessa de colidir com o campo representacional que o mitiga e o agrava infinitas vezes. A repetição traumática se instala em seu duradouro círculo, hetero e auto-imposto ao sujeito, como retraumatismo e exacerbação da dor, conduzindo à indiferenciação entre a experiência física e psíquica.

Será que podemos dizer que a escrita testemunhal é também uma espécie de retraumatismo, que mitiga e exacerba a dor? “Cada conto, cada frase sua [do conto] é previamente gritada no quarto vazio, sempre falo sozinho quando escrevo. Grito, ameaço, choro. E minhas lágrimas não param. Apenas depois, terminado o conto ou uma parte do conto, enxugo as lágrimas” (Chalámov, 2016d, p. 319). Chalámov parece responder que sim. Escrever dói, mas ele não pode deixar de fazer.

Mas é uma dor transfigurada pela arte. Começar e recomeçar. Segundo Leona Toker (2000), os primeiros contos de cada ciclo tratam

dos temas da escrita ou da memória, como uma preparação, uma entrada no universo da escrita e do gulag. “Pela neve”, já citado, que inicia o primeiro livro, traz a metáfora sobre a escrita do campo na imagem dos homens que abrem caminho e deixam suas pegadas sobre a neve.

“O procurador da Judeia”, mencionado acima, sobre Kubántsev e os três mil prisioneiros congelados no porão de um navio, traz o tema da memória e do esquecimento, quando o médico não se lembra dos acontecimentos após 17 anos. Para escrever, é preciso lembrar, mas também esquecer. Ou melhor, para viver, é preciso lembrar, para poder esquecer.

Em “A luva” a memória e a escrita se inscrevem no corpo. Chalámov sofria de pelagra, doença provocada pela fome: “Nessa segunda internação eu senti minha pele se descascando de modo incontido; a pele do corpo todo coçava e se desprendia em casca, e até em camadas. Eu era um pelagroso de padrão diagnóstico clássico, um cavaleiro de três Dês: demência, disenteria, distrofia” (Chalámov, 2019, p. 49).

A luva é a imagem do corpo-documento, enfatizando a dimensão física da escrita de Chalámov: “Essas luvas vivem no museu do gelo – uma

testemunha, um documento, uma peça do realismo fantástico da minha realidade de então” (Chalámov, 2019, p. 7). É a partir desse corpo-documento que o autor escreve os *Contos de Kolimá*. Diz ele, em “sobre a prosa”: “É necessário e possível escrever um conto que seja indistinguível de um documento. Só que o autor deve examinar seu material pela própria pele – não apenas com a mente, não apenas com o coração, mas com cada poro, cada nervo seu” (Chalámov, 2016b, p. 396).

O apagamento da história, empreendido pelo tempo e pelas autoridades, que destrói os lugares, enrola os arames farpados e deixa que a erva tome conta de tudo, é afrontado pelos corpos, que contam o que aconteceu, segundo o autor: “Com a luva morta não era possível escrever bons versos ou prosa. A própria luva era uma prosa, uma acusação, um documento, um protocolo” (Chalámov, 2019, p. 51).

Nesse movimento entre a vida e a morte, os últimos contos de cada ciclo levam a momentos de libertação do campo, pequenos respiros, para nos jogar no inferno novamente no próximo ciclo.

Por exemplo, o conto que termina o primeiro livro é “Quarentena de tifo” (Chalámov,

2015), no qual o narrador se encontra em um campo de trânsito, uma *tranzitka*, tendo passado já por um ano e meio em mina de ouro e encontrado a morte bem de perto. Um homem saudável, segundo Chalámov, se tornava um *dokhodiaga*, aquele que atinge o fundo, em vinte dias, como vimos acima. Fome, doenças, surras, trabalho (14, 16 horas), frio de até 60 graus negativos. Em “quarentena de tifo” o narrador já passou por tudo isso, mas aqui ele pode se recuperar, porque não é mandado ao trabalho fatal. Menos debilitado, ele se dá conta de que pode lutar. Além disso, já conseguiu aprender sobre o campo o suficiente para criar suas próprias estratégias de sobrevivência. O conto termina com ele partindo desse campo. Não é libertado, mas consegue reunir forças para lutar por sua vida.

