



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
FACULDADE DE LETRAS

**A PROSA DE VARLAM CHALÁMOV: UMA FORMA NOVA E INSÓLITA PARA A
FIXAÇÃO DE UM ESTADO EXCEPCIONAL**

Pamela de Simas Rodrigues

Rio de Janeiro

2020

PAMELA DE SIMAS RODRIGUES

A PROSA DE VARLAM CHALÁMOV: UMA FORMA NOVA E INSÓLITA PARA A
FIXAÇÃO DE UM ESTADO EXCEPCIONAL

Monografia submetida à Faculdade de Letras da
Universidade Federal do Rio de Janeiro, como
requisito parcial para obtenção do título de
Licenciado em Letras na habilitação
Português/Literaturas.

Orientadora: Profa. Dra. Elitza Lubenova Bachvarova

RIO DE JANEIRO

2020

Rodrigues, Pamela de Simas

A prosa de Varlam Chálov: uma forma nova e insólita para a fixação de um estado excepcional/Pamela de Simas Rodrigues. – 2020. 37 f.

Orientadora: Elitza Lubenova Bachvarova

Monografia (graduação em Letras habilitação Português – Literaturas – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 36-37.

1. Literatura russa. 2. Testemunho. I Rodrigues, Pamela de Simas
II – Universidade federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, 2020.
III. Título.

*“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)

SUMÁRIO

| | |
|--|-----------|
| 1 INTRODUÇÃO | 5 |
| 2 A “NOVA PROSA” DE CHALÁMOV E A RUPTURA DO CONTO TRADICIONAL | 17 |
| 3 A RUPTURA DO TESTEMUNHO EM BENEFÍCIO DA CONSTRUÇÃO POÉTICA | 27 |
| 4 CONCLUSÃO | 34 |
| 5 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS..... | 36 |

1 Introdução

O escritor Varlam Tikhonovitch Chalámov nasceu em Vólogda em 1907 e morreu em Moscou, em 1982, tendo vivido 17 de seus 75 anos, preso em campos de trabalhos forçados. Chalámov ingressou no curso Direito da Universidade Estadual de Moscou em 1926, onde se uniu a um grupo de Trotskistas, e foi preso, pela primeira vez, em 1929, aos 22 anos.

O autor foi condenado a cumprir pena de três anos de trabalhos forçados e enviado para um campo de prisioneiros no norte dos Urais, sob a acusação de ter reproduzido cópias de uma carta ditada por Lênin ao XIII Congresso do Partido em que o líder soviético se dizia preocupado com o caráter autoritário de Stálin..

Após cumprir três anos de pena, Chalámov retornou a Moscou, onde se casou e teve uma filha. Passou alguns anos trabalhando como jornalista e, nesse meio tempo, escreveu artigos, poesias e contos. 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 em 1946, e cumpriu os últimos anos de sua sentença trabalhando em uma enfermaria – circunstância, possivelmente, decisiva para a sua sobrevivência, pois, conforme afirma Soljenítsyn, “naqueles campos é impossível, sem algum privilégio, sobreviver a uma só sentença, pois esses campos foram inventados para o extermínio” (2019, p. 247).

Finalmente libertado 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*¹ (*ótiepiel*) – ano marcado pelo emblemático discurso proferido por Nikita Khrushchev, no XX Congresso do

¹ 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 Khrushchev.

Partido, em que a violência, os expurgos, as deportações e as prisões sob condições desumanas da era stalinista foram publicamente denunciadas.

As memórias de tudo o que Chalámov viu e viveu em seu tempo de encarceramento foram registradas no que se transformou em uma obra monumental – mais de 2000 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*². Com isso, seus contos só foram publicados, oficialmente, em 1989 – sete anos após sua morte.

É válido mencionar que 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 arcipreste Avvakum, em que o religioso discorre sobre seu período de exílio na Sibéria (MIKAELYAN, 2018, p. 109). Outras duas obras fundamentais que marcaram essa tradição, e que foram publicadas no Brasil, são *A ilha de Sacalina*³, de Anton Tchékhov, e *Escritos da casa morta*⁴, de Fiódor Dostoiévski.

