

s o v o

Revista de Estudos em Eslavística

V. 6 N. 8 Mar-Ago 2024

Editores

Diego Leite de Oliveira | Universidade Federal do Rio de Janeiro
Gabriella de Oliveira Silva | Universidade Federal do Rio de Janeiro

Comitê Editorial
Elitza Lubenova Bachvarova | Universidade Federal do Rio de Janeiro
Sonia Branco Soares | Universidade Federal do Rio de Janeiro
Diego Leite de Oliveira | Universidade Federal do Rio de Janeiro

Endereço:
Av. Horácio Macedo, 2151 –
Cidade Universitária, Rio de
Janeiro - RJ, 21941-917
Sala D-08
Tel: 21 3938-9726
E-mail: nucleoslav@gmail.com

Conselho Consultivo

Aleksandra Marcela Piasecka-Till | Universidade Federal do Paraná
Biagio D'Angelo | Universidade de Brasília
Bruno Barretto Gomide | Universidade de São Paulo
Claudia Pellegrini Drucker | Universidade Federal de Santa Catarina
Denise Regina de Sales | Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Elena Nikolaevna Vassina | Universidade de São Paulo
Evgeny Aleksandrovich Jablakov | Institute of Slavic Studies, Russian Academy of Science
Henryk Siewierski | Universidade de Brasília
Justyna Wiśniewska | Universidade Marie Curie Skłodowska
Larissa Nikolaevna Polubojarinova | Saint Petersburg State University
Loremi Lorean-Penkal, Universidade Estadual do Centro-Oeste do Paraná
Luciano Camargo | Universidade Federal de Roraima
Pavel Sergueievitch Dronov | Institute of Linguistics, Russian Academy of Sciences
Sheila Vieira de Camargo Grillo | Universidade de São Paulo
Stefan Vasilev Krastanov | Universidade Federal do Mato Grosso do Sul
Vanessa Teixeira de Oliveira | Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Revisão e Diagramação

Núcleo de Estudos em Eslavística



Sumário

Apresentação

II Encontro do SLAV: conectando pesquisas, culturas e desafios da Eslavística no Brasil 1
Encontro

Os estudos eslavos no cenário brasileiro e o SLAV como um grupo de pesquisas 6

Artigo

O Palco da Vida na Casa Morta: uma carnavalização dentro do cárcere 14

A representação da figura da bruxa através da narrativa a partir de obras de Nikolai Leskov e Isak Dinesen 30

A construção interrogativa com li em russo e sua tradução para o português na obra Crime e Castigo de Dostoiévski 47

Os muitos sentidos da partícula "imenno": evidências de uma análise comparativa russo-português 59

Larissa Mikháilovna Reisner: escritora, jornalista e revolucionária 77

Elena Gan: uma reflexão sobre a pesquisa de escritoras russas 99

As cartas de Aleksandra Grigórievna Muraviova escritas durante o degredo dezembrista 110

A Paz de Fiori na terra de Tolstói: considerações sobre a guerra na Ucrânia 125

Tradução e (in)visibilidade na legendagem de filmes multilíngues 144

II Encontro do SLAV: conectando pesquisas, culturas e desafios da Eslavística no Brasil

No ano de 2017 foi criado o Núcleo de Estudos em Eslavística, um grupo de pesquisa formado por professores da Universidade Federal do Rio de Janeiro, cuja principal finalidade era oferecer uma plataforma para reflexão, divulgação e pesquisa na área de estudos eslavos no Brasil. A ideia do grupo era promover eventos, na forma de encontros, seminários e conferências, e publicações, seriadas ou não, para divulgação de trabalhos de alunos de graduação e pós-graduação, professores e pesquisadores em geral no campo da Eslavística.

Em outubro de 2017, o grupo realizou um primeiro encontro que contou com a presença de um amplo conjunto de pesquisadores de algumas regiões brasileiras, mais especificamente, dos estados de Rio de Janeiro e São Paulo. A ideia era realizar um encontro a cada dois anos, porém, a pandemia de COVID-19 veio a modificar os planos do grupo. No mesmo ano de 2018 foi lançada a SLOVO – Revista de Estudos em Eslavística, que já completou seu sexto ano de existência, buscando manter um padrão de qualidade que assegure uma avaliação consistente por parte dos órgãos indexadores.

Um segundo encontro do SLAV viria a acontecer somente em 2023, após a gradual retomada presencial aos trabalhos da universidade, ocorrida no ano de 2022. A segunda edição do encontro, realizada de 23 a 25 de novembro de 2023, em formato híbrido, conseguiu congregar um grupo mais heterogêneo de pesquisadores. Ultrapassou as fronteiras dos estudos russos, incorporando um conjunto mais variado de contribuições (estudos belarussos, búlgaros, poloneses e ucranianos), estendendo um pouco a zona de abrangência para outras culturas do Leste Europeu.

Uma das iniciativas do SLAV, à época, foi abrir aos interessados a possibilidade de publicar os resultados das pesquisas apresentadas no Encontro em um número específico da SLOVO - Revista de Estudos em Eslavística. A adesão à iniciativa foi bastante razoável e, assim, foi viabilizada a criação de um número exclusivo, apenas com a publicação de autores que também se apresentaram no II Encontro do SLAV. É com grande satisfação que, agora, apresentamos este número.

Desta vez a SLOVO traz dez contribuições divididas entre as seções **Encontro** e **Artigos**. A maioria delas ainda se refere aos estudos de Russística. Essa proeminência dos estudos russos no Brasil em comparação às demais culturas eslavas será debatida brevemente na contribuição de Diego Leite de Oliveira, apresentada na seção **Encontro**. Aqui, o autor observa que os estudos eslavos no Brasil seguem uma tendência, também existente em outras partes do mundo, de atribuir maior realce à nação cuja influência em termos culturais, políticos e ideológicos se faz sentir no cenário mundial. Esse tipo de posicionamento pode acabar, em alguma medida, ofuscando produções acerca das demais culturas eslavas. Diante disso, o autor apresenta uma breve reportagem sobre o SLAV – Núcleo de Estudos em Eslavística, a SLOVO – Revista de Estudos em Eslavística, criada pelo Núcleo, e os encontros promovidos pelo grupo, manifestando a necessidade de maior participação de um conjunto mais diversificado de pesquisadores no campo da Eslavística, para um maior enriquecimento da área. Discorre de forma tangencial sobre os estudos eslavos no Brasil, sugerindo, como uma das principais metas do Núcleo, a maior integração por meio de um diálogo mais intenso entre áreas de atuação distintas e culturas eslavas variadas.

A seção **Artigos** apresenta nove contribuições. A primeira delas, de autoria de Leonardo Ramos Machado, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), intitula-se *O palco da vida na casa morta: uma carnavalização dentro do cárcere*. No artigo, o pesquisador se debruça sobre a obra *Escritos da Casa Morta*, de Fiódor Dostoiévski, para, com base em conceitos bakhtinianos e, por meio da análise do humor na cultura popular ocidental, identificar como a comédia pode promover a integração humanitária e como Dostoiévski se vale dela para a construção de seu projeto literário.

A segunda contribuição, de Sofia Osthoff Bediaga, da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), intitula-se *A representação da figura da Bruxa através da narrativa a partir de obras de Nikolai Leskov e Izak Dinesen*. Aqui a pesquisadora, pautada em Benjamin e Federici, compara a obra *Lady Macbeth do distrito de Mtzensk*, de Leskov, com a obra *The Dreamers*, de Dinesen, argumentando que ambos os autores utilizam um estilo narrativo tradicional para representar bruxas, e explorando a relação entre estas e a figura do narrador. Vista como uma mulher insubmissa, que desafia as normas sociais estabelecidas, a figura da bruxa exerce uma força mística e destrutiva que, para a autora, não é capturada da mesma forma nas adaptações cinematográficas do que nas narrativas literárias.

Evelyn Peixoto de Moraes, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, oferece-nos o terceiro artigo publicado nessa seção. No texto *A construção interrogativa com li em russo e sua tradução para o português na obra Crime e Castigo de Dostoiévski*, a autora congrega estudos

linguísticos aos estudos da tradução, para analisar a partícula interrogativa russa *li*, que não apresenta um equivalente formal direto específico em português. Nesse sentido, além de apresentar uma breve descrição da partícula, pautada em linguistas que já a investigaram previamente, a autora busca observar como um dos tradutores da obra *Crime e Castigo*, de Fiódor Dostoiévski, resolve os desafios da tradução da partícula para o português brasileiro, identificando as principais estratégias utilizadas ao desenvolver o texto em português. Para realizar o trabalho, a autora baseia-se nas propostas de categorização dos procedimentos tradutórios sugeridas pela pesquisadora Heloisa Gonçalves Barbosa.

Na esteira desse estudo segue a quarta contribuição da seção, realizada por Ana Beatriz Nunes, também da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). No trabalho, a autora estuda como a partícula focalizadora *imeno* se comporta no discurso narrativo e, além disso, busca identificar a possibilidade de equivalências com o português, por meio de textos literários traduzidos de Tolstói e Dostoiévski. A pesquisa identifica sete padrões de uso, abordando funções específicas, como a identificação e a especificação, com ênfase em seus significados metalingüísticos e pragmáticos. A análise revela que "imeno" se concentra principalmente em focalizar argumentos, tanto textuais quanto extratextuais, e transmite diferentes posicionamentos em relação ao contexto de enunciação.

Clara Drumond de Andrade Magalhães nos oferece a quinta contribuição da seção. O trabalho, denominado *Larissa Mikháilovna Reisner: escritora, jornalista e revolucionária*, foi produzido em decorrência das reuniões do grupo de estudos *Mulheres Russas do século XIX: em textos e Contextos* e fornece um levantamento biográfico de Reisner. Mesmo em processo inicial de desenvolvimento, a pesquisa já oferece dados relevantes de serem publicados para conhecimento do público brasileiro sobre esta intelectual que atuou em diversas frentes. A pesquisa também destaca a desigualdade no reconhecimento de seu trabalho em comparação a figuras masculinas, que muitas vezes a ofusca, em vez de reconhecer sua contribuição ativa como revolucionária e jornalista.

Advinda do mesmo grupo de pesquisa sobre mulheres russas do século XIX, em seu artigo *Elena Gan: uma reflexão sobre a pesquisa de escritoras russas*, Mariana Caruso, com foco em estudos de gênero e tradução feminista, visa a apresentar de maneira resumida a vida e a carreira literária da escritora, além de iniciar a discussão sobre os materiais encontrados sobre ela, especialmente na internet, nos primeiros meses de pesquisa.

Do mesmo grupo de estudos sobre mulheres russas, Ana Letícia Prado de Campos e Denise Regina Sales, ambas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, apresentam-nos o artigo *As cartas de Aleksandra Grigórievna Muraviova escritas durante o degredo dezembrista*. As

autoras propõem uma tradução de sete cartas de Muraviova, incluindo uma breve biografia e o contexto histórico de sua época. A tradução segue uma abordagem feminista, buscando dar visibilidade a escritos de mulheres e resgatar a história da escritora, que foi ofuscada pelo tempo.

O número também traz duas contribuições que extrapolam o campo dos estudos russos. A primeira delas é a de Nichollas Paradelo Capote, que se debruça sobre a guerra na Ucrânia pelo prisma da Economia Política Internacional, tomando como base pesquisadores como Fiori e Metri. O artigo *A Paz de Fiori na terra de Tolstói: considerações sobre a guerra na Ucrânia* versa sobre a dinâmica de um sistema interestatal marcado por disputas de poder, onde poder e riqueza, Estado e moeda se entrelaçam, criando um cenário de guerras constantes. Por outro lado, examina-se o papel dos Estados Unidos, considerando fatores como o dólar como moeda global, a expansão da OTAN e a disseminação de bases militares pelo mundo. O objetivo do autor é explorar os limites da paz, associando a discussão a Tolstói, que abordou o tema em sua época, sugerindo lições para projetos utópicos.

Já Paterson Franco Costa, do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia, em seu artigo *Tradução e (in)visibilidade na legendagem de filmes multilíngues*, discute práticas de tradução e legendagem em filmes com múltiplas línguas de origem, destacando a invisibilidade das línguas minoritárias e a falta de estudos sobre questões identitárias na tradução audiovisual. São apresentados exemplos de filmes em que a visibilidade dos idiomas é crucial para a compreensão da obra, como o filme *Viva Belarus!* (2012), que usa oito línguas diferentes. O artigo propõe uma abordagem de legendagem para evidenciar essas línguas de maneira minimalista, visando aumentar a visibilidade de línguas minoritárias em filmes e contribuir para o estudo de estratégias tradutórias em contextos multilíngues, com foco na tradução de línguas eslavas. Boa leitura!

Diego Leite de Oliveira¹

Gabriella de Oliveira Silva²

¹ Professor da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Departamento de Letras Orientais e Eslavas. PPG-Linguística. E-mail: diegooliveira@letras.ufrj.br.

² Professora da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Departamento de Letras Orientais e Eslavas. E-mail: gabriellasilva@letras.ufrj.br.



Encontro

Os estudos eslavos no cenário brasileiro e o SLAV como um grupo de pesquisas

Diego Leite de Oliveira¹

A Eslavística no Brasil não é um campo de pesquisas totalmente consolidado ou sistematicamente estruturado. Não se pode nem mesmo dizer que unificado. Existem iniciativas importantes em instituições como UnB, UNICENTRO (PR), UFPR, UFRGS, UFRJ e USP, com projetos individuais ou coletivos de grupos de pesquisas cadastrados no CNPq. Contudo, não existe uma associação que congregue as produções desses indivíduos e grupos ou um evento comum que reúna as principais pesquisas em um espaço integrado de interlocução. As iniciativas localizadas não têm como objetivo a unificação das pesquisas em âmbito nacional, até mesmo porque o amplo rol de áreas distintas nas quais temas eslavos são explorados favorece discussões no âmbito da própria área, sem a devida interlocução com áreas afins.

A pulverização de iniciativas escassas faz emergir um padrão em que os estudos russos despontam como o campo de investigações de maior destaque no quadro geral dos estudos eslavos. Talvez isso esteja correlacionado com o que Ewa Thompson denominou processo de invisibilização, no cenário internacional, de formas de manifestação de culturas eslavas diferentes da russa. Em seu artigo *Slavic but not Russian: invisible and mute*, publicado na revista polonesa *Porównania*, em 2015, a pesquisadora escreve:

Se buscamos Departamento de Estudos Eslavos em universidades americanas, ou revistas dedicadas a assuntos europeus, fica claro que estudos eslavos nos Estados Unidos significam estudos russos. O

¹ Professor do Departamento de Letras Orientais e Eslavas e do Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade Federal do Rio de Janeiro. E-mail: diegooliveira@letras.ufrj.br.

número de teses de doutorado sobre temas literários não russos fica em torno de um único dígito – e isso se refere não somente aos estudos poloneses, mas também a literaturas e culturas ucranianas, tchecas, búlgaras, croatas, belarussas, sérvias. A explicação mais comum é a importância da Rússia e suas realizações históricas e culturais: a riqueza dos museus de Moscou e São Petersburgo, o Teatro Bolshoi, Tolstói e Dostoiévski, sem falar nas mais de 1000 ogivas nucleares nos lembrando que o poder geralmente faz a lei. Mas a concentração sobre os estudos russos inevitavelmente significa favorecer o ponto de vista russo sobre as nações que a cercam (Thompson, 2015, p. 11)².

De acordo com Liu (2021), essa proeminência dos estudos russos no campo dos estudos eslavos envolve se reflete no próprio caminhar da história da Eslavística em solo eslavo. Em seu trabalho, Liu mostra como os pesquisadores de diversas nações eslavas desenvolveram relações com a Rússia e, mais tarde, com a União Soviética. Relata, por exemplo, como a história da Eslavística em países eslavos mostra que a maioria dos pesquisadores com realizações acadêmicas nesses campos era frequentemente nomeada membro estrangeiro ou correspondente da Academia de Ciências da Rússia. Igualmente, tais pesquisadores mantinham, em níveis variados, algum tipo de relação com a Rússia ou a União Soviética, a depender do período observado, situação que se modificou com a queda da URSS, mas cujas consequências ainda refletem mundialmente o nível desproporcional de atenção dada aos estudos russos no campo da Eslavística. Em outras palavras, não se trata de uma postura exclusivamente estadunidense, mas de um reflexo histórico que reverbera mundialmente.

O Brasil parece seguir o padrão supramencionado. Isso se refere tanto aos departamentos quanto aos números de produções no campo da Eslavística. Uma busca pela produção de teses e dissertações sobre temas eslavos revela a proeminência dos estudos russos no cenário brasileiro. O banco de buscas por produções da Fundação Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Ensino Superior – CAPES,

² No original: As one surveys Slavic Departments at American universities, or conferences and. mean Russian studies. The number of doctoral dissertations on non-Russian literary subjects leans toward a single digit – and that comprises not only Polish studies but also Ukrainian, Czech, Bulgarian, Croatian, Belarusian, Serbian literatures and cultures. The most common explanation is Russia's importance and its cultural and historical achievements: the richness of the Moscow and St. Petersburg museums, the Bolshoi Theater, Tolstoy and Dostoevsky, not to speak of some 1000+ nuclear warheads reminding us that might usually makes right. But concentration on Russian studies inevitably means favoring the Russian point of view on nations bordering on Russia.

assim como em seu sistema de periódicos e demais plataformas privadas de acesso aberto como Academia.edu ou Researchgate.net indicam um volume bastante maior de produções em português sobre os russos e sua cultura, se comparado com os demais povos de cultura eslava no Brasil.

Se o padrão brasileiro se assemelha ao que se observa mundialmente quanto ao volume de setores/departamentos ou produções sobre os russos, tal quadro não se deve necessariamente às mesmas razões. Diferentemente dos EUA, como no exemplo reportado por Thompson, no sistema mundial da cultura, o Brasil encontra-se em uma posição de periferia e, como tal, a recepção de bens culturais de outras nações geralmente é mediada pelo prisma de nações que funcionam como centro. Parece ter sido esse o caso, por exemplo, de como se deu a recepção da literatura russa em solo brasileiro, mediada via França em finais do século XIX e primeira metade do século XX, tal como nos relata Gomide (2004).