“Sentença”, que já vimos acima, também traz essa marca da libertação, mas pela palavra, e nos remete à vida fora do campo.

Em “O Trem” (Chalámov, 2016b), último conto do terceiro livro, o narrador consegue pegar o trem para sair de Kolimá, depois de muito esforço e luta contra a burocracia do campo, contra os *blatares* (gíria para bandidos) e as autoridades.

A ressurreição do lariço (2016) termina com o conto de mesmo nome, no qual o renascimento de um ramo de lariço metaforiza a ressurreição do homem, por meio da memória dos milhões que pereceram nos campos, inclusive a do poeta Mandelstam. O ramo é enviado à sua viúva: “O lariço está vivo, o lariço é eterno. Esse renascer milagroso não tinha como não acontecer, pois o lariço foi colocado na água no dia do aniversário da morte, sucedida em Kolimá, do marido da dona da casa, o poeta. Mesmo esta lembrança do morto faz parte do renascer, da ressurreição do lariço”. (Chalámov, 2016d, p. 293). Lembrar, renascer. Para a escrita, para a poesia, para a vida.

Já o último conto do último ciclo trata das estratégias de um prisioneiro para conseguir sua libertação irrestrita de Kolimá. Mas trata também de outra libertação, do que ficou conhecido como anistia de Beria, concedida depois da morte de Stálin. Segundo Chalámov, a anistia libertou apenas os criminosos, pois se referia aos que tinham penas de até cinco anos. Ninguém, a não ser eles, tinham essa pena. Portanto, era uma anistia falaciosa. Quando os criminosos começam a deixar Kolimá, as cidades são inundadas por “torrentes de sangue”.

Chalámov fecha a obra com essa libertação, uma libertação de mentira. Kolimá se fecha, só para se abrir novamente, pelo país, pelos leitores e pelas testemunhas. Ou melhor, não se fecha nunca, não termina nunca e, mais que isso, reforça a ideia de que nada é real fora do campo.

“Em *Contos de Kolimá* são mostradas pessoas sem biografia, sem passado, sem futuro. Será que o seu presente se parece com o de animais ou com o de seres humanos?” (Chalámov, 2016b, p. 396). Tudo o que veio antes, tudo o que veio depois, não conta. O trauma do campo fratura o fio da vida. Não há continuidade, a única narrativa possível é a do próprio trauma. Lembra um trecho conhecido de Primo Levi (1997, p. 212-213), outro sonho recorrente:

Estou à mesa com a família, ou com amigos, ou no trabalho ou no campo verdejante: um ambiente, afinal, plácido e livre, aparentemente desprovido de tensão e sofrimento, mas, mesmo assim, sinto uma angústia sutil e profunda, a sensação definida de uma ameaça que domina. E, de fato, ce o sonho, pouco a pouco ou bontinuando o sonho, pouco a pouco ou brutalmente; todas as vezes de forma diferente, tudo desmorona e se desfaz ao meu redor: o cenário, as paredes, as pessoas e a

angústia se torna mais intensa e mais precisa. Tudo tornou-se caos: estou só no centro de um nada turvo e cinzento. E, de repente sei o que isso significa, e sei também que sempre soube: estou de novo no Lager e nada era verdade fora do Lager.

“Nada era verdadeiro fora do Lager” ... Em alguns contos de Chalamov aparecem nitidamente esses limites, o dentro e o fora, como sendo duas vidas, dois universos diferentes. Em “De noite” (Chalamov, 2015), dois prisioneiros famintos estão desenterrando um morto (um prisioneiro como eles, morto pelo trabalho do campo) para pegar dele o que fosse útil. Um deles, Bagrietsov, corta o dedo e o sangue não estanca. Glébov murmura que deve ser baixa coagulação. Ao que o outro responde: “Você é médico, por acaso?”. A pergunta leva Glébov para outro mundo, ou melhor, para ver mais intensamente a ruptura operada em sua vida:

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

forças dentro de si para planejar. Assim como todos (Chalamov, 2015, p. 35).