Além disso, é fundamental compreender que a voz de Chalámov também se soma a muitas outras vozes que, no século passado, criaram obras que se enquadram no 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 esse tipo de texto só existe 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 – uma *era dos extremos*, segundo o historiador Eric Hobsbawn; um século marcado pela barbárie perpetrada por governos totalitários e que passou por duas grandes guerras mundiais, pela ascensão do fascismo, 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

² Cópias caseiras de textos proibidos que circulavam de mão, na União Soviética, para driblar a censura.

³ 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.

⁴ Romance com traços autobiográficos baseado na experiência de encarceramento vivida por Dostoiévski em uma prisão de trabalhos forçados na Sibéria.

instrumentos de encarceramento, tortura e morte – endossada por políticas, institucionalizadas e com 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) – ponto de vista comum a diversos autores que se ocuparam de pensar, criticamente, esse fenômeno.

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. Os relatos foram escritos, 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 para a sua sobrevivência fora dos campos; uma tentativa de abrandar o sofrimento continuamente perpetuado pela cadeia da própria memória, colada à retina que presenciou o horror em sua forma mais hedionda. É uma literatura que se constrói a partir de uma necessidade premente de narrar, pois opera, conforme afirmaram muitos autores, como um meio de ressuscitar. “Narrar o trauma”, diz o professor Márcio Seligmann-Silva, “tem em primeiro lugar esse sentido primário de renascer” (2008, p. 66).

Para o escritor e químico italiano Primo Levi, uma das principais vozes a partir das quais o mundo veio a conhecer as formas cruéis de violência praticadas nos campos nazistas, a prerrogativa não é diferente. 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 traspassa a natureza mesma dos testemunhos da barbárie: como narrar o inenarrável? Seligmann-Silva recorre a Robert Antelme, em *L'espèce humaine*, para se referir ao que ele chama de “campo de forças sobre o qual a literatura de testemunho se articula” (2003, p. 46). 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).

Se a literatura de testemunho só existe como resultado de uma necessidade da qual não se pode escapar, pode-se compreender que ela não provém de um exercício voluntário,

baseada em um desejo sobre o qual aquele que narra estabelece uma relação de controle total. Além disso, há duas problemáticas elementares que perpassam o exercício da escrita testemunhal: por que narrar e para quem narrar? Primo Levi responde da seguinte forma:

A necessidade de contar “aos outros”, de tornar “os outros” participantes, alcançou entre nós, antes e depois da libertação, caráter de impulso imediato e violento, até o ponto de competir com outras necessidades elementares. O livro foi escrito para satisfazer essa necessidade em primeiro lugar, portanto, com a finalidade de liberação interior (1988, p. 8).

Essa necessidade de narrar, que move a escrita dos sobreviventes do holocausto, é, da mesma forma, um elemento inerente à escrita que se origina como resultado da experiência vivida pelos sobreviventes do Gulag⁵. 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 atribuído aos campos soviéticos, 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 instaurado criou métodos de repressão às manifestações de oposição – intensificadas nos anos seguintes.

⁵ Acrônimo de *Glavnoe Upravlenie Lagerei* (Administração Central dos Campos).

O terror, que foi instaurado através 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, figuras religiosas, escritores, pintores, cineastas e outros artistas de diversas áreas; bem como filósofos, pensadores, físicos, engenheiros e membros da chamada *intelligentsia* russa em geral; além cidadãos comuns, declaradamente oposicionistas – 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. Chamados de “degredados especiais”,

eram arrebanhados ao mesmo tempo e pelas mesmas razões que os presos do Gulag, mas que então eram enviados não para campos, e sim para longínquas aldeias de degredo, onde muitos milhares morreram de inanição, frio e excesso de trabalho (Applebaum, 2004, p. 18).

Os expurgos por motivação étnica e o processo de “deskulakização” também foram responsáveis, de forma menos direta, pela morte de muitos milhares de pessoas. Segundo Hannah Arendt, “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” (2007, p. 348).

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 lembra que, no século XIX, embora houvesse censura e autores como Púshkin (exilado em 1812) e Dostoiévski (preso em 1847) tenham sido perseguidos

pelo governo czarista, “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” (1965, p. 13).