O cenário instaurado atualmente impõe a necessidade de maior diversidade nas produções acadêmicas. Assim, iniciativas que valorizem os estudos eslavos de um modo geral, abrindo espaço para culturas não hegemônicas no cenário da Eslavística são muito bem-vindas. Imbuídos desse espírito, professores da Universidade Federal do Rio de Janeiro, no ano de 2017, criaram o SLAV – Núcleo de Estudos em Eslavística como mais uma iniciativa para se juntar ao cenário da Eslavística brasileira.

O SLAV é fruto do trabalho coletivo de professores, pesquisadores e estudantes, interessados nas mais diversas áreas dos estudos eslavos e se coloca como um espaço para congregar produções nos diversos campos da Eslavística.



Figura 1. Núcleo de Estudos em Eslavística

Como o grupo nasce dentro do Setor de Letras Russas do Departamento de Letras Orientais e Eslavas da UFRJ, é natural que a proeminência dos estudos russos se observe de um modo ainda acentuado, reproduzindo o *status quo* já observado previamente. Essa proeminência foi constatada, por exemplo, no primeiro encontro do SLAV, realizado em outubro de 2017, no qual praticamente todos os

trabalhos apresentados se debruçaram sobre aspectos da cultura, língua e literatura da Rússia.



Figura 2. I Encontro do SLAV

Por outro lado, a SLOVO - Revista de Estudos em Eslavística, periódico criado pelo SLAV em 2018 como uma iniciativa de congregar a produção acadêmica no campo da Eslavística no Brasil, conseguiu reunir, em seu primeiro número, trabalhos que iam além dos estudos russos e abordavam aspectos mais diversos da cultura eslava, incluindo assuntos ligados a estudos tchecos e ucranianos.

A manutenção de uma diversidade tanto na revista como nos encontros do grupo não é fácil e muitos números subsequentes do periódico se concentraram em estudos russos, mais especificamente de literatura ou teatro, eventualmente com um ou outro artigo referindo-se a aspectos de outras culturas do mundo eslavo.



Figura 3. Revista SLOVO

Entre 23 e 25 de novembro de 2023, o Núcleo de Estudos em Eslavística realizou seu segundo encontro estimulando os mais diversos pesquisadores a submeterem trabalhos em variados segmentos das culturas eslavas. Houve grande divulgação, iniciada no primeiro semestre

do ano, com uma chamada para a apresentação de trabalhos de forma híbrida, visando a facilitar a participação de um conjunto heterogêneo de pessoas. Graças a isso, o evento contou com a participação de um vasto conjunto de representantes das variadas instituições brasileiras, de pelo menos três regiões distintas do país: nordeste, sudeste e sul. Felizmente, ainda que de um modo restrito, observou-se a presença de participantes com trabalhos sobre outras culturas eslavas. A propósito do evento, é importante tecer algumas palavras.

Realizado em dois dias de forma presencial e em um dia de forma remota, o II Encontro do SLAV contou com duas conferências, uma de abertura e uma de encerramento. A conferência presencial de abertura contou com a participação do escritor, tradutor e professor Rubens Figueiredo, que, naquele ano, havia acabado de lançar a tradução de um dos mais conhecidos romances em verso da literatura russa clássica do século XIX: Eugénio Oniéguin, de Aleksandr Serguievitch Púchkin (1799 – 1837).



Figura 4. II Encontro do SLAV

Rubens contou aos presentes os desafios pelos quais passou ao realizar a tradução do poema, integralmente produzido em tetrâmetros iâmbicos, tipo de composição que se tornara tradicional na literatura russa, mas que não corresponde à forma recorrente de produção da poesia brasileira. O tradutor discorreu desde a escolha pela manutenção do tetrâmetro iâmbico no português, até a preocupação com a estilística puchkiniana, no que diz respeito à manutenção de

um estilo simples e, ao mesmo tempo, sofisticado do autor, que trouxe contribuições fundamentais para a literatura russa, em diversas dimensões.

Na conferência de encerramento, realizada por videoconferência, o evento contou com a participação do Professor Doutor Marcelo Paiva de Souza, da Universidade Federal do Paraná, que trouxe como tema central Czesław Miłosz, poeta, romancista e ensaísta polonês, prêmio Nobel de literatura de 1980.

No ano de 2023, o professor Marcelo Paiva havia publicado sua tradução de poemas reunidos do escritor acompanhada de um prefácio muito interessante sobre sua obra e a tradução realizada. Além de nos dar uma aula importantíssima sobre poesia eslava – o professor traçou paralelos entre a literatura russa e a literatura polonesa, exílio, a questão da tradução e da autotradução por Miłosz, entre muitos outros pontos de grande importância para o entendimento sobre a tradução de poesia. Como a conferência foi realizada de forma remota e transmitida ao vivo pelo canal do

SLAV na plataforma YouTube, houve a possibilidade de gravação e disponibilização da conferência, que pode ser assistida pelo link <https://www.youtube.com/watch?v=xRiKv9A3STY>.

Além dos estudos russos e poloneses, o evento também pôde contar, em suas mais variadas sessões de comunicações, com algumas contribuições de graduandos, pós-graduandos e professores, as quais permeavam Belarus, Bulgária, Ucrânia e, de uma forma mais abrangente, o Leste Europeu, sugerindo um potencial de valor agregador para suas próximas edições.

Contudo, ainda que esteja aberto à recepção de trabalhos em todos os campos da Eslavística, seja em seus eventos, seja na revista SLOVO ou em publicações mais específicas, a participação de pesquisadores diversos no SLAV como grupo de pesquisa é algo de que o grupo se ressente. Atualmente, o núcleo conta com pouquíssima diversidade de membros, já que a maioria dos pesquisadores desenvolve seus trabalhos no campo dos estudos russos. A participação de pesquisadores das mais distintas áreas de estudos (Artes Cênicas, Artes Plásticas, Filosofia, História, Letras, Linguística, Psicologia entre outras), dedicados um conjunto variado de pesquisas (e não apenas aos estudos russos) é muito bem-vinda. Talvez assim, o potencial agregador da revista e dos encontros do SLAV possa reverberar em maior integração de pesquisadores em Eslavística, deixando de lado a segregação, em prol de um diálogo e do enriquecimento de ideias no campo.

Referências

GOMIDE, Bruno Barreto. **Da estepe à caatinga: o romance russo no Brasil (1887-1936).** Tese de Doutorado. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, 2004.

LIU, Wenfey. *International Slavic Studies: Concepts, History and Evolution. Chinese Journal of Slavic Studies.* 2021 1(1): 3-15.

MIŁOSZ, Czesław. **Para isso fui chamado: poemas.** São Paulo: Companhia das Letras, 2023. Seleção, tradução e introdução de Marcelo Paiva de Souza.

PÚCHKIN, Aleksandr. **Evguiêni Oniéguin. Romance em versos.** São Paulo: Companhia das Letras, 2023. Tradução do Russo, apresentação e notas de Rubens Figueiredo.

THOMPSON, Ewa. Slavic but not Russian: invisible and mute. *Porównania*, 16. 2015,
p. 9-18.

* * *



Artigos

O Palco da Vida na Casa Morta: uma carnavalização dentro do cárcere

Leonardo Ramos Machado¹

Resumo: O presente artigo tem como objetivo analisar os elementos que compõem a simbologia filosófica do escritor Fiódor Dostoiévski em uma de suas obras, chamada Escritos da Casa Morta², a partir dos conceitos definidos por Mikhail Bakhtin sobre a cultura popular na Antiguidade e na Idade Média³. Desse modo, é pautado um estudo sobre a manifestação do humor na cultura popular ocidental e a respectiva identificação desses elementos na obra de Dostoiévski, que se relacionam com o propósito reflexivo de autor, o qual constitui um elo entre a sua fé cristã, a liberdade a partir da manifestação cultural popular e a sua concepção de união do povo russo.

Palavras-chave: Comédia; Cultura; Bakhtin; Rússia; Dostoiévski.

¹ Mestrando do Departamento de Pós-Graduação em Letras (PPGLET) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Licenciado em Letras na UFRGS. Contato: leonardo.ramoss95@gmail.com.

² Escritos da Casa Morta, São Paulo: Editora 34, 2020. Tradução de Paulo Bezerra.

³ Menção à obra A cultura popular da Idade Média: o contexto de François Rabelais, publicada em 1987 pela editora da Universidade de Brasília.

Introdução

O relato prisional de Fiodor Dostoiévski em *Escritos da Casa Morta* transita entre nomenclaturas literárias chamadas de narrativa de testemunho, ou também narrativa de cárcere, subgênero narrativo comum entre autorias ativas em movimentações ou posicionamentos politizados. Aberta para leituras e interpretações distintas, a obra narra uma trajetória que transita entre os recursos do realismo e do naturalismo; não obstante, é organizada por uma moral cristã que germina nesta publicação e se desenvolve ao longo das suas obras posteriores, principalmente entre os conflitos dialógicos que tecem embates políticos e filosóficos. Apesar disso, a estrutura dos *Escritos* estabelece uma organização de capítulos em duas partes que se voltam para, em quase sua totalidade, a descrição da degradação da condição humana no regime prisional, a vulnerabilidade social antecedente ao cárcere dos presidiários e o resquício da sensibilidade humana entre estes, o qual desencadeia uma renovação na perspectiva do narrador sobre a moral da sociedade russa. Para tanto, existe um recurso simbólico entre os capítulos IX e X da primeira parte da obra, que destoa dos relatos das relações entre os detentos e a própria instituição. Essa distinção é comprovada por um relato de organização carnavalesca proposta pelos próprios presidiários nas comemorações de um

Natal, que promovem uma catarse coletiva e um registro inédito o qual não se repete no restante do livro. Esse evento é marcado pela comicidade, pois os detentos organizam um pequeno festival de teatro, repetido por três noites, os quais encenam peças que remontam a uma cultura popular ocidental que advém das menipeias satíricas, desde a Antiguidade, e perpassa pela cultura ocidental na Idade Média até a Idade Moderna. Para pensarmos os episódios narrados e a relação do seu sentido com o propósito filosófico e literário de Dostoiévski, é necessário voltarmos ao tempo, acompanhados por estudos de Mikhail Bakhtin acerca da cultura cômica popular e dos estudos particulares à obra de Dostoevski⁴.

O humor na sociedade e na literatura ocidental

Ações, comportamentos e pensamentos dos seres humanos em grande parte da história são registrados e comprovados tanto por documentos oficiais institucionais quanto por narrativas literárias, sejam orais, sejam escritas. Do mesmo modo, dentro do conjunto de registros históricos, encontramos manifestações que fazem parte da constituição do ser humano, como o humor. O riso, dessa forma, confunde-se com a própria história do homem, ele é um fenômeno psicofisiológico, sendo, portanto, inato ao ser humano (Silva, 2010). A comédia,

⁴ Menção à obra *Problemas da poética de Dostoiévski*, traduzida por Paulo Bezerra para a editora Forense Universitária.

gênero no qual prepondera o riso, para Aristóteles, surgiu pela dramatização do ridículo por Homero.

Presente no mesmo tempo da difusão da *Ilíada* e *Odisseia* na Grécia Antiga e contrapondo o caráter mítico da literatura, o riso é centrado na condição recente da realidade a qual manifestações populares organizam em sua volta. No entanto, a ausência do caráter mítico não exclui a presença de personalidades históricas ou religiosas, mas as condiciona ao tempo presente, excluindo o seu caráter divino e realocando às condições que a própria sociedade está condicionada. Essa mensagem cômica não é transmitida isoladamente, pois constitui um espaço conjunto à tragédia, conforme alude Bakhtin (1987) na obra *A cultura popular na Idade Média*:

No folclore dos povos primitivos encontra-se, paralelamente aos cultos sérios (por sua organização e seu tom), a existência de cultos cômicos, que convertiam as divindades em objetos de burla e blasfêmia ("riso ritual"); paralelamente aos mitos sérios, mitos cômicos e injuriosos; paralelamente aos heróis, seus sósias paródicos. (p. 5).

Agentes sociais assumem papéis que lhes são condicionados, outros recusam tais condições. Existem ações e comportamentos individuais e também coletivos, inerentes a cada cultura local ou decoro. Ao todo, sempre há conflito entre ação e ideia, e, nesse conflito, é que há espaço para a comicidade.

[...] se traçarmos um círculo em torno das ações e intenções que comprometem a vida individual ou social e que se castigam a si mesmas por suas consequências naturais, restará ainda do lado de fora desse terreno de emoção e luta, numa zona neutra na qual o homem se apresenta simplesmente como espetáculo ao homem, certa rigidez do corpo, do espírito e do caráter, que a sociedade quereria ainda eliminar para obter dos seus membros a maior elasticidade e a mais alta sociabilidade possíveis. Essa rigidez é o cômico, e a correção dela é o riso. (Bergson, 1983, p. 14)

No pensamento literário da Grécia Antiga, Aristóteles definiu a comédia como imitação de homens inferiores; *àquela parte do torpe que é ridículo*⁵. O humor era representado no teatro e nas festas populares utilizando artifícios satíricos, como a caricatura de personalidades, a representação dos vícios e a inversão dos papéis sociais.

Os ritos e festividades populares se espalham e se rearranjam pelo continente ao longo dos séculos. Cada região adapta e atualiza conforme a sua cultura local, mas os artifícios cômicos de contravenção às regras e aos comportamentos estreitados pelo decoro continuam naturalmente.

Entre os temas abordados por Bakhtin na *Cultura Popular*, é necessário destacar dois para compreender os elementos constituintes do riso popular: a carnavalização dos ritos e a dualidade na percepção do mundo e da vida humana.

⁵ Trecho retirado da edição de *A poética clássica*, publicada pela Editora Cultrix, 1991.

Os festejos públicos eram muito comuns na sociedade medieval. A representação carnavaлизada das festividades transmitia um aspecto de comicidade em contraponto às regras e valores das instituições. O rito, que se origina em odes aos deuses mitológicos, adequa-se ao cristianismo e promove uma festividade cômica concomitante às celebrações propriamente religiosas, como a festa do asno. O carnaval, como festividade própria, externa às tradições religiosas, manifestou-se de maneira muito sensível nas saturnais romanas, e outros festejos de tipo carnavalesco, e a ideia subsistia e era concebida como uma fuga provisória dos moldes da vida ordinária (Bakhtin, 1987, p. 14). O público, dessa forma, não assiste, mas integra a festividade, participando e compartilhando jogos satíricos e risos. Toda essa movimentação popular constitui arquétipos da comicidade, como o princípio material e corporal: imitar traços, feições, exagerar ou diminuir aspectos fisiológicos e explorar a linguagem por meio das grosserias blasfematórias. Essas imagens da cultura cômica popular viriam a constituir o termo “realismo grotesco”, o qual Bakhtin sustenta em sua análise:

No realismo grotesco [...], o princípio material e corporal aparece sob a forma universal, festiva e utópica. O cósmico, o social e o corporal estão ligados indissoluvelmente numa totalidade viva e indivisível. É um conjunto alegre e benfazejo. [...] O princípio material e corporal é percebido como universal e popular, e como tal opõe-se a toda separação das

raízes materiais e corporais do mundo, a todo isolamento e confinamento em si mesmo... (Bakhtin, 1987, p. 17).

A própria compreensão sobre a organização das festividades populares envolve a noção sobre a dualidade da percepção do mundo e da vida humana. No pensamento cósmico, há a dualidade entre a vida terrena e a mitológica/religiosa; as leis e as ações livres; o bem e o mal. No entanto, essa dualidade não sentencia vias únicas de condutas e passam a exercer função e sentido de renovação nas pessoas.

O “alto” e o “baixo” possuem aí um sentido absoluta e rigorosamente *topográfico*. O “alto” é o céu; o “baixo” é a terra; a terra é o princípio de absorção (o túmulo, o ventre) e, ao mesmo tempo, de nascimento e ressurreição (o seio materno). [...] Rebaixar consiste em aproximar da terra, entrar em comunhão com a terra concebida como um princípio de absorção e, ao mesmo tempo, de nascimento: quando se degrada, amortalha-se e semeia-se simultaneamente, mata-se e dá-se a vida em seguida, mais e melhor. [...] O realismo grotesco não conhece outro baixo: o baixo é a terra que dá vida, e o seio corporal; o baixo é sempre o começo. (Bakhtin, 1987, p. 19).

O “baixo”, que clericalmente imbui uma noção de pecado, distante da virtude, sentencia uma estratificação social entre os que se situam e perduram nele por meio de um conjunto de valores e regras institucionalizadas, as quais congelam as possibilidades de mobilidade. É o que constitui a construção das crenças e das políticas na Idade Média , que influenciam partes da sociedade até

a atualidade. No entanto, Bakhtin propõe uma reflexão inversiva, a qual situa o baixo não como o fim desvalorizado, mas o espaço do nascimento. Para surgirem ideias e pensamentos renovadores, rebaixa-se aquilo que está mais perto da virtude (alto). Nas festas populares, rebaixava-se a imagem de nobres e santos para pensá-los como agentes da mesma posição, dissolvendo as regras e as diferenças que o separavam. Eis um movimento de reflexão racional sobre a estratificação social e os reais valores humanos: os nobres e os santos são, antes de tudo, homens e mulheres, como o povo, e o próprio povo é quem busca essa ressignificação.

Tal qual a literatura antiga difundia reflexões sobre valores e ideais de sua época, a paródia medieval baseou-se na concepção grotesca do corpo, cultivado pela cultura popular. As grosserias e imprecações conservavam ainda, no domínio da língua popular da qual saiu o romance de Rabelais, a significação integral e sobretudo o seu polo positivo e regenerador (Bakhtin, 1987, p. 25). Esse recurso narrativo e linguístico se expandira entre o continente europeu e ultrapassou séculos. As grosserias, evidentemente, não assumiriam somente a forma plena de termos de baixo calão, mas resultariam em colocações e posições irônicas de narradores e na própria interação entre personagens.