A ruptura entre os mundos torna o “agora” de tal intensidade que não deixa espaço para o futuro ou para o passado. Só o que existe é um agora traumático, repetido à exaustão em cada conto. Há um conto que narra uma imagem do desamparo, o início do “agora” do campo, a chegada do narrador a Kolimá:

Uma chuva fria e fina caía do céu branco, baço, soturno e monótono. As *sopkas* de pedra, sem vegetação, nuas e esverdeadas se erguiam diante de nós, e, nos vazios entre elas, rente aos sopés, se enroscavam nuvens desgrenhadas e rasgadas, de um cinza sujo. Parecia que os farrapos de uma enorme manta cobriam essa terra montanhosa e lúgubre. Lembro-me bem: eu estava absolutamente calmo, pronto para o que viesse, mas, involuntariamente, o coração disparou e ficou apertado. E, desviando os olhos, pensei: nos trouxeram aqui para morrer (Chalamov, 2015, p. 19-20).

Esse ciclo poderia ser infinito se não fosse a escrita. Talvez a escrita tenha sido a forma com que o escritor tentou transformar o Gulag em experiência vivida para incorporá-la à narrativa de sua vida. Chalamov sentia esses anos como uma

interrupção, uma ferida que cortou as expectativas de um jovem poeta que se preparava desde criança para ser um grande escritor, segundo seu próprio ponto de vista. Mas, será mesmo que ele conseguiu sair do campo? Quando morreu, em estado de total penúria, meio louco, muito doente, jogado no corredor de uma clínica psiquiátrica, defendia sua comida como se estivesse no campo.

A obra de Chalamov tem muitas camadas, dentre as quais, as perspectivas do trauma e a do testemunho. As repetições, as insistências em determinados temas e imagens, das quais trouxemos alguns exemplos, provocam em quem lê a sensação de aprisionamento, pela criação de uma temporalidade circular, fechada e, ao mesmo tempo, infinita. Por outro lado, as idas e vindas entre a morte e a ressurreição, vividas por Chalamov no campo e vividas também por quem lê sua obra, permitem com que o leitor chegue até o fim da leitura. Ou melhor, prendem o leitor até o fim da leitura. Como se o autor compartilhasse o trauma e a elaboração deste com seus leitores e leitoras. É nesse encontro, entre quem testemunha e quem escuta, ou lê, que é criada a “verdade da arte”, conceito fundamental para o pensamento do escritor sobre arte,

literatura e sua própria obra. No cerne, o trauma.

O autor termina o ensaio de 1965 com uma frase um pouco enigmática, mas que traduz, de certa forma, as tensões com as quais ele se depara no trabalho literário de testemunhar o trauma: “Não é prosa de documento, mas prosa sofrida como documento” (Chalamov, 2016b, p. 408). A vida vivida, sofrida, como documento. A vida vivida para a arte. A própria vida transmutada em documento e em arte.

5. Considerações finais

A proposta deste texto foi esboçar uma leitura dos *Contos de Kolimá* a partir da ideia de trauma, emprestada da psicanálise freudiana, sobretudo, mas também da obra de Ferenczi. Trouxemos alguns aspectos dessa conceituação que conversam com a obra de Chalamov. Mas a temporalidade engendrada pelo trauma é o aspecto que mais nos chama a atenção, e ressoa, a nosso ver, na temporalidade de *Contos de Kolimá*. Os fatos, situações e personagens se repetindo, com algumas modificações de conto para conto, constroem um tempo fechado, do qual não podem sair nem escritor, nem leitor. A escrita dos contos, a

produção de uma obra que pode pertencer à ideia do que se convencionou chamar de “literatura de testemunho” nos lembra o *tempo do testemunho*, proposto pela obra de Ferenczi. Além da elaboração dos acontecimentos traumáticos exigidos pelo trauma, a narrativa do que aconteceu se faz também em busca de uma interlocução. Com os leitores e leitoras possíveis? Consigo mesmo? A questão é que essa interlocução, de certa forma, foi negada a Chalamov, que não consegue ver sua obra publicada da maneira como imaginara, em seu país.