Soljenítsyn também chama a atenção para o fato de que

não deram sentenças nem a Púshkin nem a Lérmontov por sua literatura insolente; não encostaram um dedo em Tolstói, que abertamente minava o Estado. “Onde você estaria em Petersburgo no dia 14 de dezembro?”, perguntou Nicolau I a Púshkin. Púshkin respondeu com sinceridade: “Na praça do Senado”⁶. E, por conta disso, foi... mandado para casa (2019, p. 490).

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. Para Soljenítsyn (2019, p. 489 et seq.), diversos autores – além de militantes políticos opositores da era czarista, incluindo Lênin e Krúpskaia – não teriam tido a mesma sorte se a política de censura da época tivesse sido regida pela mesma lógica daquela que, anos depois, fora instaurada na URSS.

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 teria lugar no novo regime – o que resultou em um processo de aniquilamento total da liberdade de criação no campo das artes e da cultura.

A 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 Revolução, e à época, coube a Trotski 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, Trotski não se posicionava a favor da proibição e da censura, era contrário à criação do *Proletkult*⁷ 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

⁶ Referência à Revolta Dezembroista: movimento armado chefiado por oficiais do exército russo que se manifestavam contra a coroação de Nicolau I. Ocorrido em dezembro de 1825, o movimento foi duramente reprimido a mando de Nicolau I.

⁷ Abreviatura de *proletarskaia cultura* (literalmente, cultura proletária). Movimento literário encabeçado por Alexander Bogdanov e Mikhail Gerasimov que defendia a criação de uma literatura de viés social e político, acessível ao povo e contrária à literatura entendida como burguesa.

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 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).

Embora Lênin não concordasse com a estratégia defendida pelo *Proletkult*, ele manifestava uma evidente preocupação de controlar, ideologicamente, a circulação de ideias, através da expulsão de figuras tidas como contrarrevolucionárias, conforme demonstra uma carta enviada por ele a Dzerjinski⁸ em 19 de maio de 1922:

A respeito da questão do desterro dos escritores e professores que prestaram auxílio à contrarrevolução: é necessário preparar isso com mais cuidado. [...] É preciso colocar a questão de maneira a capturar e seguir capturando de modo constante e sistemático esses “espiões de guerra”, e mandá-los para o exterior (SOLJENÍTSYN, 2019, p. 173).

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.

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 Trotski – 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” (SCHNAIDERMANN, 1997, p. 41).

Com isso, afirma Rufus Mathewson,

⁸ Félix Dzerjinski (1877-1926) foi o fundador da Tcheká (Sigla de Comissão Extraordinária para a Luta contra a Contrarrevolução e sabotagem, primeiro órgão de segurança instituído na URSS).

as pré-condições, consideradas aqui simplesmente como o direito de artista de explorar a experiência, organizar suas descobertas em formas literárias e ganhar acesso ao público – tudo isso razoavelmente isento de despotismo e perseguição – durante toda a história russa foram postas em perigo e por longos períodos obliterados (1965, p. 13-14).

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 limites 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 processos de expurgo, de torturas, prisões, doenças, 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 Tsvetáeva (que cometeu suicídio em 1941); Daniil Kharms (que morreu de fome em um hospital psiquiátrico na 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 – alguns dos quais nunca mais retornaram 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 de opressão perpetrada pela máquina do Estado, o Gulag – resultado de um processo de sofisticação dos dispositivos de controle e de punição. O Gulag compreendia um conjunto de casas de detenção

que outrora se espalhavam por todo o comprimento e toda a largura da URSS, das ilhas do mar Branco às costas do mar Negro, do Círculo Ártico às planícies da Ásia central, de Murmansk a Vorkuta e ao Cazaquistão, do centro de Moscou à periferia de Leningrado (APPLEBAUM, 2004, p. 8),

e que se tornou um dos mais poderosos instrumentos de extermínio durante a era stalinista. 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).

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 e 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, cujas obras mais emblemáticas foram escritas, fundamentalmente, por dois autores que sobreviveram aos campos: Alekandr Soljenítsyn e Varlam Chalámov. A despeito dos pontos divergentes entre os dois autores, havia um elemento fundamental sobre o qual ambos concordavam: tratavam-se de campos de extermínio.