No que tange ao texto, o termo *menipeia satírica* transita com o *sério-cômico*, pois possuem fatores de origem

semelhantes e desembocam em produções que se distinguem em uma infinidade de formas textuais, geralmente acoplando recursos de gêneros distintos. Para Bakhtin (2018), o *sério-cômico* se baseia conscientemente na experiência e na fantasia livre [...] uma imagem quase liberta da lenda (p. 123). É o caso do desligamento de uma figura ilustre de sua áurea. A origem desse recurso nos remonta ao século II a.C. e ao escritor romano Marco Terêncio Varro (116-27 a.C.), que cunhou o termo *satura menippea*. No entanto, existem evidências desse recurso, sem o mesmo nome, que antecedem Varro e retornam à Grécia Antiga, ao escritor Bion de Boristene (325-250 a.C.). Desses, restam-nos pequenos fragmentos, mas que semearam seus estilos e influenciaram autores que produziram clássicos em séculos seguintes, como o *Satyricon* (60 d.C.) de Petrônio, e *O Asno de Ouro*, de Apuleio. Apesar do caráter profano, a “sátira menipeia” exerceu uma influência muito grande na literatura cristã antiga e na literatura bizantina (e, através desta, na escrita russa antiga) (Bakhtin, 2018, p. 129).

A importância da paródia na cultura popular e na escrita se respalda nas necessidades de reivindicações políticas ou sociais, em que o regimento estabelecido não consegue sustentar a harmonia e o respeito entre a cultura da nobreza e a cultura do povo, ou também quando as ordens estabelecidas não se encaixam na realidade vigente na sociedade, como as políticas em cima dos

costumes. Nos ritos populares, o aspecto cômico recai sobre as figuras sagradas ou representantes do poder que não estão de acordo com os costumes e convicções manifestados pelo povo, e a paródia, portanto, se destaca no contraponto popular.

[...] o parodiador é aquele que percebe a necessidade de novas “verdades” em seu meio cultural; sente, pois, que os moldes seguidos em sua época precisam ser questionados e substituídos. Esse momento de percepção da carência de algo novo e de certeza de que os modelos literários e ideológicos atingiram seu limite de saturação é, justamente, o momento da paródia. (Alavarce, 2009, p. 59).

O exercício do cômico nas festividades populares promove, além da união coletiva, a contestação do que é sagrado ou hegemônico por parte das elites. Na literatura, o riso consegue trazer à luz as incoerências que regem o comportamento do decoro em prol de novas reflexões transgressoras. Nos séculos que conectam o final da Idade Média e o início do Renascimento, preponderam narrativas literárias que trazem à discussão tais valores que são alvos de contestação popular.

A atitude do Renascimento em relação ao riso pode ser caracterizada, de maneira geral e preliminar, da seguinte maneira: o riso tem um profundo valor de concepção do mundo, é uma das formas capitais pelas quais se exprime a verdade sobre o mundo na sua totalidade, sobre a história, sobre o homem; é um ponto de vista particular e universal sobre o mundo, que percebe de forma diferente, embora não menos importante do que o sério; por isso

a grande literatura (que coloca por outro lado problemas universais) deve admiti-lo da mesma forma que ao sério: somente o riso, com efeito, pode ter acesso a certos aspectos extremamente importantes do mundo. (Bakhtin, 1987, p. 57).

É na união dos papéis antagônicos que se originam a renovação, na literatura, e a arte reflexiva, que permite a compreensão sobre as contradições vigentes entre as ações humanas e seus ideais. É o que Rabelais fez no século XVI e o que, séculos depois, os russos viriam a desenvolver efusivamente. Para Cavaliere (2018, p. 9), essa dubiedade constituinte na estrutura dos enredos retrata o desejo, ainda que subliminar, por uma literatura séria, trágica e moral, perseguido, porém, por uma cosmovisão desagregadora e cômica do mundo expressa por um riso desestabilizador, rico em suas motivações.

No plano urbano da narrativa ficcional de Dostoiévski, centralizam-se como elementos cômicos os personagens representantes do médio e baixo escalão do funcionalismo público, a aspiração incondicional ao liberalismo ocidental, o niilismo e a figura dos heróis ingênuos e sonhadores, todos situados em contrastes políticos e sociais que acarretam ações e situações carnavalizadas, as quais transbordam na maior parte de seus contos, novelas e romances. Em *Escritos*, Dostoiévski constitui a representação da cultura popular dentro de um espaço destituído de liberdade, evocando uma alegoria sobre o antagonismo das posições hierárquicas e a respectiva inversão dos papéis de poder.

O palco da vida na casa morta: uma carnavalização dentro do cárcere

A obra *Escritos da Casa Morta* é aberta com um interlocutor que apresenta a descoberta de uma pilha de escritos deixados por um vizinho que falecera, chamado Aleksandr Goriántchkov, figura que impessoaliza a biografia de Dostoiévski e as próprias características físicas e psicológicas do autor.

Os primeiros capítulos da narrativa apresentam a introdução da argumentação do narrador. Tal qual a marca descriptivista do realismo, somos introduzidos à atmosfera melancólica e claustrofóbica da prisão, aos olhares e aos discursos dos detentos e à hostilidade que impera na relação entre as autoridades e os exilados.

Características das relações entre os detentos são discorridas. Há uma divergência entre a origem dos grupos de presidiários; a maioria é oriunda das classes mais inferiores da sociedade russa, outros são oriundos da nobreza e são hostilizados pelos demais. Assim, é reafirmado várias vezes o desgosto que lhe causava o ódio entre as classes sociais. O narrador enfatiza que um dos seus maiores tormentos na prisão é a noção de estar cercado por inimigos, como uma segregação.

A união entre os presidiários variava conforme as classes: um camponês comum, duas horas depois de sua chegada [...] está em pé de igualdade com todos os outros, os mesmos direitos dos outros na comunidade, é compreendido por todos e é visto por todos como um camarada. É muito diferente com o *cavalheiro*, o

homem de uma classe diferente. Por mais honesto, afável e inteligente que seja, será odiado e desprezado durante anos (Dostoiévski, 2020, p. 60).

Pouco a pouco, Aleksandr ouve os rumores sobre os crimes cometidos pelos detentos; o grau de violência não possui limites. Ouve casos de assassinos de idosos e até de crianças. Por mais diversas que fossem as origens e os tormentos carregados pelo passado dos detentos, o narrador sempre procura destacar as qualidades que percebe por meio das interações, e é a partir dessas relações compartilhadas pelo narrador que vamos identificando as sensibilidades dos presidiários. Entre eles, há uma relação coletiva baseada nos insultos, divergências e confrontos, descritas pelo narrador como uma prática elevada à “arte”, que, para a grande maioria, torna-se o elo de sintonia entre todos.

Em tese, a obra apresenta uma mescla de descrição dos fatos narrados com críticas políticas e sociais por meio de suas digressões. Inicia-se um pensamento com uma visão externa sobre os indivíduos, imbuída de informações comentadas por detentos sobre a vilania de algum companheiro. Em seguida, ao ter contato mais próximo, constata-se o reverso da fama propagada e o narrador passa a detectar e discorrer sobre a sensibilidade e fé desses detentos mal comentados. Por essa descoberta do humanitarismo vigente entre os detentos, as opiniões do narrador vão se desenvolvendo de forma crítica à sociedade urbana. Pela primeira vez, segundo Nikolai Tchirkov, Dostoiévski

desenvolve sua antropologia. O homem contém tanto a possibilidade de uma inaudita degradação e deformação quanto a possibilidade de uma renovação moral e um aperfeiçoamento sem fim (Tchirkov, 2022, p. 27).

Os poucos sinais de alegria narrados dentro da prisão ocorrem de forma mais concentrada a partir do capítulo IX (*Issái Fomitch. O Banho. O relato de Baklúchin*), e se estendem pelos capítulos X (*A noite de Natal*) e XI (*O Espetáculo*). O clima dos capítulos é de uma substituição da selvageria e brutalidade entre os carcerários por uma relação cordial e unificante em suas totalidades, destoando da atmosfera construída até então. É também o primeiro momento em que ocorre um alinhamento entre a fé cristã do narrador e a descrição de movimentações de partilha entre os detentos, como um estabelecimento de irmandade.

O contexto do capítulo IX se passa perto da semana de Natal. Após a ajuda de Pietróv a Aleksandr, o próprio narrador convida um detento que havia conhecido recentemente para tomar um chá em sua cela, o jovem Baklúchin. Com jovem aparência e beirando os trinta anos de idade, Baklúchin é descrito como um rapaz de rosto garboso e cônscio (Dostoiévski, 2020, p. 169), o qual desfigurava de forma tão engraçada, imitando quem lhe viesse ao encontro ou cruzasse com ele, que as pessoas que o rodeavam caíam inevitavelmente na risada. Era repleto de chama e de vida (Dostoiévski, 2020, p. 171). Baklúchin anunciara a montagem de uma

peça de teatro, a qual seria encenada nas festividades do Natal. Desse modo, no relato em evidência, há a apresentação de um detento que se porta como um personagem dentro da prisão, fazendo parte do grupo dos *brincalhões*, como o próprio autor frisa. Baklúchin incorpora, portanto, uma personalidade que visa a celebração do riso no cotidiano do cárcere, retomando traços da prática da bufonaria, muito popular na Idade Média.

Precedendo as festividades teatrais, os detentos se reúnem para orar em uma missa de celebração do Natal, no capítulo X. Os movimentos para a integração coletiva iniciam nessa cerimônia e se desdobram para uma agitação cômica no capítulo seguinte, *O Espetáculo*.

Há uma progressão narrativa que constitui o capítulo do espetáculo teatral a qual podemos dividir em três momentos: o detalhamento dos preparativos, a apresentação do espetáculo e a reflexão sobre a recepção da plateia.

Os preparativos das festividades são as informações que abrem tal capítulo. No primeiro relato, constata-se o período da primeira montagem, que ocorre no terceiro dia de festas. As posições assumidas pelos detentos e pelos oficiais materializam o que é constatado sobre a cultura da inversão dos papéis na cultura popular do carnaval.

[...] os atores assumiram tudo, de modo que todos nós, os restantes, nem sequer ficamos sabendo em que pé estava a questão. [...] parecia que até o major estava de bom humor. No entanto, nós definitivamente não sabíamos se ele estava ou não a par do espetáculo. E se estivesse, teria

dado permissão formal ou apenas resolvera calar, dando de ombros para o divertimento dos presidiários (Dostoiévski, 2020, p. 191).

O primeiro passo para o estabelecimento da união no presídio foi o pacto firmado entre o general e os detentos, o qual permitiu a construção dos espetáculos. Em segundo, ocorre o pacto entre os próprios detentos, que a partir do acerto com o oficial da prisão, firmaram um acordo de “paz”, não havendo nenhuma discussão maldosa, nenhum roubo (Dostoiévski, 2020, p. 192).

Outro passo que estabelece a reorganização das posições do cárcere foi a presença marcada de oficiais na plateia, dentre os quais é mencionado pelo narrador o comparecimento do oficial da guarda, oficial plantonista e o oficial engenheiro. Tais presenças surtiram efeito na elaboração de uma programação oficial do evento, realizado por Baklúchin. Ressalta-se, portanto, um acordo coletivo que destitui a hegemonia da violência nas relações com o intuito da apreciação coletiva pelo teatro.

Essa reconfiguração das posições e tratamentos contrasta com os comportamentos narrados em todo o restante da obra, fora da semana de Natal. O papel do major constituía não somente em coordenar os detentos, mas também impor medo por meio de pressões psicológicas por constantes ameaças. O narrador o descreve como uma pessoa que precisava estar sempre atormentando alguém, confiscando alguma coisa, privando alguém de seus direitos, em

suma, inventando regras (Dostoiévski, 2020, p. 191).

É importante frisar a relação de psicopatia entre um dos tenentes do presídio com os detentos. Em um dos momentos da segunda parte da obra, quando Goriántchikov estava em repouso na enfermaria, é-nos narrado um fato sobre a punição de um presidiário. A reflexão paira sobre a frieza nas condutas punitivas dos oficiais. Sobre o fato, um detento havia sido condenado às vergastadas; a execução havia começado e o tenente interrompe para dialogar com o condenado. Na cena, é evidenciada uma relação de paternalidade concomitante à violência, uma vez que o detento pede piedade e chama o oficial de “pai”, e os detentos de “seus filhos”. Na cena, prossegue-se uma postura ambígua entre a benevolência do oficial em dialogar e, aparentemente, prometer um abrandamento da punição, e de perversidade, uma vez que nutre uma esperança ilusória ao condenado para infligir-lhe mais sofrimento.

Quando o detento se coloca como o filho do pai autoritário e pede-lhe amabilidade, Dostoiévski materializa factualmente a sua crítica sobre a tirania individualista que perdura nas estruturas de poder da sociedade. Existem outros episódios que sustentam o autoritarismo no processo de reclusão, no entanto, é no período das festividades natalinas que essa violência é cessada. Portanto, há um valor cristão superior às ordens prisionais, o qual estabelece uma paz nas relações e mantém oficiais e detentos unidos por uma causa: o nascimento de Cristo e a montagem dos

espetáculos. Esse fenômeno reflete uma parte dos costumes populares da Idade Média em cessar momentaneamente os regimentos da região.

A festa marcava de alguma forma uma interrupção provisória de todo o sistema oficial, com suas interdições e barreiras hierárquicas. Por um breve lapso de tempo, a vida saía de seus trilhos habituais, legalizados e consagrados, e penetrava no domínio da liberdade utópica. O caráter efêmero dessa liberdade apenas intensificava a sensação fantástica e o radicalismo utópico das imagens geradas nesse clima particular. (Bakhtin, 1987, p. 77)

A participação coletiva na construção do teatro também reverbera numa esperança por sucesso e repercussão positiva. O narrador descreve o regozijo ascendente nos presidiários quando afirmam que ali havia atores de verdade, que representam comédias para os senhores. Para o narrador, a fantasia dos presidiários, sobretudo depois do primeiro êxito, chegou ao último grau durante aquelas festas, quase beirando uma condecoração ou a redução da pena de trabalhos forçados (Dostoiévski, 2020, p. 193). Se o bom humor não está estabelecido entre os detentos, Baklúchin se impõe a partilhar a comicidade do teatro pelas casernas do presídio, o qual soltava de repente alguma coisa “tiatral”, isto é, alguma fala sua, e todos caíam na gargalhada, fosse ou não engraçado o que ele dizia (Dostoiévski, 2020, p. 193).

Ao todo, as montagens do teatro perduraram por três dias, sendo o último dia a apresentação dedicada aos oficiais do exército, que se reuniram no espaço e ocuparam todos os assentos. É o primeiro momento de atenção dedicada à escuta e observação dos oficiais a alguma manifestação dos detentos.

O narrador conta que Baklúchin elaborou uma programação em papéis para serem distribuídos aos oficiais do regimento. O espetáculo duraria uma hora e meia e continha cerca de duas peças e três pequenas cenas de pantomima. As peças montadas foram: *Os rivais Filatka e Mirochka* e *Kedril, o Glutão*. Trata-se de duas peças interessantes em relação à mensagem que o autor tenta construir a partir dos elementos simbólicos. *Os rivais Filatka e Mirochka* é uma peça que o narrador já conhecera, inclusive mencionada em um dos textos publicados por Dostoiévski no almanaque *O Trocista*⁶. Ele declara que já a havia assistido outras vezes em São Petersburgo, e compara o protagonista aos demais, destacando que nenhum outro ator conseguira atingir o potencial de seu colega. Menciona que os demais atores forçavam os trejeitos dos camponeses, sem transmitir uma fidelidade cênica.

O narrador, que no início da obra havia comentado sobre os maus olhares que recebia por conta de sua origem nobre, constata a integração dos presidiários rivais com ele; “agora desejavam que eu elogiasse o seu teatro, e era sem nenhum rebaixamento

⁶ A menção do autor consta na publicação da Editora 34, intitulada *Crônicas de Petersburgo*, traduzido pela professora Dra. Fátima Bianchi.

que me abriam acesso ao melhor lugar" (Dostoiévski, 2020, p. 197). Sabendo de seu conhecimento cultural, esse grupo desejou que o companheiro desfrutasse o espetáculo no melhor ângulo disponível. Esse senso de partilha e colaboração que o teatro promoveu ao narrador se desencadeia em uma breve digressão sobre a importância do olhar às classes mais baixas da sociedade.

O traço característico supremo e mais acentuado do nosso povo é o sentimento de justiça e a sede dela. A mania de bancar o galo de aparecer à frente em todos os lugares e a qualquer custo, mereça ou não mereça a pessoa, não existe em nosso povo. Basta apenas remover a crosta externa, aluviana, e observar o próprio grão mais de perto, com mais atenção e sem preconceito, e qualquer um verá no povo coisas que nem sequer pressentia. Nossos sábios têm pouco a ensinar ao povo. Eu até afirmo o contrário: ainda devem aprender com ele. (Dostoiévski, 2020, p. 197)

Na descrição das interpretações de *Os rivais*, o narrador ressalta a virtuosidade de Baklúchin nas cenas cômicas. Também aponta o processo de escolha dos atores. Para o papel de grão-senhor, o detento Netsvetáiev é escolhido justamente pela sua criatividade e disposição para o papel. O narrador destaca que havia conhecido um grão-senhor quando pequeno e guardara seus traços. Assim, passa a incorporar essas características com as quais conviveu na criação do seu personagem. Uma delas é a utilização de uma bengala, aperfeiçoando os traços de manuseio e a própria

movimentação corporal em cima do palco. Assim, Netsvetáiev constitui um personagem concreto e fiel a arquétipos de homens que estão acima de suas posições sociais.