Para pensar essas questões, trouxe alguns aspectos da ideia de trauma, como proposta por Freud e por Ferenczi, assim como aspectos da “literatura de testemunho”, denominação na qual podemos incluir a obra de Chalamov. Necessidade e impossibilidade de narrar, ou, pelo menos, de narrar tudo, fazem parte dessa literatura e se ligam ao trauma como necessidade de elaboração de um acontecimento transbordante. Nesse contexto, mostramos um pouco do ritmo e da construção da ordem dos contos, para dar conta da temporalidade de *Contos de Kolimá*. Mas há outros aspectos também importantes.

Por exemplo, o esforço para captar algo do instante do choque, do retorno àquele momento, pode se expressar na simplicidade, na clareza da prosa, que, junto com o sentimento, são características marcantes da obra de Chalamov: “A prosa deve ser simples e clara. A enorme carga semântica e, o mais importante, a enorme carga de sentimento não permitem que se desenvolva o trava-línguas, a ninharia, o chocalho”. Deve-se cortar tudo o que “pode ser chamado de ‘literatura’” (Chalamov, 2016b, p. 401). Uma prosa para criar a sua verdade, de uma pessoa real. “A prosa deve ser uma narração simples e clara daquilo que é de vital importância” (Chalamov, 2016b, p. 401). E mais: “... a novidade, a fidelidade, a precisão dos detalhes obrigam a acreditar no conto em todos os seus aspectos, não como informação, mas como uma ferida aberta no coração” (Chalamov, 2016b, p. 401). Ou ainda, numa referência à obra de Gauguin: “pureza de tons”, “eliminação de tudo o que for excessivo”, “corte de todas as cascas ou ‘semitons’ na representação da psicologia” (Chalamov, 2016b, p. 401). Uma prosa que “destrói as fronteiras entre a forma e o conteúdo”, uma “prosa transfigurada, documento

transfigurado” (Chalámov, 2016b, p. 402). Uma prosa precisa, “verdadeira”, como uma “ferida aberta no coração”.

Precisão que aparece no gesto físico de sua prosa: “Cada conto meu é uma bofetada no stalinismo, e, como qualquer bofetada, possui caráter puramente muscular” (Chalámov, 2016d, p. 298). O conto curto, a frase curta: “Uma bofetada deve ser curta, sonora”. E “a frase deve ser curta, como uma bofetada” (Chalámov, 2016b, p. 301).

Na prosa de Chalámov não só o gesto físico, mas também o corpo vem ao primeiro plano, na forma de feridas, fome, surras, doenças, a exaustão do trabalho, o peso do prisioneiro. É no corpo que se inscreve o traumático. O corpo se torna documento, na visão do autor, como vimos com “A luva”. Ou ainda, de acordo com o que ele escreve em “Sobre a prosa”: “aquilo que foi sofrido na própria carne chega ao papel como um documento da alma, transfigurado e iluminado pelas chamas do talento” (Chalámov, 2016b, p. 400).

Trauma, testemunho, temporalidade. Este artigo é mais um olhar para uma obra que cria com seus leitores um outro tempo, o tempo da arte. Segundo Chalámov, em “Contos de Kolimá não há nada

que não tenha sido a superação do mal, o triunfo do bem, se abordarmos a questão sobre um plano maior, o plano da arte” (Chalámov, 2016b, p. 397).

Referências

AGAMBEN, Giorgio. **O que resta de Auschwitz**. São Paulo: Boitempo, 2008.

ANTELME, Robert. **A espécie humana**. Rio de Janeiro, São Paulo: Editora Record, 2013.

CHALÁMOV, Varlam. **A quarta Vólogda**. 1971. Disponível em <https://shalamov.ru/library/20>. Acesso em junho/2023

CHALÁMOV, Varlam. *Письмо в «Литературную газету»* [Pismo v literaturnuiu gazetuu], disponível em <https://shalamov.ru/library/24/73.html>. Acesso em: junho/2023

CHALÁMOV, Varlam. “Assalto ao céu”. (s/d). Disponível em <http://shalamov.ru>. Acesso em: junho/2023

CHALÁMOV, Varlam. “Dostoiévski”. Disponível em <http://shalamov.ru>. Acesso em: junho/2023

CHALÁMOV, Varlam. *Аввакум в Пустозерске* [Avvakum v Pustozerske], disponível em <http://shalamov.ru>

Шаламов (shalamov.ru). Acesso em: junho/2023

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

CHALÁMOV, Varlam. **A margem esquerda (Contos de Kolimá 2)**. Tradução de Cecília Rosas. São Paulo: Editora 34, 2016a.