Em suas memórias, Nadezhda Mandelstam afirma que “ninguém se incomodava em contar aos parentes de um homem quando ele morria no campo ou na prisão: você se considera viúva ou órfã desde o momento de sua detenção” (1983, p. 377, tradução nossa)⁹, pois as chances de sobrevivência eram muito pequenas. Os presos, se não eram condenados ao fuzilamento (ou simplesmente fuzilados sem a prerrogativa de uma condenação), tinham sugadas todas as suas forças, físicas e psicológicas, até o esgotamento.

⁹ *Nobody bothered to tell a man's relatives when he died in camp or prison: you regarded yourself as a widow or orphan from the moment of his arrest.*

A realidade do que acontecia nos campos de trabalhos soviéticos foi tema de uma obra literária, amplamente difundida, pela primeira vez, graças à improvável publicação da novela *Um dia na vida de Ivan Deníssovitch*, de Soljenítsyn, na revista *Novyi Mir* (Novo Mundo) em 1956. A obra inaugurou o que ficou conhecido como “Literatura do Gulag” e o texto, que causou grande impacto, tanto para a sociedade soviética quanto para a comunidade internacional, denunciava, ainda que de forma atenuada, as terríveis condições enfrentadas pelos presos enviados aos campos de trabalhos forçados.

Em seguida, o autor publica, em Paris, seu monumental *Arquipélago Gulag*, resultado de uma colagem das memórias de sua própria vivência na prisão e de relatos enviados por centenas de sobreviventes. Se a publicação de uma narrativa sobre a rotina de um *zek*¹⁰ já provocou enorme impacto e polêmica entre as sociedades soviética e internacional da época – 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.

Aos escritos de Soljenítsyn, soma-se a obra de Chalámov. Soljenítsyn conta que, quando se deparou, em 1956, com um poema de Chalámov, em *samizdat*, começou a tremer “como quem encontra um irmão” (2019, p. 501). A reação de Chalámov à novela de Soljenítsyn não foi menos arrebatadora. Ele “relata ter ficado duas noites sem dormir lendo o livro, que considera uma obra inteligente, íntegra e forte” (SILVA, 2018, p. 90).

Apesar de sentir uma enorme identificação com Soljenítsyn, Chalámov também fez duras críticas ao que interpretou como um apaziguamento da realidade dos campos, sugerido pela novela, pois considerava inadmissível que seu companheiro de infortúnio tenha criado situações cômicas em seu enredo e relativizado a gravidade de determinadas situações vividas pelos forçados. Assim são os instantes finais da novela: “Chukhov estava pegando no sono, completamente satisfeito. Esse dia tinha sido de muita sorte [...]” (SOLJENÍTSIN, 1995, p. 149). Esse estado de suposta harmonia, consigo mesmo e com o contexto ao seu redor, vivenciado pelo personagem Chukhov ao fim de um dia de sua vida no campo, será recebido com hostilidade por Chalámov, que “considera a experiência do campo negativa para o homem desde a primeira até a última hora” (CHALÁMOV, 2016a, p. 395).

¹⁰ Prisioneiros, sobretudo os enviados para os campos de trabalhos forçados, segundo a gíria dos detentos.

Esta diferença no modo de encarar a experiência da prisão e de compor sobre ela foi um dos principais pontos de divergência entre os dois autores, cuja relação, posteriormente, sofreu uma ruptura definitiva. Enquanto Soljenítsyn considera que passou por um importante processo de aprendizado na prisão e parece, de alguma forma, se reconciliar 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:

Para um conto eu preciso de absoluto silêncio, absoluta solidão. Cada conto, cada frase sua 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 (2016b, p. 318).

A angústia inerente a esse processo de criação, tão peculiarmente marcado pelo estigma das memórias dolorosas, 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 painel complexo do ponto de vista estético.

Em vista disso, pensar a literatura de Chalámov 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 prose)*, o autor procurou tecer algumas elucubrações a respeito de sua escrita, para ele, intrinsecamente ligada à memória e 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 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” (2008, p. 67).