Kedril, o glutão é uma peça baseada em *Don Juan*, de Moliére, e que possui origem na cultura popular russa. Com registros ainda do século XVIII, há duas hipóteses sobre a semelhança entre os enredos: ou a obra de Moliére, datada em 1665, fora propagada popularmente, sendo transformada conforme as particularidades culturais entre os povos, ou ambas foram inspiradas em uma narrativa oral antecedente em comum. De qualquer modo, o narrador assimila a aproximação entre as duas obras por conta da introdução e da conclusão da peça, a qual é constituída pela aparição de demônios que carregam o protagonista para o abismo. Mas é interessante pensar que, independentemente da fidelidade da narração aos fatos do presídio, Dostoiévski destaca o momento a partir de descrições cena por cena, justamente, de uma peça a qual o protagonista desdenha da fé cristã, manifestando seu ateísmo por conta dos questionamentos aos ordenamentos divinos e as zombarias com os personagens que representam oficiais do Estado, configurando como uma grosseria blasfematória, popularmente cultuada na sociedade europeia ocidental:

Essas blasfêmias eram ambivalentes: embora degradassem e mortificassem, simultaneamente regeneravam e renovavam. E são precisamente essas blasfêmias ambivalentes que determinaram o caráter

verbal típico das grosserias na comunicação familiar carnavalesca. Durante o carnaval, essas grosserias mudavam consideravelmente de sentido: perdiam completamente seu sentido mágico e sua orientação prática específica, e adquiriam um caráter e profundidade intrínsecos e universais. (Bakhtin, 1987, p. 15)

A estrutura original de *Don Juan* é dividida em cinco atos e conta com dezenas de personagens/atores. Em destaque estão o protagonista, Don Juan, e Leporello, além de sua esposa e suas amantes, e outros nobres que aparecem com suas comitivas. Entre os embates presentes, há a religião, a qual Don Juan desconsidera e ridiculariza, enquanto Leporello o avisa das consequências da heresia. Além disso, há a satirização da nobreza, a qual o protagonista, apesar de seu título, age infringindo as “regras matrimoniais” vigentes na sua classe, sendo uma ávida crítica de Moliére às condutas do extrato social destacado. Por fim, existe um cunho moral religioso que sentencia a morte de Don Juan por conta de sua heresia, sendo levado para o inferno. Ao todo, a maior parte da obra *Don Juan* é excluída em *Kedril* por conta da precária estrutura disponível na prisão, restando apenas os dois protagonistas e os espectros que surgem no final da obra.

O subalterno Kedril, um glutão, relaciona-se com seu senhor de forma carnavalesca, utilizando objetos que destituem o espaço de nobreza do deste, como o uso de uma galinha de boneco. O espectro do fim da obra de Moliére é

representado por dois atores fantasiados, um deles carregando uma foice (mesmo instrumento da peça original) e capturando o “dono” de Kedril.

Os ornamentos do palco, a arte da cortina, a atmosfera construída para a apresentação iluminou os anseios dos presidiários. Brotava-se um estranho reflexo de uma alegria infantil e de um prazer puro e encantador que resplandecia naquelas frontes e faces sulcadas e ferreteadas, nos olhares daqueles homens até então sombrios e soturnos (Dostoiévski, 2020, p. 198). Uma união de agentes constituintes dos preceitos do grotesco promove um evento sublime, uma felicidade que se funde com esperança e fé na vida. Na leitura, cria-se uma imagem de dezenas de olhares compenetrados e feições de deslumbrê às cenas em voga. Um detento vira-se em êxtase para a plateia, envolve todos os presentes com um olhar perscrutador, como se convocasse todos a rir, abana a mão e no mesmo instante volte-se avidamente para o palco (Dostoiévski, 2020, p. 202). Esse relato evidencia uma purgação do indivíduo por meio da arte, que nos infere uma sensação de convocação a todos a se atentarem à cena para atingirem a catarse coletivamente.

A comicidade presente em *Kedril* dialoga com o conteúdo de *Os rivais*, pois em ambas há o desmantelamento da autoridade do grão-senhor/amo, sendo essas personificações representadas de forma satírica, perdendo os véus despóticos e sentindo e reagindo as consequências que a população sofre. Um

exemplo é a cena descrita de *Kedril* pelo narrador:

Ao ouvir falar em jantar, Kedril se anima, tira do embrulho o frango, uma garrafa de vinho - e ele mesmo tira um pedaço do frango para provar. O público gargalha. De repente a porta range, o vento sacode as janelas; Kedril treme e, às pressas, de forma quase inconsciente, esconde na boca um enorme pedaço do frango que nem sequer consegue engolir. Mais gargalhadas. "Está pronto?" grita o grão-senhor, circulando pelo cômodo. "Num instante eu lhe... preparam, senhor", responde Kedril e senta-se ele mesmo à mesa e, com a maior calma do mundo, começa a devorar a comida do amo. Parece dar gosto ao público ver a agilidade e a astúcia do criado, e ver o grão-senhor feito de bobo. [...] "Está pronto!", responde Kedril com vivacidade, apercebendo-se de que não restou quase nada para o amo. De fato, no prato há apenas um pezinho de frango. (Dostoiévski, 2020, p. 204)

O narrador não se interpõe a acrescentar humor à cena. Ele narra o detalhamento dos fatos e intercala com descrições sobre a reação do público. A cena construída apresenta elementos que constituem um sarcasmo entre os trabalhadores/detentos para com as necessidades e desejos da "corte". Essa imagem de destruição do papel da nobreza se consolida na conclusão da peça, em que demônios entram em cena e levam o grão-senhor, até que Kedril se dirige ao público afirmando que está sozinho, sem amo. Todos riem, até que ele cochicha que os diabos carregaram o amo. O público foi à loucura, como se o

protagonista estivesse liberto das amarras de seu amo e pudesse seguir a vida à sua maneira, sem um ordenamento acima. Para a conclusão geral, o próprio Kedril é levado pelos demônios e uma sinfonia de gargalhadas acompanha a descida dos panos. A carnavaлизação dessas cenas dialoga com o que Bakhtin estipula sobre o riso popular:

Contrastando com a excepcional hierarquização do regime feudal, com sua extrema compartimentação em estados e corporações na vida ordinária, esse contato livre e familiar era vivido intensamente e constituiu uma parte essencial da visão carnavalesca do mundo. O indivíduo parecia dotado de uma segunda vida que lhe permitia estabelecer relações novas, verdadeiramente humanas, com os seus semelhantes. O homem tornava a si mesmo e sentia-se um ser humano entre seus semelhantes. (Bakhtin, 1987, p. 9)

Transpondo a organização popular carnavalesca para a organização do teatro, notamos a redução das hierarquias quando os próprios oficiais do exército dividem o mesmo espaço para desfrutar do deslumbrante teatral. Não somente a união presente na plateia, os enredos encenados reduzem as diferenças hierárquicas vigentes entre os personagens, desqualificando personagens da alta hierarquia e valorizando a audácia e agilidade de personagens que representam o povo. A menipeia satírica, já que satiriza as relações de poder na realidade, repete o culto ao riso presente nas sociedades

antigas, tanto no palco reservado à nobreza quanto aos ritos dionisíacos apresentados nas praças públicas e voltadas ao povo. Aqui, o povo projeta o seu palco para receber as autoridades. A representação das cenas, por fim, imbrica um riso fervoroso decorrente de uma vivência distante dos padrões do cotidiano da prisão.

Todas as cenas descritas constatam um humor pitoresco, sempre de algum personagem exercendo papel de superioridade e procurando alguma situação para tomar tratativas punitivas. Imagens cômicas como o ato de se esconder dentro de um baú para não ser perseguido ou em outros locais medonhos exercem o riso no público. Na última cena, um enterro em que um cadáver ressuscita e todos os personagens começam a dançar juntos. A morte e a vida caminham juntas nas cenas, e o humor popular prevalece nessa dualidade juntamente com a inversão das posições sociais.

A mudança moral se refere à desincorporação das angústias e tensões acumuladas durante o período da detenção e a sensação de felicidade tal qual um homem livre desfruta em seu cotidiano. O humor, nesse papel, desempenha uma purificação dos sentidos, um instinto de liberdade pela organização das festividades e o desfrute da arte. Todos os carcerários comportavam-se em respeito aos outros, nenhum desentendimento fora relatado, e a união entre todos, enfim, pôde lhes proporcionar uma sublimação de suas

consciências. Tratou-se de uma festa que, para Bakhtin, convertia-se na forma de que se revestia a segunda vida do povo, o qual penetrava temporariamente no reino utópico da universalidade, liberdade, igualdade e abundância (Bakhtin, 1987, p. 8). Foi pela celebração do nascimento de Cristo que os detentos desfrutariam da liberdade constituinte dessa segunda vida; eis os caminhos que Dostoiévski tece entre o humor e a religiosidade.

Após a conclusão do capítulo XI, a obra segue em sua segunda parte, com mais dez capítulos, os quais repetem as tensões e aflições descritas na parte anterior. No entanto, o capítulo final reestabelece a harmonia no momento da despedida do narrador da prisão, que frisa a simplicidade da noção da liberdade que a detenção o submeteu, em que destaca que parecia, de certo modo, mais livre do que a verdadeira liberdade, ou seja, aquela que existe de fato, na realidade (Dostoiévski, 2020, p. 357). O narrador compartilha a sua felicidade pela libertação, mas também salienta o senso humanitário que rege entre os carcerários mesmo havendo todos os conflitos internos descritos. Para a construção de uma união do povo russo, é necessário também entender a causa dos homens privados da liberdade civil.

O ideal supremo da sociedade só poderia ser constituído se a própria população tivesse contato com as vozes plurais da sociedade. Abster-se da retórica repetitiva ocidentalista foi um dos passos tomados por Dostoiévski para direcionar os olhos e os ouvidos do povo russo para si

mesmo, reconhecer-se russo através da história e cultura russas. Conhecer o povo russo inclui, portanto, entender a sociedade carcerária, que está diretamente relacionada às incoerências das relações civis.

A reclusão pelo cárcere fortificou a sua convicção em Deus e na sua crítica ao individualismo exportado pelo ocidente. Dostoiévski não crê num progresso social através do individualismo, mas no apoio mútuo entre todos, como uma irmandade. O embate entre o individual e o universal é a chave da interpretação da arquitetura do romance, uma vez que a união universal do cárcere ocorre justamente na semana do nascimento de Cristo; as intrigas, os medos e as desavenças ocorrem quando a individualidade se prepondera nas relações.

Considerações finais

Fica evidente, ao longo do trabalho, que Dostoiévski utiliza aspectos do riso e do teatro para constituir o movimento que os detentos exercem em prol de uma catarse coletiva. As festividades promovidas dentro da prisão dialogam com as festividades da cultura popular na Idade Média e no Renascimento:

[...] o riso da festa popular engloba um elemento de vitória não somente sobre o terro que inspiram os horrores do além, as coisas sagradas e a morte, mas também sobre o temor inspirado por todas as formas de poder, pelos soberanos terrestres, a aristocracia social terrestre, tudo o que opõe e limita. (Bakhtin, 1987, p. 80)

Os movimentos dos presidiários representam o que o povo construía nas festividades públicas para a quebra dos regimentos vigentes. As festividades carnavalescas da Idade Média, assim como as festividades de Natal da obra, estabelecem um conjunto de arquétipos e elementos festivos que visam a propagação da liberdade coletiva em detrimento do rebaixamento de figuras divinizadas – terrestres e sagradas. Trata-se de um movimento originado pelo povo para que o próprio propusesse novas reflexões sobre os regimentos do decoro. Dostoiévski, assim, reconfigura essa movimentação para os padrões do seu projeto literário ativista. Por meio de sua filosofia cristã, promove um novo olhar para a sociedade carcerária, construindo uma dupla camada de irmandade espiritual; a primeira movimentada pelos detentos dentro dos limites da prisão, a segunda pelo olhar do povo aos episódios narrados e, assim, constituir o princípio do amor, da concórdia livre e da unidade irmãada (Soloviov, 2013, p. 525).

Procurei, desse modo, organizar um conjunto de informações e estudos que sustentam dois argumentos: a capacidade de integração humanitária que a comédia promove e a respectiva utilização dessa integração na construção do projeto literário de Dostoiévski, o qual une o valor da menipeia satírica com o valor da união espiritual do povo russo em prol de uma harmonia universal, tal qual as manifestações históricas do carnaval.

Referências bibliográficas

ALAVARCE, C. S. A ironia e suas

refrações: um estudo sobre a dissonância na paródia e no riso [online]. São Paulo: Editora UNESP; Cultura Acadêmica, 2009.

ARISTÓTELES. A poética clássica. São Paulo: Editora Cultrix, 1991.

BAKHTIN, Mikhail. A cultura popular na Idade Média: o contexto de François Rabelais. Brasília: Universidade de Brasília, 1987.

BAKHTIN, Mikhail. Problemas da poética de Dostoiévski. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2018.

BERGSON, Henri. O riso. Rio de Janeiro: Zahar Edições, 1983.

BIANCHI, Fátima. “Dostoiévski, folhetinista” In: Crônicas de Petersburgo. São Paulo: Editora 34, 2021.

CAVALIERE, Arlete. “O “mundo do riso” russo: comicidade e riso na literatura russa. In: Antologia do humor russo. São Paulo: Editora 34, 2018.

DOSTOIÉVSKI, Fiodor. Crônicas de Petersburgo. São Paulo: Editora 34, 2021.

DOSTOIÉVSKI, Fiodor. Escritos da casa morta. São Paulo: Editora 34, 2020.

SILVA, Fernando Moreno. As várias faces do riso. Travessias, Cascavel, v. 4, n. 1, p. e3594, 2010. Disponível em: <https://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/3594>. Acesso em: 27/07/2022.

SOLOVIOV, Vladímir. “Três discursos em memória de Dostoiévski”. In: Antologia do pensamento crítico russo. São Paulo: Editora 34, 2013.

TCHIRKÓV, Nikolai. O estilo de Dostoiévski: problemas, ideias, imagens. São Paulo: Editora 34.

Abstract: This article aims to analyze the elements that compose the philosophical symbolism of Fyodor Dostoevsky in one of his works, *The House of the Dead*, based on the concepts defined by Mikhail Bakhtin about popular culture in Antiquity and the Middle Ages. Therefore, a study is presented on the manifestation of humor in Western popular culture and the identification of these elements in Dostoevsky's works, which relate to the author's reflective purpose. This purpose forms a link between his Christian faith, the freedom from popular cultural manifestations, and his concepts of the unity of the Russian people.

Keywords: Comedy; Culture; Bakhtin, Russia, Dostoevsky.

A representação da figura da bruxa através da narrativa a partir de obras de Nikolai Leskov e Isak Dinesen

Sofia Osthoff Bediaga¹

Resumo: Este artigo tem como objetivo investigar a relação entre a figura da bruxa e a tradição da narrativa (*Erzählung*), como descrita no ensaio “O narrador”, de Walter Benjamin. Ele discorrerá sobre a incompatibilidade tanto do narrador quanto da bruxa com a modernidade, baseando seus argumentos no ensaio já mencionado de Benjamin e no livro *Calibã e a bruxa*, de Silvia Federici. A partir disso, o artigo fará uma leitura comparada do romance *Lady Macbeth* do distrito de Mtzensk, de Nikolai Leskov, e do conto “The Dreamers”, de Isak Dinesen, argumentando como esses dois autores utilizam um estilo de escrita que se inspira nas narrativas que Benjamin descreve para representar bruxas, e como as histórias destas prosperam na narrativa. O artigo analisará, por fim, duas adaptações do romance de Leskov ao cinema, mostrando como essa arte pertencente à modernidade não consegue captar a essência da bruxa tão bem quanto a narrativa.

Palavras-chave: Bruxa; Narrador; Nikolai Leskov; Isak Dinesen; Walter Benjamin.

¹ PUC-Rio - sofia.osthoff@gmail.com.

Os autores Nikolai Leskov (Rússia, 1831-1895) e Isak Dinesen (Dinamarca, 1885-1962), apesar de terem vivido em países diferentes e em épocas diversas, trazem às suas obras uma questão estilística em comum: ambos podem ser considerados “narradores” ou “contadores de histórias”, *Erzähler*², pensando a partir do célebre ensaio de Benjamin, “O narrador”. Além disso, ambos os autores representam em suas obras figuras femininas que podemos pensar como sendo “bruxas”, visto que agem em desacordo com as regras da sociedade a respeito de como as mulheres deveriam agir.

O presente artigo pretende fazer uma relação entre esses dois aspectos das obras desses autores. A partir dos textos teóricos “O narrador”, de Walter Benjamin, e *Calibã e a bruxa*, de Silvia Federici, veremos como tanto a figura do narrador quanto a da bruxa são incompatíveis com o mundo moderno. Por causa disso, trazemos a teoria de que a narrativa seria o meio em que a figura da bruxa mais prospera. Como argumentação, faremos uma leitura comparada do romance *Lady Macbeth do distrito de Mtzensk*, de Nikolai Leskov, e do conto “The Dreamers”, de Isak Dinesen.

Nikolai Leskov e Isak Dinesen: narradores em tempos modernos

Em seu célebre ensaio “O narrador”, Walter Benjamin utiliza Nikolai Leskov como exemplo do último narrador. Este, segundo ele, é uma figura que nasce da troca oral de experiências, guardando marcas dessa origem mesmo que suas histórias sejam escritas. Segundo Benjamin, “entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos” (Benjamin, 2014, p. 214).

Leskov, apesar de ser um escritor, é considerado um narrador pois tem como grande inspiração estilística as histórias contadas oralmente, de pessoa para pessoa, geralmente por viajantes ou anciões experientes. Assim, distingue-se da maioria dos escritores do século XIX, que desenvolvia o gênero do romance, o qual baseia seu estilo na escrita, distanciando-se das tradições orais.

Karen Blixen, entretanto, foi uma escritora de um tempo posterior a Leskov que, de acordo com a definição de Benjamin, também poderia ser considerada uma narradora. Ela também era uma escritora que se inspirava nas tradições orais para escrever suas histórias, que chamava de “tales”, assumindo como pseudônimo a personagem Isak Dinesen, uma autodenominada “storyteller” [contadora de histórias] com aspecto de bruxa.