CHALÁMOV, Varlam. **O artista da pá (Contos de Kolimá 3)**. Tradução de Lucas Simone. São Paulo: Editora 34, 2016b.

CHALÁMOV, Varlam. **Ensaio sobre o mundo do crime (Contos de Kolimá 4)**. Tradução de Francisco de Araújo. São Paulo: Editora 34, 2016c.

CHALÁMOV, Varlam. **A ressurreição do Lariço (Contos de Kolimá 5)**. Tradução de Daniela Mountian e Moissei Mountian. São Paulo: Editora 34, 2016d.

CHALÁMOV, Varlam. **A luva, ou KR-2 (Contos de Kolimá 6)**. Tradução de Nivaldo dos Santos e Francisco de Araújo. São Paulo: Editora 34, 2019.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **Recordações da Casa dos Mortos**. São Paulo: Editora Nova Alexandria, 2006.

ENDO, Paulo. Partilha, testemunho e formas contemporâneas do excessivo. **Ide (São Paulo)**, São Paulo, v. 31, n. 47, p. 70-74, dez. 2008. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-

31062008000200012. Acesso em: junho/2023

ENDO, Paulo Cesar. Violências, elaboração onírica e o horizonte testemunhal. **Temas psicol.**, Ribeirão Preto, v. 17, n. 2, p. 343-349, 2009. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-389X2009000200006. Acesso em: junho/2023

FELMAN, Shoshana. “Educação e crise, ou as vicissitudes do ensino”. In: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). **Catástrofe e representação**. São Paulo: Escuta, 2000.

FREUD, Sigmund. Além do princípio do prazer. In: **Obras Completas** (v. 14). Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2019a. Publicado originalmente em 1920.

FREUD, Sigmund. Inibição, sintoma e angústia. In: **Obras completas** (v. 17). Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2019b. Publicado originalmente em 1926.

FREUD, Sigmund. A interpretação dos sonhos. In: **Obras Completas** (v. 4). Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2020. Publicado originalmente em 1900.

GAGNEBIN, Jeane Marie. “Palavras para Hurbinek”. In: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). **Catástrofe e**

representação. São Paulo: Escuta, 2000.

KUPERMANN, Daniel. Por que Ferenczi? São Paulo: Zagodoni, 2019.

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

LEVI, Primo. **A trégua.** São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

LEVI, Primo. **Os afogados e os sobreviventes.** São Paulo: Paz e Terra, 2004.

MORAES, Eliane Robert Moraes. “A memória da fera”. In: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). **Catástrofe e representação.** São Paulo: Escuta, 2000.

SELIGMANN-SILVA, M. “A história como trauma”. In: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). **Catástrofe e representação.** São Paulo: Escuta, 2000.

SELIGMANN-SILVA, M. “Introdução”. In: SELIGMANN-SILVA (Org.). **História, Memória,**

Literatura. O testemunho na era das catástrofes. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

SELIGMANN-SILVA, M. Testemunho e a política da memória: o tempo depois das catástrofes. **Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História**, [S. l.], v. 30, n. 1, 2009. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/2255>. Acesso em: junho/2023

WIKINSKI, Mariana. **El Trabajo del testigo.** Adrogué: Ediciones La Cebra, 2016.

Abstract: The article does a reading of *Tales of Kolimá*, by Varlam Shalamov, from the concepts of trauma and testimonial literature. The writer began writing these stories as soon as he left Gulag camps, having been there for 17 years. He wrote his masterpiece over the course of twenty years. This article shows how the opened wound by this experience resonates in some of the author's literary choices.

Keywords: Shalamov; Testimonial Literature; Trauma; Gulag.