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 um trabalho literário, em que podem ser observados diversos elementos que escapam a uma perspectiva descritiva e denunciativa; características que ultrapassam, em estilo, a escrita documental, e operam para a construção de uma obra indiscutivelmente literária.

Em contrapartida à maior parte dos contos de Chálámov, que possuem uma linguagem seca, cortante, destituída de “excessos”, de descrições e adjetivos, há alguns textos luminosos, escritos com muita sensibilidade e que denunciam o poeta por trás do contista / testemunha. Ao se distanciarem de uma estética narrativa farta de acontecimentos, esses textos se afastam do documento e passam a operar no campo do simbólico.

O presente trabalho pretende fazer uma análise de algumas das características principais dos textos do autor enquanto conjunto, visando pensar em como os elementos ali encontrados são constitutivos de uma estética que se choca com algumas das perspectivas apontadas em definições do gênero conto. Para tanto, a avaliação terá como base central o texto *O curso*¹¹ e levará em consideração as particularidades definidas a respeito do chamado conto moderno.

Em seguida, proporemos uma interpretação do conto *Xerez*¹², investigando-o segundo os pressupostos da literatura de testemunho; de um lado sinalizando os pontos de convergência de sua obra com essa tradição e, de outro, chamando a atenção para os momentos em que ela se contrapõe a essa perspectiva a partir de escolhas estéticas que, de algum modo, fazem com que seu narrador se afaste do lugar de *testemunha dos fatos*.

Além disso, as análises levarão em consideração os dois ensaios escritos por Chálámov a respeito de sua própria obra – em que o autor procura balizar as características daquilo que ele classifica como sendo a “nova prosa” – buscando investigar tanto seus pontos de intersecção quanto de contradição com os textos analisados.

Por fim, cabe acrescentar que as transliterações dos nomes e termos russos seguem o modelo utilizado nas edições referenciadas na bibliografia do presente trabalho. Além disso, o nome de Soljenítsyn foi assim grafado, ao longo do texto, devido ao fato de estar grafado dessa mesma forma na edição mais recente de seu *Arquipélago Gulag*.

¹¹ Disponível em *O artista da pá*, volume 3 dos *Contos de Kolimá*.

¹² Disponível no volume 1 dos *Contos de Kolimá*.

2 A “NOVA PROSA” DE CHALÁMOV E A RUPTURA DO CONTO TRADICIONAL

Chalámov deu início à elaboração de sua prosa ainda na prisão. Durante o período em que exerceu o trabalho de enfermeiro, pôde começar a fazer as anotações que, mais tarde, se transformariam em uma obra de extrema relevância do ponto de vista histórico, humano e artístico.

Pode-se dizer, também, que a perspectiva da escrita de sua experiência representa, para ele, um elo fundamental entre si e o mundo, capaz de atá-lo ao desejo mais genuíno de sobreviver, pois só assim seria capaz de 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 Chalámov diz respeito não apenas ao fato de ele figurar como um registro de uma realidade histórica que, por muitos anos, 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, esclarece uma das “intenções” centrais que motivaram Chalámov 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 *cruza* com a qual esse conteúdo é modelado. Chalámov cita Gauguin para exemplificar o que entende como a necessidade de encontrar uma pureza de tons. Segundo o autor, quando se trata da prosa,

essa questão se resolve com a eliminação de tudo o que for excessivo, não apenas nas descrições (machado azul etc.), mas também no corte de todas as cascas de “semitons” na representação da psicologia. Não apenas na *secura* e singularidade de adjetivos, mas na própria composição do conto, onde muito é sacrificado em

nome dessa pureza de tons. Qualquer outra solução se afasta da verdade da vida (2016a, p. 402).

O mais importante, para Chalámov, é que seus textos preservem isso que ele chama de “verdade da vida”, daí a opção pela uniformidade de tons aplicados na composição dos cenários e dos personagens. 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 ou ainda em alguma outra coisa puramente técnica” (2016b, p. 311).