² Apesar de considerarmos o termo “contador de histórias” uma tradução melhor para “Erzähler”, iremos utilizar o termo “narrador” ao longo deste artigo por motivos de consistência, visto que é o termo utilizado pela tradução de Sérgio Paulo Rouanet que citaremos ao longo deste texto e o termo

mais estabelecido para citar esse célebre ensaio. Entretanto, traduziremos o termo “storyteller”, como aparece na obra de Dinesen, como “contador de histórias”, visto que não está diretamente associado ao ensaio de Benjamin.

Tanto Leskov quanto Dinesen eram escritores modernos, não narradores propriamente ditos. Entretanto, seu projeto estético pretendia criar uma atmosfera que nos remetesse a tempos antigos, pré-modernos, e, por isso, fizeram essa escolha estilística consciente. Podemos pensar nesta como sendo pertencente a movimentos críticos a certos aspectos da modernidade.

Benjamin, em seu ensaio, escreve que o narrador seria incompatível com o mundo moderno. Entre os motivos para isso, ele cita a propagação da informação em detrimento da sabedoria que vem de longe. Essa sabedoria, segundo o autor, tem como base o conselho, que consiste em fazer sugestões para a continuação de uma história sem estabelecer uma palavra final ou oferecer uma resposta absoluta. Hannah Arendt, em um ensaio que escreveu sobre Isak Dinesen, comenta que a narrativa “reveals meaning without committing the error of defining it”³ (Arendt, 1968, p. 105), e isso também pode ser aplicado ao conselho, que conta com a criatividade e com a capacidade de percepção do interlocutor.

Segundo Benjamin, “aconselhar é menos responder a uma pergunta do que fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que está se desenrolando” (Benjamin, 2014, p. 216). Desse modo, a sabedoria e o conselho não estão relacionados com a ideia de que há uma

única verdade ou um único caminho certo a ser seguido. Estão, ao contrário, ligados à necessidade da omissão de certos detalhes para que o interlocutor possa ter a liberdade de interpretação do que foi dito e, portanto, de decisão a respeito do que será feito.

Isak Dinesen também desenvolve essas ideias em diversos de seus escritos. Em seu conto “The Blank Page”, uma velha contadora de histórias lembra os conselhos de suas antepassadas:

Where the story-teller is loyal, eternally and unswervingly loyal to the story, there, in the end, silence will speak. Where the story has been betrayed, silence is but emptiness. But we, the faithful, when we have spoken our last word, will hear the voice of silence⁴. (Dinesen, 1975, p. 100)

O silêncio, ou seja, o momento em que a história obtém a permissão para desenrolar-se em inúmeras possibilidades, é a parte mais importante da narrativa. Esse silêncio não ocorre no que diz respeito à informação, que pretende ser autoexplicativa e não deixar espaço para dúvidas. A informação, segundo Benjamin, assumiu uma importante influência sobre a forma épica com a consolidação da burguesia e com a invenção da imprensa (Benjamin, 2014, p. 218).

Segundo o autor, “o saber que vinha de longe – seja espacialmente, das terras estranhas ou temporalmente, da tradição – dispunha de uma autoridade que lhe

³ Do inglês: “reveala sentido sem cometer o erro de defini-lo” (todas as traduções das notas de rodapé foram feitas por nós).

⁴ Do inglês: “Onde o contador de histórias for leal, eterna e inabalavelmente leal à história, lá, no fim, o

silêncio irá pronunciar-se. Onde a história for traída, o silêncio não é mais que um vazio. Mas nós, os fiéis, quando terminarmos de pronunciar nossa última palavra, ouviremos a voz do silêncio”.

conferia validade, mesmo que não fosse subsumível ao controle. A informação, porém, aspira a uma verificabilidade imediata" (Benjamin, 2014, p. 219).

A imprensa permitiu essa verificabilidade imediata, visto que era possível obter as informações de modo mais próximo às suas fontes. Desse modo, nos tempos modernos, a autoridade passou a se depositar nas fontes que transmitem os acontecimentos como eles ocorreram "de verdade", e não nas fontes que carregam as transfigurações sofridas pelo fato de esses eventos terem sido transmitidos diversas vezes e por várias pessoas diferentes.

A propagação da informação criou também a necessidade de haver um contexto psicológico para a história, o que não existe na narrativa, em que o leitor "é livre para interpretar a história como quiser" (Benjamin, 2014, p. 219). Assim, as personagens criadas a partir do pensamento moderno, que se baseia na informação, devem ter seu psicológico trabalhado, sendo sempre muito bem desenvolvidas, com defeitos, qualidades e traumas que expliquem suas ações. Na narrativa, as personagens não possuem esse desenvolvimento, visto que isso dificultaria a transmissão de boca a boca.

Outro aspecto essencial para a narrativa que foi prejudicado com a chegada da modernidade foi o ambiente de tédio. Segundo Benjamin,

o tédio é o pássaro onírico que choca os ovos da experiência. O menor sussurro nas folhagens o assusta. Seus ninhos - as atividades intimamente associadas ao tédio - já se extinguiram nas cidades, e

também no campo estão em vias de extinção. Com isso, desaparece o dom de ouvir, e desaparece a comunidade dos ouvintes. Contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas. Ela se perde porque ninguém mais fia ou tece enquanto ouve a história. (Benjamin, 2014, p. 221).

No ensaio "Sobre o conceito da História", Walter Benjamin trabalha com duas ideias de tempo: o moderno e capitalista, observado pelo historicismo, que seria homogêneo e vazio, com acontecimentos que se adicionam para alcançar o progresso, e o observado pelo historiador materialista, que é construtivo, ou seja, que representa algo de concreto para quem o experiencia e em que se enxerga a totalidade do processo histórico.

Podemos relacionar o tédio ao tempo observado pelo historiador materialista, ou seja, a "um presente que não é transição, mas no qual o tempo para e se immobiliza" (Benjamin, 2014, p. 250). Assim, a immobilização do tempo, o tédio, não seria responsável por conduzir a um progresso, não é um conjunto de momentos somados para formar o futuro. É, em vez disso, uma experiência única, composta do "tempo de agora", que "abrevia num resumo incomensurável a história de toda a humanidade" (Benjamin, 2014, p. 251-252).

Ao interpretarmos o tédio como possuindo relação com esse conceito de tempo construtivo, observamos como a modernidade é incompatível com ele, visto que um de seus pilares é o progresso e que "a ideia de um progresso da humanidade

na história é inseparável da ideia de seu andamento no interior de um tempo vazio e homogêneo" (Benjamin, 2014, p. 249).

As obras trabalhadas neste artigo tentam trazer esse clima de tédio para o leitor moderno logo no início, fazendo com que deixemos de lado o tempo "vazio e homogêneo" e tentemos entrar em outra concepção de tempo. Dentre as primeiras páginas de *Lady Macbeth do distrito de Mtzensk*, há a seguinte passagem:

Catierina Lvovna anda sem parar pelos cômodos vazios, começa a bocejar de tédio e sobe pela escada ao seu leito conjugal, situado num mezanino pequeno e alto, onde também fica sentada, olhando perdida como penduram o cânhamo ou ensacam a farinha nos celeiros - torna a bocejar, porém até se contenta: vai tirar uma horinha de soneca; mas, quando acordar, reencontrará o mesmo tédio russo, o tédio das casas de comerciante, em cujo clima, como se diz, é até uma alegria a gente se matar. (Leskov, 2009, p. 13).

O conto "The Dreamers" também começa com um clima de enfado, em uma noite tranquila, de mar liso, durante uma longa viagem de barco em 1863 nas margens da costa leste africana. O ambiente introduzido é o da mais completa serenidade, e uma das personagens, Lincoln Forsner, pede à outra, Mira Jama, famoso contador de histórias, para contar algo que fizesse o sangue correr frio nas veias.

É possível agarrar-se nas narrativas contadas com uma intensidade muito maior diante de uma vida parada e sem emoções do que no cotidiano da vida moderna, que não para nunca. Nem o

narrador e tampouco o ouvinte têm pressa em chegar logo ao desfecho da história, sendo comum aproveitar o percurso desta para inserir pérolas de sabedoria e lições de vida. Isso explica por que os bons narradores, em geral, são pessoas com muita experiência de vida, seja porque viajaram o mundo ou porque viveram uma vida longa em um local, absorvendo todas as histórias que passavam por ali.

O tédio é essencial para a produção e transmissão das narrativas, pois valoriza seu poder de transmitir sentimentos fortes, faz com que seus interlocutores se envolvam de modo muito mais profundo, participando ativamente do processo, assim como permite esse contar e recontar artesanal do qual elas necessitam. Desse modo, vemos como o ambiente de tédio em que ambas as narrativas são introduzidas torna-se um recurso essencial para que leitores modernos como nós possamos lê-las.

Esses dois narradores em tempos modernos, portanto, constroem suas histórias de modo a transportar esteticamente o leitor moderno para o que eles imaginavam que os tempos pré-modernos fossem, em que o tédio, a paciência e o silêncio reinavam. Com isso, eles preservam a tradição das narrativas sem emoldurá-las de modo estático, mas mantendo-as vivas e sempre atuais.

A figura da bruxa

Há uma figura recorrente nas obras tanto de Leskov quanto de Dinesen que podemos chamar pelo nome de "bruxa". Apesar de sua origem mitológica associada

a mulheres com forças místicas obscuras associadas às práticas pagãs, houve uma expansão do termo durante a caça às bruxas no início da Idade Moderna, que passou a designar, na prática, qualquer mulher que se rebelasse às normas sociais que estavam se estabelecendo na época.

Silvia Federici, filósofa italiana, fez uma extensa pesquisa sobre esse período que, segundo ela, não foi estudado com a atenção que um genocídio de tal proporção merece. Suas pesquisas estão reunidas no livro *Calibã e a bruxa* e associam a perseguição a essas mulheres ao início do capitalismo e ao estabelecimento de valores modernos. Para justificar sua teoria, ela cita muitos motivos que a levaram a chegar a tal conclusão. Entre eles, está a incompatibilidade natural da bruxa (no caso, a mulher que lida com práticas "mágicas") com certos valores estabelecidos pela modernidade, como o modo de vida disciplinado que o capitalismo exige. Ela afirma que a magia consiste em "uma forma ilícita de poder e (...) um instrumento para obter o desejado sem trabalhar - quer dizer, [a magia] aparecia como a prática de uma forma de rechaço ao trabalho" (Federici, 2017, p. 258).

Além disso, a magia "debilitava o princípio de responsabilidade individual, já que [...] relacionava as causas da ação social com as estrelas, o que estava fora de seu alcance e controle" (Federici, 2017, p. 260). Assim, "pouco importava se os poderes que as pessoas diziam ter, ou aspiravam ter eram reais ou não, pois a mera existência de crenças mágicas era

uma fonte de insubordinação social" (Federici, 2017, p. 260).

De acordo com Federici, o homem ideal do capitalismo deveria se autodisciplinar, obedecendo ao sistema sem precisar de coerção externa, visto que agora ele é proprietário de si mesmo, ou seja, ao mesmo tempo, seu senhor e escravo. Visto que a visão mágica pressupõe essa imprevisibilidade dos acontecimentos, ela acaba por não se encaixar no capitalismo, que pretende controlar a natureza (e, nela inclusa, o ser humano). Desse modo, "a magia constituía também um obstáculo para a racionalização do processo de trabalho e uma ameaça para o estabelecimento do princípio da responsabilidade individual. [...] O mundo devia ser 'desencantado' para poder ser dominado" (Federici, 2017, p. 313).

Essa imprevisibilidade é incompatível com o modelo moderno, baseado na informação, grande responsável também pelo fim do narrador, como discutido anteriormente neste artigo. A necessidade de explicações racionais e científicas a respeito dos fenômenos retira a autoridade das práticas relacionadas à sabedoria e ao conhecimento tradicional, como a narrativa e a magia.

Isabelle Stengers, filósofa belga, em *A invenção das ciências modernas*, escreve que "o cientista transforma-se em representante acreditado de uma conduta em relação à qual toda forma de resistência poderá ser considerada obscurantista ou irracional" (Stengers, 2002, p. 31). Ou seja, qualquer conhecimento que não seja comprovado cientificamente ou produzido

por cientistas passou a ser considerado como pertencente a um campo místico, irracional.

Isso significa que a necessidade de explicações, da qual a ciência e o cientista são os maiores partidários, desacreditou tudo aquilo que, mesmo tendo por base a experiência acumulada de gerações, não soasse "plausível". O extraordinário, o miraculoso, o místico são jogados para fora de cena, e nesta restam apenas as situações "compreensíveis de si para si", ou seja, que tenham uma explicação clara e racional.

Vemos, então, como a bruxa, no sentido de mulher que pratica magia, torna-se incompatível com a modernidade. Houve, no entanto, no início da Idade Moderna, uma associação entre essa figura e mulheres que não queriam se encaixar em modelos pré-estabelecidos pela sociedade, que se recusavam a obedecer às regras que lhes fossem impostas.

Federici traz a autora Carolyn Merchant, que afirma, segundo a primeira, que "a mulher-enquanto-bruxa [...] foi perseguida como a encarnação do 'lado selvagem' da natureza, de tudo aquilo que na natureza parecia desordenado, incontrolável e, portanto, antagônico ao projeto assumido pela nova ciência" (Federici, 2017, p. 366).

Assim, mesmo não sendo praticante de bruxaria, as mulheres foram associadas a esse tipo de prática, sendo "perdoadas" apenas se decidessem se encaixar em papéis pré-estabelecidos pela sociedade para elas: mãe, prostituta, freira, donzela indefesa, entre outros. Ou seja, se elas se

autodisciplinassem para ser o que os outros esperavam delas.

A bruxa, nessa segunda definição, é aquela que não se encaixa nesses estereótipos. Ela é individual em suas motivações e desejos, recusa-se a se encaixar para ser aceita, e, portanto, não conseguimos compreendê-la inteiramente. Ela representa aquela que não virou "senhora de si mesma", ou seja, não se autodisciplinou para o agrado da sociedade. Não age de acordo com a razão, e sua mente não controla seu corpo. Desse modo, faz lembrar do lado selvagem do ser humano, que o homem moderno tenta esconder.

A bruxa é, portanto, uma mulher que incomoda por não ter aderido ao modo de vida disciplinado da modernidade, sendo incompatível com esta, assim como o narrador. Vimos, na seção anterior deste artigo, como é mais difícil o desenvolvimento da narrativa na modernidade, porém não é impossível. O mesmo ocorre com as bruxas: apesar de a modernidade não as aceitar, elas sempre continuarão existindo e, portanto, sempre continuarão sendo retratadas literariamente.

Sua existência nos tempos atuais será, com certeza, muito diferente da de tempos anteriores, e ela poderá inclusive possibilitar uma maior expansão de sua personalidade e exercício de liberdade, do mesmo modo que o hibridismo entre narrativa oral e literatura moderna fez. Dessa maneira, é importante enxergarmos que, apesar de ser incompatível com a bruxa, a modernidade não a aniquila, mas

a transforma, a atualiza, e não há forma de expressão melhor para representá-la que a narrativa, que passou pelo mesmo processo.

As bruxas de Leskov e Dinesen

Neste artigo, focamos em duas personagens de Leskov e Dinesen que podem ser associadas às bruxas. São elas Catierina Lvovna, protagonista do romance *Lady Macbeth do distrito de Mtzensk*, escrita por Nikolai Leskov, e Pellegrina Leoni, que aparece na novela “The Dreamers”, de Isak Dinesen. Ambas as personagens têm muito em comum, começando por seus nomes, que provêm da palavra “leão” em russo e italiano, respectivamente. Suas semelhanças e diferenças serão trabalhadas a seguir, e iremos adentrar um pouco mais em suas histórias e nos motivos que fazem com que possamos chamá-las de bruxas.

Catierina Lvovna

Catierina Lvovna, além de leoa, é imperatriz: seu nome nos remete a Catarina, a Grande, poderosa tsarina que tomou o trono de seu marido em um golpe de estado e, apesar de não haver evidências históricas, possivelmente se envolveu com seu homicídio, ocorrido seis meses após sua destituição (Rouding, 2008). Na novela, a protagonista, casada com um comerciante, apaixona-se por um de seus empregados, Serguêi. O romance, apesar de ter cenas bucólicas e doces, levou a quatro assassinatos cometidos por ela, dois dos quais ele participou.

A personalidade de Catierina Lvovna era incomum na literatura russa até o século XIX. Forte e indomável, queria ser tsarina, mas estava presa ao enfado de uma cidade pequena. Sem filhos, sem livros, com empregados para realizar todos os trabalhos de casa, seu tédio é muito enfatizado na narrativa.

Tendo essa vida, é de se esperar que a protagonista queira arranjar uma emoção, uma aventura. Ela não se interessa por Serguêi imediatamente, mas quando decide “ceder” às suas investidas, pula de cabeça no romance com uma intensidade exacerbada. Sua simplicidade de ex-campionesa, porém, não a deixa participar das hipocrisias burguesas, vivendo sua história de amor em segredo enquanto mantém o casamento de fachada. Catierina Lvovna decide, então, ultrapassar os limites para virar rainha de seu lar e fazer de Serguêi seu rei.

Borís Timofeiitch, o sogro, foi a primeira vítima de Catierina, pois ameaçou expor seu caso amoroso ao filho. O assassinato foi inteligente, calculado e elegante. Essa descrição foi evidenciada pelo narrador, ao contar que Borís morreu como os ratos morriam pelo veneno, e que Catierina tinha acesso a este, mas sem tirar conclusões explícitas de assassinato. Ninguém desconfiou, visto que muitos morrem ao comer cogumelos.

Essa elegância que Catierina Lvovna possui de início some em seu segundo assassinato, repleto de ação e violência. Quando seu marido a confronta por ter um amante, ela admite, traz Serguêi para o quarto onde estavam, beija-o na

frente dele e Dmitri, humilhado, dá um tapa na mulher. Com frieza e crueldade, os dois batem nele e o enforcam, enterrando seu corpo na floresta.

O tom dos assassinatos muda, portanto. Catierina Lvovna fica cada vez mais ousada e destemida, tomando menos cuidado em cometer seus crimes de maneira discreta. É como se não acreditasse que pudesse ser pega e punida, ou não se importasse com essas possíveis consequências. Sua paixão era forte demais para pensar nisso.

Depois desse assassinato, Serguêi fica visivelmente abalado, enquanto Catierina, feliz, comemora o fato de que agora os dois podem controlar os negócios e ser os reis do lar. A felicidade dura muito pouco, entretanto. Logo surge uma criança, parente do marido dela, que teria direito a uma parte da herança. Serguêi se assusta com as possíveis consequências disso e mostra agora ter gosto pelo crime. Sugere nas entrelinhas que eles se livrem do menino também. Catierina fica surpresa, hesita, mas é convencida, pois não aguenta a ideia de que isso possa interferir na paixão do casal.

Cometeram o assassinato da criança, crime especialmente hediondo e difícil de compreender, pois Catierina, nesse momento, estava grávida. Tiveram tanta confiança que nem lembraram de fechar as janelas. Assim, são pegos no flagra por um grupo de testemunhas que assistiu ao crime do lado de fora da casa.

Em seu julgamento, Catierina afirma ser inocente, com calma, apesar das testemunhas, mas Serguêi perde a

compostura e revela todos os crimes. Ao saber que ele confessou, ela confirma sua história e diz que fez tudo “por ele”. São, portanto, enviados para fazer trabalhos forçados na Sibéria. Ela tem o bebê antes de partir e o abandona, sem fazer muito caso do assunto. Apaixonada, não se importa muito com sua condenação porque Serguêi estará com ela. Este, porém, não corresponde aos seus sentimentos e, na caminhada para o leste, começa a se envolver com outras prisioneiras. Uma dessas se une a ele para humilhar Catierina.

Ela, provocada, realiza seu último crime, dessa vez com paixão e não frieza: agarra sua inimiga e pula com ela no rio Volga. Desse modo, comete assassinato e suicídio em parceria com o rio mais importante da Rússia, símbolo de imponência, o que mostra sua força sobrenatural, movida por sentimentos intensos.

Diante desse enredo, não é difícil explicar o motivo para que a consideremos uma bruxa. Ela causa medo nas pessoas pois não deixa que nada a impeça de exercer suas vontades, suas motivações são obscuras e suas ações, irrationais. Catierina Lvovna era insubmissa e selvagem, causando “um tremor na alma sempre que nos lembramos [dela]” (Leskov, 2009, p. 11).

Pellegrina Leoni

Pellegrina Leoni, personagem de “The Dreamers”, possui a mesma paixão que Catierina Lvovna. Entretanto, em vez de matar outros, Pellegrina prefere matar a si mesma e depois renascer, em eterno encantamento com as possibilidades da

vida. Desse modo, é uma bruxa mais atraente que assustadora, porém, não deixa seu mistério de lado.

O contexto em que a história de Pellegrina é narrada é tão forte quanto onírico e misterioso. Em 1863, numa noite de descrição tão bela que provoca arrepios, um *dhow* (espécie de veleiro) navega do Quênia para a Tanzânia carregando Said Ben Ahamed, homem que viaja em busca de vingança contra seus inimigos (a qual, segundo o narrador, foi contada em outras lendas), o famoso contador de histórias Mira Jama, que então já não exercia mais seu talento, e um inglês chamado Lincoln Forsner, que rodava o mundo sem rumo.

Mira Jama afirma que ele e Lincoln são sonhadores. Ele, de modo literal, e o inglês porque vive sem ter controle sobre seu destino, seguindo o caminho que lhe aparece em sua frente. Forsner, então, decide contar a história da mulher que o ensinou a sonhar, sublinhando que "It is not a bad thing in a tale that you understand only half of it"⁵ (Dinesen, 2002, p. 243), lembrando-nos de um dos princípios de uma boa narrativa.

Ouvimos, então, como ele conheceu uma prostituta em Roma, Olalla, e se apaixonou perdidamente. Viveram um caso de amor durante alguns meses até que ela desapareceu sem dar aviso. Lincoln partiu, então, em sua busca, rodando a Europa inteira. Eventualmente, encontrou dois amigos em um hotel, que também contaram histórias envolvendo mulheres maravilhosamente misteriosas.

A primeira era sobre Madame Lola, que fazia os *bonets* mais bonitos da Europa e, nas horas vagas, era uma revolucionária. A outra, sobre Madame Rosalba, que se envolveu romanticamente com um general e, depois de sua morte, passou a viver em luto, consumindo apenas água e comida de quaresma e dedicando sua vida à caridade.

Quando um dos amigos comentou sobre uma cicatriz em forma de cobra branca no pescoço de Madame Rosalba, eles descobriram que essas mulheres eram todas a mesma, assumindo personalidades diferentes. Logo após essa revelação, ela surgiu no saguão do hotel e saiu numa carruagem, mesmo ocorrendo uma severa tempestade de neve naquele momento.

Os três partiram para alcançá-la e, quando conseguiram, pressionaram-na perguntando-lhe quem ela era. Acuada diante dessa pergunta tenebrosa, jogou-se de um pequeno penhasco. Os homens conseguiram resgatá-la e levá-la de volta ao hotel, onde encontraram seu melhor amigo, Marcus Cocoza. Ele, então, contou a história da mulher, que se chamava, na verdade, Pellegrina Leoni.

Cocoza revela que Pellegrina Leoni fora uma grande cantora de ópera italiana, dotada de uma devoção completa à arte e de um talento imensurável para ela. Ela dedicava toda sua vida para a construção dessa artista, que era a mais amada da Europa. Segundo ele, "she worked in the service of Pellegrina Leoni like a slave under the whip, weeping, dying at times,

⁵Do inglês: "Não é algo ruim de um conto que você entenda apenas metade dele".

when it was demanded of her⁶ (Dinesen, 2002, p. 289).

Era como se Pellegrina Leoni fosse, portanto, uma personagem, um ente separado da mulher, que a dominava. Essa relação lembra muito o que discutimos anteriormente a respeito de autodisciplina, em que a pessoa seria, ao mesmo tempo, senhora e escrava de si. Do mesmo modo, Pellegrina era uma leoa domesticada por si própria. Sua grande frustração era ser muito mais viva e grandiosa do que o mundo lhe permitia.

Em uma terrível noite, no auge de sua carreira, houve um incêndio no teatro em que se apresentava. Ela se salvou, porém ferida e traumatizada, perdendo sua voz e ficando com uma cicatriz em forma de uma cobra branca em seu pescoço. Inconsolável, Pellegrina tentou se matar, mas não conseguiu, pois, segundo Cocoza, "she had too much life in her"⁷ (Dinesen, 2002, p. 297).

A personagem decidiu, portanto, matar a cantora Pellegrina Leoni. Acreditava que seus pesares só eram importantes porque aconteceram com alguém tão grandioso quanto ela. Se ela fosse uma pessoa qualquer, não haveria uma tristeza tão grande caso algo lhe ocorresse. Desse modo, ela tomou o lugar de outras pessoas, assumiu novos nomes e biografias, levou ao extremo todas as possibilidades de existência. Ela se livrou de seu passado, de sua sombra, e, com isso, de qualquer tristeza que eles pudesse-

carregar, vivendo apenas no presente, livre. E, assim, foi contagiando quem encontrava com esse mesmo sentimento de reinvenção de si. É nesse aspecto que Pellegrina mais se diferencia de Catierina. Seus "assassinatos" ocorrem, pois, sendo tão cheia de vida, faz com que as pessoas morram e renasçam como sonhadoras.

Mais de uma vez durante o conto Pellegrina é comparada a uma bruxa. Entretanto, isso só ocorre depois que ela decide matar Pellegrina Leoni, largando, assim, qualquer expectativa que as pessoas pudessem ter sobre ela e que ela tivesse sobre si mesma. Decidiu se tornar uma leoa selvagem, como Catierina Lvovna. Virou bruxa pois assumiu uma vida sem nunca criar laços ou prender-se ao passado, soando misteriosa aos outros. Ela, como uma feiticeira, encantava todos que cruzavam seu caminho, transformando suas vidas e convencendo-os a desprenderem-se de seus passados.

Morreu, enfim, pois os homens com quem se envolveu não aguentaram seu mistério, sua falta de explicações. Exigiram que ela largasse sua leveza e se justificasse. Diante da possibilidade de ter que voltar a ser uma pessoa só, de revelar e, portanto, reviver seu passado, preferiu pular do penhasco. Diante da possibilidade de ter que voltar a se preocupar com o que pensavam dela, de ter que voltar a se domesticar, decidiu pela morte.

⁶Do inglês: "ela trabalhava a serviço de Pellegrina Leoni como uma escrava sob um chicote, chorando, morrendo por vezes, quando lhe era exigido".

⁷Do inglês: "ela tinha muita vida em si."

A representação da bruxa sob o gênero narrativo

Levando em conta essas duas obras em que personagens análogas às bruxas têm suas histórias contadas através de narrativas, gostaríamos de entender de que modo esse gênero permite um melhor retrato dessas mulheres. Para isso, retornamos ao texto de Benjamin, em que ele afirma que “nada facilita mais a memorização das narrativas do que aquela sóbria concisão que as subtrai à análise psicológica” (Benjamin, 2014, p. 220). Aqui o autor estabelece que as narrativas não permitem uma análise psicológica das personagens, ou seja, nunca se pode estabelecer uma construção complexa dos motivos que as levaram a cometer seus atos.

Os romances, ao longo de seu desenvolvimento, foram valorizando cada vez mais a criação de personagens profundas e tridimensionais, com características positivas e negativas, além do estabelecimento de acontecimentos em suas vidas que contribuiriam para que elas formassem suas personalidades únicas. Assim, a personalidade do indivíduo retratado iria se desenvolvendo aos poucos, e o leitor acompanharia essa evolução.

No caso das narrativas, ocorre o oposto. As personagens não são desenvolvidas ao longo da história, suas personalidades não costumam ser profundas, com defeitos e qualidades, e não há como sabermos os motivos para que

elas tenham cometido suas ações. Essa parte é deixada a cargo do interlocutor que, ao ouvir a história, vai dar sua interpretação pessoal.

Walter J. Ong trabalha essa questão em seu livro *Orality and Literacy*. Segundo ele, as personagens dos romances são “redondas” (“round”), enquanto as das narrativas orais são “planas” (“flat”). As personagens redondas possuem toda uma vida de experiências únicas que as fizeram tornar-se quem são, ou seja, fizeram-nas parecer com pessoais reais, enquanto as planas nunca surpreendem o leitor, cumprindo sempre as expectativas que depositamos sobre elas (Ong, 2012, p. 148).

Em uma de suas obras, Isak Dinesen reflete sobre isso. No conto “The Young Man with the Carnation”, o protagonista é um célebre romancista que entra em um conflito interior com sua vida e obra e, numa crise, decide largar tudo e partir para muito longe em um barco. Ao chegar no porto, ele tem o seguinte pensamento:

The ships were superficial, and kept to the surface, therein lay their power, to ships the danger is to get to the bottom of things, to run aground. They were even hollow, and hollowness was the secret of their being, the great depths slaved for them as long as they remained hollow. (...) From now on I shall speak no more, but I shall listen to what the sailors will tell me, the people who are familiar with the floating ships, and keep off the bottom of things⁸. (Dinesen, 2001, p. 23).

⁸ Do inglês: “Os barcos são superficiais, e mantêm-se na superfície, ali deposita-se seu poder, para os barcos o perigo é chegar ao fundo das coisas, é encalhar. Eles são até mesmo ocos, e ser ocos é seu

segredo, as grandes profundezas trabalham para eles desde que eles se mantenham ocos. (...) A partir de agora eu não falarei mais nada, mas ouvirei o que os marinheiros contam, essas pessoas que estão

A literatura moderna, principalmente a partir do romantismo, estabelece que a profundidade das personagens é essencial para que uma obra seja considerada de boa qualidade (Ong, 2012, p. 148). Essa passagem de Dinesen é interessante pois mostra uma reflexão contrária a essa “regra”, deixando clara a resistência da autora a aceitar certos aspectos da literatura moderna em sua obra. Ela nos dá a entender que uma obra, em vez de ser profunda e densa, como é esperado da literatura moderna, deve manter-se superficial e oca para que as profundezas, escondidas, possam trabalhar para ela.

O conto "The Blank Page", de Isak Dinesen, já citado brevemente na seção 1, fala sobre os pensamentos de uma velha contadora de histórias, analfabeta e humilde, descendente de uma linha de mulheres que exerciam a mesma arte, a respeito da narrativa oral. Para isso, ela conta a história do Convento Velho, em Portugal, da austera ordem das Carmelitas. Lá, segundo ela, era produzido o linho mais fino do país, que era comprado por todos os nobres e pela família real, especialmente para as noites de núpcias das princesas.

Havia, na época, o costume de expor os lençóis na manhã seguinte do casamento para provar que a noiva era, de fato, casta. Começou, então, uma tradição deveras estranha: o pedaço do lençol que continha as manchas de sangue era recortado e emoldurado, com o nome da noiva escrito numa placa de ouro, e esse

quadro era pendurado em uma parede do convento, em homenagem a sua honra.

Muitas pessoas passaram a visitar o convento e a observar todos os quadros, pensando em todas as histórias que eles contavam, seja pelos formatos das manchas, seja pelo passado que continham. Entretanto, o quadro que detinha a atenção de todas por mais tempo era um que continha apenas um pedaço de linho branco, sem sangue e sem nome exposto na placa de ouro.

Segundo a velha contadora de histórias, esse quadro era um grande símbolo da fidelidade à história. O fato de os pais da noiva terem decidido expor o lençol, mesmo não havendo mancha, mostra seu respeito à tradição e à narrativa. Além disso, observamos, nesse momento, as infinitas histórias por trás desse pedaço de pano, e a presença de uma possível bruxa, aquela que não se guardou para a noite de núpcias, ou que se guardou além dessa noite. Aquela que, por fim, recusou-se a exercer o que era esperado dela.

A ideia da página em branco, tão importante para uma boa narrativa, perde seu valor com o advento da necessidade de informação, sobre a qual falamos anteriormente. No romance tradicional, assim como em outros gêneros artísticos pertencentes à modernidade, os acontecimentos passam a ter de ser explicitados e explicados, e as personagens devem ser profundas, com muitas camadas e traumas, ou seja, com desenvolvimento psicológico.

acostumadas com os barcos flutuantes, e ficarei longe do fundo das coisas.”

Para exemplificar essa diferença de abordagem, é interessante comparar a personagem Catierina Lvovna na novela original e em duas adaptações cinematográficas que a obra recebeu, o filme soviético *Леди Макбет Мценского уезда* [Liedi Makbiet Mtsienskogo uiezda] (1989) e o inglês *Lady Macbeth* (2017). Assim, podemos observar a diferença entre as representações expostas em uma narrativa e na mais moderna das artes, o cinema.

A personagem da novela é um mistério: ninguém sabe o motivo de suas crueldades. Não podemos explicar como ela não possuía afeto por uma criança inocente, mesmo estando grávida. Ao ser indagada pelo motivo de ter cometido tais assassinatos, Catierina Lvovna responde, breve e fria: "por ele". Entretanto, nada impedia que ela continuasse o tendo como amante secreto. A sociedade da época permitia isso nas entrelinhas, desde que ela fosse discreta. Não havia real necessidade de assassinar ninguém para continuar amando Serguêi.

Não há, na novela, nenhuma descrição de algum acontecimento que teria ocorrido em sua vida que a levaria a praticar tais atos, algum trauma de infância, alguma má influência ou algo parecido. Seus pensamentos e motivações estão escondidos do leitor. Afinal, a história é contada por alguém que não teve acesso a esses detalhes, por alguém que era distante da personagem e acompanhou os eventos de fora.

Os filmes percebem essa falta de motivações e, na tentativa de trabalhar a psicologia por trás dos crimes, explicam,

cada um à sua maneira, em vez de deixar a dúvida no ar. O soviético mostra a relação dos amantes como abusiva. Ela, apaixonada, submete-se à vontade dele, seja cometendo assassinatos para agradá-lo, dando-lhe presentes ou mesmo se sujeitando a relações sexuais forçadas. Há mesmo um tom moralista que faz com que o caso extraconjugal pareça não ser fonte de prazer à mulher, apenas de desgraças.

O inglês mostra tanto o marido de Catierina quanto seu sogro tratando-a de maneira agressiva e perversa. Assim, podemos ser levados a entender que os assassinatos foram uma espécie de vingança. Entretanto, ela não é mostrada como uma vítima completa, como o soviético faz, visto que age de maneira má e egocêntrica ao esquivar-se da confissão de Serguêi no final. Acuada diante do relato, diz que ele estava mentindo, e que quem matou a criança foi o amante junto com sua empregada (que, esta sim, assume o papel de vítima durante o filme).

Há, nesse filme mais recente, maior ambiguidade em relação aos seus sentimentos, pois em diversos momentos de reflexão da protagonista não fica claro se ela está arrependida, abalada com o destino de seu amado ou só triste de voltar ao tédio de sempre, deixando em aberto certas interpretações. Vemos, portanto, que a necessidade moderna de explicações não consegue dominar totalmente as artes, que encontram modos de manter a dúvida e de criar hibridismos entre ideias.

Esse filme inglês também mostra o lado sexual ativo da personagem, e não passivo, como no filme de 1989. Ela é

retratada como uma mulher sexualmente frustrada que, ao conhecer os prazeres da carne, fica obcecada e faz com que isso se torne o objetivo de sua vida. Logo, podemos interpretar que sua paixão nunca foi por Serguêi, este era apenas um objeto para satisfazer seus desejos sexuais. Isso explicaria por que, no filme, ela decide imediatamente, ao ouvi-lo confessar os crimes, deixá-lo ir sozinho à Sibéria.