Considerando a prisão como uma experiência negativa, Chalámov sustenta que ninguém 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 – obstáculo é semelhante ao desafio de fazer o mesmo com a literatura testemunhal como um todo, porém, com alguns complicadores adicionais, uma vez que os textos de Chalámov possuem elementos diversos que, muitas vezes, entram em choque não só com especificidades dos “gêneros” com os quais conversam, mas também com as teorias que o próprio autor tece a respeito de sua estética.

Chalámov dedicou dois ensaios às reflexões sobre a sua obra: *Sobre a prosa*, de 1965 e *Sobre a minha prosa*, de 1971. Ao fazer uma análise comparativa desses dois textos, é possível notar algumas posições que se contradizem. Separados por um período de seis anos, os pontos analíticos divergentes demonstram um autor em constante movimento de reflexão sobre sua escrita e talvez também 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” e categoriza o conjunto de sua obra como “contos”. De fato, estamos diante de um estilo narrativo híbrido, que não encontra paralelo em modelos pré-estabelecidos 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 Chalamov 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, tão esquivo nos seus múltiplos e antagônicos aspectos, e, em última análise, tão secreto e voltado para si mesmo” (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 alguns elementos destes textos resultam em uma ruptura de características mais ou menos pré-determinadas. 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 é construída a partir de controvérsias, uma vez que há uma grande dificuldade de esquadrihar o que poderiam ser consideradas características prototípicas desse estilo enquanto um gênero com especificidades próprias, já que muitas delas se coadunam com outras prototípicas da narrativa de uma forma geral. 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 Chalamov rompem com certas tendências mais generalistas já atribuídas ao tema.

Ao levarmos em consideração a definição mais básica de conto (aquela encontrada no dicionário), que diz tratar-se de 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), já nos deparamos com alguns problemas, uma vez que alguns dos textos mais longos de Chalamov transgridem todas essas características.

No que diz respeito ao aspecto da brevidade, alguns dos textos do autor 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 Chalamov, que se apoia na prerrogativa de que esse impacto que deve ser provocado 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 chocante.

Analisando as edições brasileiras dos *Contos de Kolimá*, notamos que a extensão de seus contos varia de um mínimo de duas páginas a um máximo de 61. Ao observar um deles, *O curso*, é possível notar que todas as características elencadas na definição de conto encontrada no dicionário entram em choque com uma narrativa que não é delimitada 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).

Neste texto, percebemos a clara predominância do teor documental. Além disso, trata-se de uma obra emblemática 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 um de seus contos.

Em *O curso*, Chalamov narra como, após viver anos padecendo com a fome, o frio e os trabalhos forçados, sendo já considerado um *dokhodiaga*¹³, 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

¹³ Categoria de prisioneiros completamente sem forças, esgotados fisicamente.

que lhe restava, garantindo, assim, a sua sobrevivência. Esta condição, aliás, é equiparável à de Primo Levi em Auschwitz, que diz ter tido a sorte de ter sido preso apenas em 1944,

depois que o governo alemão, em vista da crescente escassez de mão de obra, resolveu prolongar a vida dos prisioneiros a serem eliminados, concedendo sensíveis melhoras em seu nível de vida e suspendendo temporariamente as matanças arbitrárias (1988, p. 7).

Os meses de estudo, segundo Chalmóv, constituíram o melhor período de todos os seus anos vividos em Kolimá. Tanto ele quanto seus companheiros de curso entenderam muito rapidamente que esse processo configurava uma chance (evidentemente, não uma garantia) de sobrevivência; e um dos motivos era o fato de haver comida. Ao se darem conta que aos alunos do curso era dado o direito de repetir as refeições quantas vezes desejassem, bastando, para isso, estender o prato uma vez mais, todos eles 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: “começava um período muito importante da minha vida, extraordinariamente importante [...]. 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.

A partir da narrativa de sua trajetória durante o curso, o autor 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” (2016a, p. 396); não obstante, a passagem de alguns personagens deste 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. Além disso, a ideia de unidade temporal característica dos contos, conforme preconiza a definição dicionarizada, não se concretiza.

O espaço tampouco é limitado, conforme estabelece a definição na qual apoiamonos, 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 científico:

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 diz 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, mas apenas em alguns lugares pontuais, intencionalmente” (2016a, p. 395). Em *O curso*, percebemos que essa introdução se encontra descolada do restante da narrativa, que passa a tratar de situações concretas; não abrindo mão, entretanto, de outras digressões a respeito de temas diversos ligados à ciência, à filosofia e à política.

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 das digressões de seu narrador, artefato através do qual ele marca sua condição de autor-testemunha que, diretamente afetado pelo acontecimento, o avalia criticamente.

Quando se trata de pensar sua prosa como documento, no entanto, não são apenas as digressões e os trechos ensaísticos que Chalamov leva em consideração. Ele menciona, por exemplo, a troca da primeira para a terceira pessoa como a introdução ao documento, assim como a alternância entre nomes reais e ficcionais.

Em relação ao gênero conto, o autor propõe uma definição bastante abrangente, criando, de certa forma, um paradoxo, ao afirmar 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, ele diz que

é necessário e possível 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 uniriam o conto ao documento.

Outro aspecto importante a ressaltar diz respeito a questão temática. O tema, para Chalámov, 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 tem 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, diferentemente de seu antecessor, 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, também, 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 autor. Além disso, diferentemente do que, até então, era uma característica bastante típica dos grandes romances, as descrições de personagens e de paisagens são consideradas elementos

desnecessários – e mesmo contraproducentes ao entendimento das ideias do autor –, que só devem ser usados de forma econômica e sob a condição de que operem como símbolos.

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 parte da crítica defende a ideia de 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).

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); e é 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), que importa, sobremaneira, a Chalámov investigar.

O autor afirma que “essas alterações da psique são irreversíveis, como as queimaduras do frio” (2016a, p. 395) e que “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).

Dostoiévski, em seu *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 as condições dos trabalhos forçados exercem sobre a moral do homem não é diferente, e, para ele, mais do que “contar uma história”, o que importa 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 Boris 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 acrescenta o seguinte:

Desumana, horripilante é a verdade nos campos de Kolimá. Ainda mais horripilante é a verdade sobre o homem que se revela naquelas condições extremas. Com que facilidade o homem renuncia à sutil película da civilização, “com que facilidade o homem se esquece de ser um homem”¹⁴ (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

é a busca por uma nova expressão e, ao mesmo tempo, 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 quanto na alma humana” (2016b, p. 313).

Considerando toda essa problemática relacionada à classificação dos textos de Chalámov, talvez a definição de conto que melhor nos permite enquadrar sua obra de forma

¹⁴ “Dos cadernos de anotações”, *Známia* [Bandeira], 1995, nº 6, p. 155.

mais assertiva dentro dessa categoria, seja aquela defendida por Mário de Andrade, que diz que “em verdade, sempre será conto aquilo que seu autor batizou com o nome de conto” (2012, p. 9).

3 A RUPTURA DO TESTEMUNHO EM BENEFÍCIO DA CONSTRUÇÃO POÉTICA

*“O poeta estava morrendo há tanto tempo,
que não entendia mais que estava
morrendo”¹⁵*

Conforme vimos, o conjunto da obra de Chalámov 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, no entanto, 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 verdade e fato, o caso da obra de Chalámov 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, se consideradas as suas especificidades próprias.

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

¹⁵ 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.

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 de seu destino trágico.

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 privação 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 ele 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. Chalámov 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. Para Chalámov, no entanto, esse traço documental jamais pode ser anulado:

Além do caráter documental absolutamente autêntico de cada conto meu, eu sempre quis dizer que, para o artista, para o autor, o mais importante é a possibilidade de se expressar, de entregar o cérebro livremente àquele fluxo. O próprio autor é testemunha: com qualquer palavra, com qualquer reviravolta em sua alma, ele fornece uma fórmula definitiva, um veredito. E o autor não é livre só para aceitar o recusar algum sentimento ou juízo literário, mas para expressar a si mesmo, do seu próprio jeito (2016b, p. 301-302).