No que diz respeito ao assassinato mais cruel e de mais difícil compreensão, o da criança, ambas as adaptações mostram que a protagonista nutria certo afeto pelo menino, e que o assassinato fora cometido apenas pela influência de Serguêi. De fato, mesmo na narrativa ele trouxe a ideia e a convenceu de que eles nunca poderiam ser felizes com ele vivo. No livro, entretanto, ela nunca chegou a demonstrar mais do que indiferença pela criança antes de começar a odiá-la. Talvez isso mostre como um dos aspectos mais difíceis de compreender na obra, talvez o que cause os maiores arrepios diante da personalidade de Catierina, seja o fato de uma mulher grávida não nutrir nenhum afeto por uma criança.

É interessante observar essas adaptações, pois a linguagem do cinema foi construída com base na tecnologia e na mentalidade urbana a partir do século XX, criando um grande contraste com a arte da narrativa, que é milenar e foi se extinguindo na medida em que o que construiu o cinema foi se estabelecendo.

O pensamento moderno, como vimos anteriormente, rejeita a bruxa, aquela que é incompreensível. Desse modo,

representá-la através das formas artísticas mais pertencentes à modernidade, ou seja, do romance e do cinema, pode ser um desafio, embora não seja impossível. A arte é justamente onde encontramos espaço para aquilo que não entendemos completamente, para o obscuro. Mesmo o cinema, criado na modernidade, pode oferecer uma resistência ao pensamento moderno enquanto se comunica a partir de uma linguagem artística.

Desse modo, vemos como as adaptações cinematográficas fizeram certas interpretações de eventos que haviam ficado nas entrelinhas, porém uma delas conseguiu manter certo mistério na personalidade da protagonista, mostrando um hibridismo entre a linguagem original de Leskov e a linguagem cinematográfica.

O bom contador de histórias, entretanto, omite certos aspectos da história da bruxa, não tenta justificá-la, explicá-la. Ele a expõe com todos seus mistérios, sabendo que, visto que o interlocutor também tece a narrativa junto ao narrador, haverá vários aspectos que permanecerão em branco, prestes a serem preenchidos pela imaginação do interlocutor.

Em um texto sobre a obra de Aby Warburg, o filósofo francês Georges Didi-Huberman escreve que a imaginação nos oferece, de acordo com "um conhecimento transversal (...), por sua potência intrínseca de montagem que consiste em descobrir – ali mesmo onde ela recusa os laços suscitados pelas semelhanças óbvias – laços que a observação direta é incapaz de discernir" (Didi-Huberman, 2018, p. 20). Ele afirma,

também, que "haveria, então, dois sentidos, dois usos da leitura: um sentido denotativo em busca de *mensagens*, um conotativo e imaginativo em busca de *montagens*" (Didi-Huberman, 2018, p. 21).

O interlocutor da narrativa buscaria, logo, *montagens*: diferentes maneiras de associar e interpretar os eventos narrados, sem nunca estabelecer um quadro final, estático. Assim, ele próprio, quando repetir a história, irá colocar algo de si em sua versão, pois a narrativa está sempre em mudança. Visto que há uma ausência de mensagens definidas, de informação, e há apenas *montagens*, conselhos, torna-se importante o silêncio, que dará esse espaço de dúvida e permitirá o eterno desenvolvimento da história.

A bruxa é construída nessa dúvida, nessa montagem, no inapreensível. Ela não é um ser definido, com uma mensagem a transmitir, um objetivo a cumprir. Assim, a narrativa não apenas é o gênero em que ela prospera, como também é atraída por essa figura, visto que está sempre procurando histórias que "make the blood run cold"⁹ (Dinesen, 2002, p. 238) e personagens que causam "um tremor na alma" (Leskov, 2009, p. 11) ao nos lembrarmos delas.

Leskov e Dinesen, apesar de serem modernos e escreverem literatura moderna, constroem narrativas, ou seja, textos escritos inspirados nas histórias transmitidas oralmente, para poderem retratar essas personagens de modo mais rico. Assim, eles reconhecem num gênero híbrido entre literatura e tradição oral o

melhor lugar para o desenvolvimento dessa personagem também híbrida, que vive em um ambiente moderno sem se encaixar nele.

Referências

- ARENDT, Hannah. Isak Dinesen: 1885-1963. In: **Men in Dark Times**. New York: Harcourt, Brace & World, 1968.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 8a ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 2014.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Atlas ou o gaio saber inquieto**: O olho da história III. Trad. Márcia Arbex e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.
- DINESEN, Isak. **Last Tales**. New York: Random House, 1975.
- DINESEN, Isak. **Seven Gothic Tales**. London: Penguin Classics, 2002.
- DINESEN, Isak. **Winter's Tales**. London: Penguin Classics, 2001.
- FEDERICI, Silvia. **Calibã e a bruxa**. Trad. Coletivo Sycorax. São Paulo: Editora Elefante, 2017.
- LESKOV, Nikolai. **Lady Macbeth do Distrito de Mtzensk**. Tradução de Paulo Bezerra. 1a Edição. São Paulo: Editora 34, 2009.
- ONG, Walter J. **Orality and Literacy**. New York: Routledge, 2012.
- ROUNDING, Virginia. Murder, coronation and conspiracy. In: **Catherine the Great: Love, Sex and Power**. New York: St. Martin's Griffin, 2008.

⁹Do inglês: "fazem o sangue correr frio".

STENGERS, Isabelle. **A invenção das ciências modernas.** Trad. Max Altman. 1a ed. São Paulo: Editora 34, 2002.

Filmes:

Ledi Macbet Mtsenskogo uezda. Direção: Roman Balaian. Produção: Evsei Evseev. União Soviética: Mosfilm, 1989.

Lady Macbeth. Direção: William Oldroyd. Produção: Fodhla Cronin O'Reilly. Reino Unido: BBC Films, British Film Institute, Creative England, iFeatures, Protagonist Pictures, Sixty Six Pictures, 2017.

Abstract: This article aims to investigate the relationship between the figure of the witch and the tradition of storytelling (*Erzählung*), as described in Walter Benjamin's essay "The

Storyteller." It will discuss the incompatibility of both the storyteller and the witch with modernity, basing its arguments on Benjamin's aforementioned essay and Silvia Federici's book *Caliban and the Witch*. From this, the article will offer a comparative reading of Nikolai Leskov's novel *Lady Macbeth of the Mtsensk District* and Isak Dinesen's tale "The Dreamers," arguing how these two authors use a writing style that draws on the storytelling Benjamin describes to represent witches, and how their stories thrive within these tales. Finally, the article will analyze two film adaptations of Leskov's novel, showing how this modern art form fails to capture the essence of both the witch and storytelling.

Keywords: Witch; Storyteller; Nikolai Leskov; Isak Dinesen; Walter Benjamin.

A construção interrogativa com *li* em russo e sua tradução para o português na obra *Crime e Castigo* de Dostoiévski

Evelyn Peixoto de Moraes¹

Resumo: Este trabalho analisa o comportamento das construções interrogativas com a partícula li, considerando o romance *Crime e Castigo*, de Fiódor Dostoiévski, e a sua tradução para o português, realizada por Rubens Figueiredo e publicada pela editora Todavia. A pesquisa permite analisar a tomada de decisões pelo tradutor diante da partícula, dada a inexistência de uma equivalência direta da partícula na língua da tradução. Como suporte teórico, foram utilizados os estudos referentes à construção interrogativa com li e sua relação com a estrutura informacional, propostos por Comrie (1984), King (1995) e Leite de Oliveira (2022), a fim de determinar o tipo de foco nesse tipo de sentença. Adicionalmente, recorreu-se aos estudos de Levinson (1983) e Searle (1976), para determinar os atos de fala evocados por essa construção. Para a análise, os principais aspectos observados são: propriedades gramaticais das construções com li, o processo tradutório realizado e efeitos de sentido evocados em russo e em português. Tendo como base o original e a tradução, constatou-se que os efeitos de sentido produzidos permaneceram similares entre os dois, ainda que o português recorra a um conjunto de estratégias variadas para codificar os sentidos evocados pela construção com li.

Palavras-chave: Língua Russa; Tradução; Estrutura Informacional; Interrogativas.

¹ Bacharel em Letras Português-Russo pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Email para contato: evelynpeixoto@letras.ufrj.br. Este artigo apresenta os resultados de pesquisa pelo programa IC-PIBIC/UFRJ, sob orientação do professor Diego Leite de Oliveira (UFRJ-Faculdade de Letras).

1. Introdução

Diferentemente das sentenças declarativas, amplamente estudadas em russo, as sentenças interrogativas recebem menor atenção por parte dos pesquisadores, principalmente no que se refere a fenômenos relacionados à estrutura da informação. Nesse campo de pesquisa, destacam-se os trabalhos de Comrie (1984), King (1995) e Leite de Oliveira (2022), que se debruçaram sobre construções interrogativas com base em perspectivas teóricas distintas. Conforme descrito por Comrie (1984), em russo, pode-se recorrer tanto a estratégias prosódicas como ao uso de partículas para expressar sentenças interrogativas. O autor defende que, na oralidade, o russo tende a mostrar preferência por recursos prosódicos. Já na escrita, pode recorrer mais frequentemente ao uso de partículas, principalmente a partícula *li*, que adicionalmente pode veicular semântica de incredulidade, surpresa ou polidez.

Este trabalho investiga as construções interrogativas polares do russo, que se valem da partícula interrogativa *li* tal como ilustram os exemplos abaixo²:

- (1) "Brat *li* on *mne?*"
 irmão INT 3.S 1.S.DAT
 'Ele é um irmão para mim?'
- (2) "Izverg *li* ja ili
 monstro INT 1S ou
 sam *zhertva?*"
 proprio Vítima

² DEM: demonstrativo; IMP: imperativo; INT: partícula interrogativa; 1S: primeira pessoa do singular; 2S: segunda pessoa do singular; 3S: terceira pessoa do singular; F: feminino; N: neutro; M:

'Eu sou um monstro ou uma vítima?'

- (3) *Chto ona, uzh*
 O que 3SF EMPH
ne chud-a li zhd-et?
 NEG milagre-GEN INT esperar-3S
 'Será que está esperando um milagre?'
- (4) *Pozvol'-te spravit'-sja,*
 Permitir-IMP.PL lidar-REF
dom-a li.
 casa-GEN INT
 'Deixe-me perguntar se está em casa.'
- (5) *Èto, brat, veris'*
 DEM irmão acreditar-2.SG
li, u menja
 INT em 1S.GEN
osobенно na serdce
 Especialmente em coração-PRP
ležal-o
 deitar-PST.N

'Isso, irmão, acredite ou não, era o que estava pesando mais no meu coração.'

Em (1) e (3), temos *li* ocorrendo em uma construção interrogativa polar simples; em (2), *li* ocorre em uma interrogativa alternativa; em (4), em uma interrogativa encaixada; e em (5), em uma construção interrogativa parentética com valor retórico. Como mostram os exemplos, existem diversas formas de traduzir sentenças interrogativas com *li* para o português. Pode-se perceber que nem sempre uma estrutura que é interrogativa em russo, terá como equivalente uma tradução como sentença interrogativa no português, como podemos ver no exemplo

masculino; EMPH: ênfase; REF: reflexivo. PRP: prepositivo; PST: passado; PREP: preposição; INST: instrumental; DAT: ativo; ACC: acusativo; GEN: genitivo; NEG: negação; INTERJ: interjeição.

(5), em que a tradução recorre a uma sentença alternativa simples, em que o verbo se encontra flexionado em sua forma imperativa.

Este trabalho visa a analisar, de um modo preliminar, o comportamento da partícula *li* em sentenças interrogativas do russo e como construções que exibem essa partícula vêm sendo traduzidas para o português. Para isso, está dividido da seguinte forma: na próxima seção apresentaremos a fundamentação teórica que norteia este trabalho, na qual discutimos sentenças interrogativas do russo, a marcação de foco e a força ilocucionária dessas construções; na seção 3, apresentamos os procedimentos metodológicos para a realização da nossa análise; em 4, fornecemos alguns resultados da nossa pesquisa, seguidos de algumas considerações finais, em 5.

2. Fundamentação teórica

Este trabalho assume que a construção interrogativa com *li* em russo exibe uma estrutura informacional particular, colocando em foco o item que ocorre em primeira posição. Com isso, o trabalho se apoia na perspectiva construcionista da estrutura informacional da sentença, valendo-se das contribuições de Lambrecht (1994), para quem a estrutura da informação é:

[o] componente da gramática da sentença em que proposições, como representações conceptuais de estados de coisas, são pareadas com estruturas léxico-gramaticais de acordo com os estados mentais dos interlocutores, que usam e interpretam essas estruturas

como unidades de informação em dados contexto discursivos. Lambrecht (1994, p. 5, *apud* Leite de Oliveira, 2022, p. 55)

Considerando essa definição, podemos compreender que a estrutura da informação é um componente gramatical pertinente ao estudo da sentença e corresponde ao pareamento de forma (estruturas léxico-gramaticais) a função (representações mentais de estados de coisas considerando os estados mentais dos interlocutores). Esta concepção é importante para este trabalho, porque consideramos que a construção interrogativa com *li* configura uma sequência formal específica [X *li* Y], com valor interrogativo, pareada a um polo de função que engloba atos de fala específicos e organiza os componentes da sentença de modo a pôr em foco o elemento X da sentença.

Nesse sentido, Comrie (1984), King (1995) e Leite de Oliveira (2022) defendem, em seus respectivos estudos, que quaisquer elementos inseridos na posição X encontram-se focalizados, uma vez que X age como escopo da interrogação. Já a posição Y, por sua vez, seria ocupada por componentes sentenciais que evocam informação pressuposta (compartilhada entre locutor e interlocutor) ou que o enunciador considera que o receptor poderia assumir como dada. A concepção de foco discutida no campo da estrutura da informação, em linhas gerais, é uma estratégia utilizada para discernir informações novas de informações dadas (ou “velhas”) em determinada sentença ou discurso. Segundo a definição de

Lambrecht (1994), “Foco é o componente semântico de uma proposição pragmaticamente articulada que contribui para diferir pressuposição e asserção na sentença.” (Lambrecht, 1994, p. 213, *apud* Leite de Oliveira, 2022, p. 61).

No que diz respeito a foco, alguns tipos devem ser destacados: foco sentencial, em que toda a sentença se encontra focalizada; foco no predicado, em que o predicado da sentença se encontra focalizado; e foco argumental, em que apenas um argumento da sentença encontra-se focalizado. O foco no predicado e o foco sentencial foram classificados por Lambrecht (1994) como subtipos de uma categoria maior denominada como foco amplo (*broad focus*), enquanto o foco argumental faz parte do conceito de foco estreito (*narrow focus*). Segundo King (1995), quando o verbo está na posição X, a sentença inteira encontra-se no escopo da interrogação e, portanto, está sendo integralmente focalizada; já quando o elemento que ocupa a posição de X é um dos argumentos da sentença, é apenas esse argumento que está sendo questionado, ou seja, apenas ele se encontra em foco.

Para o desenvolvimento da pesquisa e análise das construções com *li*, também levamos em consideração a força ilocucionária, debruçando-nos sobre o trabalho de Levinson (1983) e os atos de fala propostos por Searle (1976). Tomando Levinson como base, vemos que o autor parte do pressuposto de que todos os enunciados (*utterances*) performam determinadas ações que, independentemente do significado da

sentença, carregam consigo forças específicas. Ou seja, ações poderiam ser provocadas em decorrência dos enunciados proferidos pelo locutor. Nessa situação, três atos coincidiriam: o ato locucionário (determinando sentido e referência), o ilocucionário (a natureza específica de um enunciado e a respectiva força associada; se é uma oferta, promessa, ameaça etc.); e o perlocucionário (efeitos trazidos aos interlocutores como consequência de proferir determinado enunciado). Os atos de fala, nos estudos de Levinson, relacionam-se mais intimamente aos ilocucionários e dão origem ao termo força ilocucionária, que avalia o efeito de sentido das sentenças. Conforme ilustrado abaixo pelo exemplo fornecido por Levinson (1983, p. 236), a força ilocucionária está associada às ações de ordenar, incentivar e aconselhar o interlocutor a atirar, mas a força perlocucionária, as ações de persuadir ou forçar a atirar:

(6) Atire nela!

Como forma de sistematizar diversas maneiras de classificar a força ilocucionária, Searle (1976) propõe tipos de atos (ações) que determinado locutor poderia gerar como consequência de produzir um dos cinco tipos de enunciados abaixo:

- i. Representativos: comprometem o locutor com a veracidade da proposição expressa ao concluir ou asseverar.
- ii. Diretivos: tentativa por parte do locutor de fazer o interlocutor

performar ações ao pedir, requisitar e questionar.

iii. Comissivos: comprometem o falante com determinado curso de ação futuro ao prometer, ameaçar e oferecer.

iv. Expressivos: expressa estado psicológico, como por exemplo, nos casos nos quais há agradecimento, parabenização, boas-vindas e pedidos de desculpas.

v. Declarações: casos em que ocorrem mudanças imediatas no estado institucional das situações (associando esse estado ao das relações extralingüísticas, por exemplo: declarações de guerra, batismos, contratações, entre outros).

Os aspectos apresentados nesta seção de fundamentação teórica serão considerados diante da caracterização do tipo de foco relacionado à sentença e o tipo de ato de fala produzidos por meio da sentença interrogativa com *li* na obra *Crime e Castigo*, de Dostoiévski, e em sua respectiva tradução para o português.

3. Metodologia

Para desenvolver a análise proposta nesta pesquisa, recorremos à obra *Crime e Castigo* (*Prestuplenie i nakazanie*), escrita por Fiódor Dostoiévski, e criamos um corpus constituído por todas as instâncias de uso da partícula *li* em sentenças interrogativas. A obra narra a trajetória de Rodion Românovitch Raskólnikov, ex-estudante de Direito sem recursos para continuar sua educação, que assassina uma agiota e sua irmã, passando a viver os seus dias com o peso de suas ações. A obra foi escolhida, por se tratar de um texto bastante conhecido no Brasil, ser de amplo acesso e

contar com um número relativamente vasto de traduções disponíveis em língua portuguesa. Além disso, como se trata de um romance com alto teor dialógico, esperávamos que a ocorrência de construções com *li* fosse substancialmente elevada.