Desse modo, Chalámov pensa seu papel enquanto escritor-testemunha a partir de uma ótica bastante particular, asseverando que sua qualidade de testemunha está tão inerentemente ligada ao fato ter observado e vivido, em determinado cenário, experiências-limite que dialogam de forma tão intensa e inconteste com aquilo que escreve, que qualquer palavra por ele registrada, circunscrita em seu espírito e mesmo motivada por um estado de alma afetado por eventos trágicos semelhantes, será o registro de um testemunho e não deverá colocar em dúvida o seu papel de direito – ainda que o conteúdo relatado não seja condizente com uma realidade rigorosamente precisa.

Se pensarmos, entretanto, na relação entre literatura e história, podemos concluir que esse conto se apresenta mais como literatura do que como documento. Otto Maria Carpeaux, no volume 1 de seu *História da Literatura Ocidental*, vai dizer que

a literatura não existe no ar, e sim no Tempo, no tempo histórico, que obedece ao seu próprio ritmo dialético. A literatura não deixará de refletir esse ritmo – refletir, mas não acompanhar. Cumpre fazer essa distinção algo sutil para evitar aquele erro de transformar a literatura em mero documento das situações e transições sociais (2008, p. 39);

e o que percebemos em *Xerez* é justamente a representação de um acontecimento real circunscrito no tempo histórico, porém, absolutamente inescrutável, uma vez que a matéria de que ele trata não é passível de ser testemunhada.

Por isso, podemos dizer que não é possível pensar o conto, tampouco sua associação com a realidade, senão a partir da perspectiva do símbolo. Em certa medida, *Xerez* parece concentrar os principais temas que atravessam a experiência vivenciada por Chalmóv 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 pela 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 no destino 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 Chalamov é lúgubre e parece evocar a morte. Podemos 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 Tsvetáeva 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 fâisca” (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 pessoas, 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 o pão do morto na hora da distribuição”, fazendo com que ele erguesse 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.

4 CONCLUSÃO

No presente trabalho, 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 base 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, percebemos 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 carta enviada por Vitaly Shentalinsky 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*, “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” (CHALÁMOV, 2016b, p. 392 e 395).

5 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.
- APPLEBAUM, Anne. *Gulag – Uma história dos campos de prisioneiros soviéticos*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.
- ARENDT, Hannah. *Origens do totalitarismo*. Rio de Janeiro: Cia das Letras, 2007.
- CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura universal – Volume 1*. Brasília: Senado Federal, 2008.
- CHALÁMOV, Varlam. *Contos de Kolimá – Vol. 1*. São Paulo: Editora 34, 2015.
- _____. *O artista da pá – Contos de Kolimá 3*. São Paulo: Editora 34, 2016a.
- _____. *A ressurreição do lariço – Contos de Kolimá 5*. São Paulo: Editora 34, 2016b.
- _____. *A luva ou KR-2 – Contos de Kolimá 6*. São Paulo: Editora 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: Editora 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.
- HOBBSBAWN, Eric. *Era dos extremos – O breve século XX: 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- 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 editora, 2018.
- LEVI, Primo. *É isto um homem?* Rio de Janeiro: Rocco, 1988.
- MANDELSTAM, Nadezhda. *Hope against hope: A memoir*. New York: Atheneum, 1983.

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.

SOLJENÍTSIN, Aleksandr. *Um dia na vida de Ivan Deníssovitch*. São Paulo: Siciliano, 1995.

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

TODOROV, Tzvetan (org.). *Teoria da literatura: textos dos formalistas russos*. São Paulo: Editora 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. (2018). Da kátorga ao láguer: A prosa de prisão russa nos séculos XIX-XX. *RUS (São Paulo)*, 9(12), 108-125.

SCHAEFER, Patrícia; FARIAS, Francisco Ramos; PINTO, Diana de Souza. **O ato de pensar e a construção da memória na prisão: estratégias criativas de resistência**. *Trivium* [online]. 2014, vol.6, n.2, pp. 49-67.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **A literatura do trauma: dossiê literatura de testemunho**. *Cult* (23). São Paulo, 1999.

_____. **Testemunho e a política da memória: O tempo depois das catástrofes**. *Projeto História*, (30), 71-98, São Paulo, 2005.

_____. **Narrar o trauma – a questão dos testemunhos de catástrofes históricas**. *Gragoatá*, 24, 101-117. Niterói, 2008.

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