A obra na língua original foi acessada através do website da biblioteca de Maksim Moshkov (lib.ru), a qual oferece virtualmente diversas obras de domínio público para serem conferidas e baixadas pelo usuário. A versão de *Crime e Castigo* disponibilizada pela biblioteca e utilizada para a construção do corpus é a da editora Naúka, publicada em 1966, a qual foi baixada e convertida no formato 'txt'. Já o texto da tradução consultada para comparação foi o da edição publicada em 2017 pela editora Todavia, cuja tradução foi realizada por Rubens Figueiredo.

Para a sistematização do corpus, o arquivo txt. foi submetido ao software Antconc para que fossem reunidos automaticamente em sua interface todas as ocorrências com 'li' presentes no arquivo de *Crime e Castigo* no original. O software reuniu 600 dados, que passaram por uma seleção manual ao serem realocados em um banco de dados armazenado na plataforma Google Sheets em formato de planilha (.xlsx). Durante a coleta, foram levados em consideração somente períodos completos e sem repetições da partícula; ou seja, foram excluídas as ocorrências onde houvesse a interrupção do período expresso pelo personagem (gaguejar, uso de reticências, cortes, entre outros). Além disso, foram excluídos todos os outros usos

de 'li' que não fossem interrogativos como, por exemplo, seus usos na combinação com *vrijad* (вряд ли). A seleção resultou em um banco de dados contendo 202 ocorrências, cujas equivalências foram buscadas no texto da tradução.

Os dados foram organizados em tabela do Google Sheets pareando os contextos do original e da tradução, e mais 9 colunas que classificavam os dados de acordo com os seguintes critérios:

- a) Elemento que ocupa a primeira posição anterior a *li* (posição X);
- b) Função sintática: função sintática exercida pelo elemento na posição X;
- c) Tipo de foco: classificação do foco entre argumental ou sentencial de acordo com a classe do elemento em X;
- d) Polaridade: classificação da construção com *li* como positiva ou não positiva;
- e) Tipo de equivalência formal: classificado entre afirmação, alternativa, alternativa com a palavra será, interrogativa simples, interrogativa com a palavra será, interrogativa simples, e oração encaixada como discutido na introdução deste artigo.
- f) Força ilocucionária: efeito de sentido expresso pela construção com *li*. Os dados foram classificados com base nos seguintes rótulos: pedido, pergunta retórica, dúvida, desafio, confirmação, proposta, afirmação, situação hipotética, explicação, oferta, convencimento e protesto; Equivalência de forças: determina se as forças são equivalentes entre a sentença no texto original e na tradução.
- g) Ato de fala: classificação entre direutivo, comissivo, declarativo ou representativo.

Após a análise do corpus, os dados foram submetidos ao software Rstudio

para uma análise quantitativa simples da distribuição dos dados.

4. Resultados

De um ponto de vista formal, como já visto acima, a construção com *li* pode ser sistematizada através do padrão [X li Y], em que X é o escopo da interrogação e ocorre necessariamente em primeira posição, imediatamente antes de *li*. É essa posição que recebe o foco da sentença. Em (6), abaixo, o constituinte que codifica o elemento focalizado é um argumento da sentença e, portanto, o enunciado instancia uma construção de foco argumental, e apenas o elemento presente em X encontra-se em foco. Em (7) o constituinte da sentença é um elemento verbal e, assim, o enunciado instancia uma construção de foco sentencial, em que toda a sentença se encontra em foco e constitui o escopo da interrogação. A análise quantitativa dos dados exibiu a distribuição de 63% das ocorrências correspondendo à marcação de foco sentencial, ao passo que 37% se referem à ocorrência de foco argumental.

(6)	<i>mnogo</i>	<i>li</i>	<i>mož-et,</i>	<i>po-vašemu,</i>
	muito	INT	poder-3S	a seu ver
	<i>bednaja,</i>	<i>no</i>	<i>čestnaja</i>	<i>devica</i>
	pobre	mas	honrada	jovem
	<i>čestn-ym</i>	<i>trud-om</i>	<i>zarabotat'</i>	
	honesta-INST	trabalho-INST	ganhar	

a seu ver, pode uma jovem pobre, mas honrada, ganhar bem trabalhando

honestamente?³

(7)	<i>duma-l</i>	<i>li</i>	<i>on</i>	<i>o</i>
	pensar-PST	INT	3S	sobre
	<i>čem-nibud'</i>	<i>v</i>	<i>to</i>	<i>vremja?</i>
	algo	em	aquele	tempo
	estaria pensando em alguma coisa naquele momento?			

A posição X pode admitir elementos de natureza diversificada como adjetivos, advérbios, pronomes e verbos. Nos exemplos de (1), (3) e (4) acima, observamos a presença de um substantivo em X (*brat, chuda e doma*), já em (2), (5) e (7) a posição X é ocupada por um verbo (*izvergnut', verit', dumat'*), em (6) vemos um quantificador (*mnogo*). A análise quantitativa dos dados mostra, em *Crime e Castigo*, a seguinte distribuição entre os elementos que ocupam a posição X:

Tabela 1. Distribuição de classes em X

Classe	Freq.	%
Verbos	126	66
Substantivos	26	13
Advérbios	26	13
Pronomes	12	6
Adjetivos	12	6

Fonte: Elaboração própria

A função sintática dos elementos que ocupam a posição X também é variada. Contudo, como a posição X é ocupada mais frequentemente por verbos, a função sintática mais recorrentemente observada é a de predicado, seguida pela de adjunto adverbial, predicativos, objetos diretos,

sujeitos e, mais raramente, adjuntos adnominais e objetos indiretos.

Tabela 2. Função sintática de X

Função sintática	Freq.	%
Predicado	126	62.3
Adjunto adverbial	25	12.3
Predicativo do sujeito	18	9
Objeto direto	13	6.5
Sujeito	12	6
Adjunto adnominal	7	3.4
Objeto indireto	1	0.5

Fonte: Elaboração própria

No que diz respeito à polaridade, constatou-se que 82% das sentenças coletadas são positivas e 18% negativas. Já se esperava que, por serem não-marcadas na língua, a porcentagem de sentenças de polaridade positiva fosse superior. Porém, é interessante ressaltar que parte considerável das sentenças com polaridade negativa em *Crime e Castigo*, não se refere à questionamentos sinceros, estando relacionadas a um valor retórico.

(8)	" <i>Ljubi</i>	<i>Dunju,</i>	<i>Rodja,</i>
	amar-IMP	Dunia-ACC	Rodia
	<i>a</i>	<i>ona</i>	<i>bol'se</i>
	qu	3SF	2S.ACC
	e		mais
	<i>sebja</i>	<i>samoj</i>	<i>ljubit";</i>
	REFL	própria	amar-3S
	<i>už</i>	<i>ne</i>	<i>li</i>
	PART	NEG	INT
	<i>sovesti</i>	<i>ee</i>	<i>samoe</i>
	consciência	3SF.ACC	Próprio
	<i>vtajne</i>	<i>mučat</i>	<i>za</i>
	em segredo	torturar-3	por
	<i>čto</i>	<i>dočer'ju</i>	<i>to,</i>
	que	filha-IST	aquilo
		<i>synu</i>	
		filho-DAT	

³ Uma tradução que visasse reproduzir a marcação de foco argumental no contexto apresentado em (6) poderia ser "a seu ver é muito o que uma jovem

pobre, mas honrada, pode ganhar com trabalho honesto?

soglasilas' požertvovat'.
 aceitar sacrificar

'Ame Dúnia, Ródia, que ela ama você mais do que a si mesma'; **não serão já os remorsos da consciência que a torturaram em segredo, por ter aceitado sacrificar a filha em favor do filho?**

A análise revelou que a correspondência de polaridade entre o texto original e o texto da tradução foi de 83%, ou seja, 168 de 202 ocorrências mantiveram suas respectivas configurações como positivas ou negativas no texto da tradução. Por outro lado, 17% dos dados exibiram discrepância entre a interrogativa do texto original e a tradução, como no exemplo (9), abaixo. Nele, além da transformação da polaridade da sentença, ocorreu a conversão de uma interrogativa para uma afirmativa.

(9)	<i>Bojus'</i>	<i>ja,</i>	<i>v</i>	<i>serdce</i>
	temer-1S	1S	em	coração
	<i>svoem</i>	<i>ne</i>		<i>poseti-l-o</i>
	1SPOSS	NEG		visitar-PST-N
	<i>li</i>	<i>tebja</i>		<i>novejšee</i>
	INT	2.ACC		mais.nova
	<i>modnoe</i>	<i>bezverie?</i>		
	da.moda	incredulidade		

No fundo do coração, tenho medo de que a nova moda da incredulidade também tome conta de você.

Em outros casos, sentenças com polaridade negativa no original foram transpostas para a tradução por meio de recursos lexicais outros, não necessariamente associados à noção de polaridade, geralmente atrelados a um modo particular de traduzir a sentença em um modo interrogativo. É o caso do

exemplo (10), em que se optou pelo uso de *será*, que explicita o sentido hipotético do enunciado. Já em (10), não houve uso de qualquer partícula ou quantificador negativo, de que, na tradução, a polaridade da sentença é positiva:

(10) *Ne sumasšed-šij li?*

NEG maluco-M INT

Será que é maluco?

(11) *Ne obespokoili li vas*

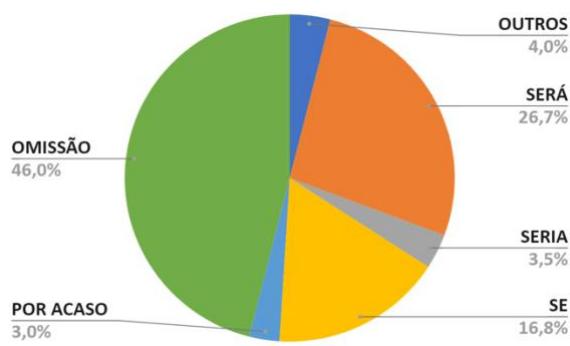
NEG incomodaram INT a.senhora

Incomodaram a senhora?

Mediante análise qualquantitativa da amostra de dados obtida a partir do romance de Fiódor Dostoiévski, observou-se que os efeitos de sentido entre o texto original e o texto da tradução mantém-se similares. Isso quer dizer que a força ilocucionária e os atos de fala representados no original e na tradução parecem coincidir, o que demonstra o compromisso do tradutor em relação à manutenção do sentido global do texto, independentemente de se ater à manutenção de um padrão formal específico para a tradução de sentenças interrogativas com *li*. Isso se reflete, por exemplo, na variedade de formas utilizadas para traduzir esse tipo de construção para o português. Diante de nossa análise, pudemos observar um amplo conjunto de expressões às quais o tradutor recorreu para a tradução do padrão interrogativo em que a partícula ocorre. Dentre eles podemos citar 'será', 'se', 'por acaso' e 'seria', que parecem ocupar o centro das opções tradutórias ao

passo que outros termos utilizados ocupam posição periférica de distribuição, conforme apresentamos na tabela e no gráfico que se seguem.

Figura 1. Opções de tradução da partícula *li*



Fonte: Elaboração própria

Em (12) abaixo, vemos que a sentença curta *ne ujti li?* codifica uma pergunta retórica interna da personagem Raskólkikov, quando está prestes a realizar o assassinato da velha usurária, pergunta que se manifesta na forma de uma sugestão, a qual ele não dá ouvidos. Contém um verbo no aspecto perfectivo, indicando, em alguma medida uma noção implícita de futuridade. No caso em questão, o tradutor optou por indicar esses aspectos por meio dos elementos lexicais ‘será’, marcado na forma de futuro, e ‘melhor’, indicando explicitamente a sugestão. O mesmo se observa em (13), porém com força ilocucionária distinta. No exemplo, que remete a uma conversa de Raskólnikov com Razumíkhin, o primeiro manifesta seu medo de que a mãe e a irmã perguntarem por objetos que ele tinha penhorado junto à velha usurária. O exemplo exibe o verbo ‘ser’ no futuro do pretérito, aparentemente atribuindo maior polidez à sugestão feita por Raskólnikov,

de falar direto com o juiz de instrução, Porfíri. Repare-se que, em (13), a palavra *lučše* (melhor) é explicitada.

- (12) *Ne ujti li?*
 NEG fugir INT
 Não será melhor fugir?

- (13) *A ne lučše li*
 mas NEG melhor INT
samomu Porfiri-ju a?
 próprio-DAT Porfiri-DAT INTERJ

Mas não seria melhor falar direto com o Porfíri, hein?

Assim como em (13), o exemplo (14) performa um valor de proposta mais direto a uma pessoa específica e não uma reflexão interna da personagem. Porém, diferentemente de (13), que exibe um valor mais polido, em (14), o que se tem é uma proposta direta, sem valor de polidez, num diálogo entre Raskólnikov e o jovem Kokh de irem falar com o zelador, já que nem a usurária Aliona, nem sua irmã Lizavieta estavam atendendo à porta. Nesse caso, o tradutor optou por traduzir a sentença com *li* por meio da expressão ‘e se’.

- (14) *U dvornik-a ne sprosit' li?*
 en zelador-GEN NEG perguntar INT
 E se a gente perguntar lá embaixo?

Em (15), por sua vez, há um questionamento em forma de suposta crítica. O exemplo é da fala de Razumíkhin, quando ele, em conversa com Pulkheria e Dúnia, questiona se Piotr Petróvitch estaria à altura de Dúnia. No caso em questão, o tradutor optou por introduzir o elemento ‘por acaso’ na sentença interrogativa, o que

contribui para uma demonstração retórica de ironia.

- (15) Nu, para li on vam?
 INTERJ par INT 3SM 2PL.DAT
 Puxa, por acaso está à altura da senhora?

O valor retórico com tom de ironia também se observa em (16), exemplo em que o tradutor recorre a um equivalente usado em (15), a saber, *acaso*. Nesse caso, a fala é de Svidrigáilov que, obcecado por Dúnia, propõe salvar Raskólnikov em troca de seu amor. Contudo, Dúnia olha-o de um modo que não agrada a Svidrigáilov, após o que ele produz o exemplo (16). A morte, nesse caso, é metafórica, salientando o valor retórico da pergunta. A variação no uso de ‘por acaso’ e ‘acaso’ é típica no português, e talvez se deva a questões estilísticas da modalidade escrita e do gênero literário, que tende a evitar repetições de palavras e de expressões.

- (16) Znaete li, čto vy
 saber-2PL INT que 2PL
 menja ubivae-te
 1S.ACC matar-2PL

Acaso não sabe que vai me matar?

Um outro conjunto de traduções revelou-se interessante pelo prisma da marcação de foco. Em alguns casos, nos quais alguma palavra específica estava sendo focalizada, configurando uma estrutura mais assemelhada à marcação de foco argumental, observou-se a opção pela inserção de uma partícula focalizadora também em português, cuja função parece ser acentuar a forma ilocucionária do ato de

fala performado. No exemplo (17), Raskólnikov prepara-se para ter uma conversa com Sonia e, finalmente, assumir que tinha matado Lizavieta. Contudo, estava reticente quanto a contar-lhe o fato e, no intuito de dissuadir-se, questiona-se sobre isso ser necessário.

- (17) Nado li skazyvat',
 preciso INT dizer
 kto ubi-l Lizavet-u?
 quem matar-PST Lizavieta-ACC
- Será mesmo preciso contar para ela quem matou Lizavieta?

Em alguns casos, observa-se o uso de *li* formando expressões com valor discursivo, quando, por exemplo, é usado com verbos de percepção como ‘ver’ (*videt*). Nesses casos, a expressão parece funcionar de modo a manter o fluxo da conversa, em vez de levantar qualquer tipo de questionamento, seja ele sincero ou retórico. É o caso do exemplo (18), em que Porfíri, em conversa com Razumíkhin e Raskólnikov, discute o teor do artigo escrito por este sobre as pessoas “comuns” e as “extraordinárias”. Nesse caso, o tradutor optou por recorrer a um recurso do português, que faz uso da partícula ‘bem’, atrelada coincidentemente ao verbo ‘ver’.

- (18) potomu čto oni,
 porque 3PL
 vidite li obyknovennye
 ver-IMP INT comuns
- porque, vejam bem, elas são comuns.

Por fim, cabe ressaltar um uso interessante da partícula *li* em uma sentença exclamativa e não interrogativa, com a força ilocucionária de refutação de uma ideia, observado no exemplo (19). No caso, trata-se de uma expressão usada por Razumíkhin em relação a Piotr Petróvitch, para refutar a proposição de que o primeiro estivesse insinuando algo em relação ao segundo.

- (19) *Mog li ja*
Poder.PST INT 1S
Eu jamais faria isso!

No caso em questão, o tradutor optou por se ater à intenção da fala de Razumíkhin e não à forma a que a personagem recorre, talvez pela inexistência de um equivalente exato de *li* em português.

5. Considerações finais

Este trabalho buscou investigar os usos de sentenças interrogativas com *li* no russo do século XIX, tal como refletidos na obra literária *Crime e Castigo*, de autoria de Fiódor Dostoiévski. Nesse sentido, visa ter trazido uma contribuição no sentido de compreender melhor o funcionamento de interrogativas polares do russo com a partícula *li* em uma dada sincronia. Adicionalmente, o trabalho buscou compreender equivalências possíveis de sentenças desse tipo no português contemporâneo por meio da tradução da obra, realizada por Rubens Figueiredo.

O trabalho mostrou que, em português, existem estratégias variadas que permitem a tradução da sentença

interrogativa polar com *li*, que, a depender do contexto de um, serão preferidas pelo tradutor. No caso, observa-se que tais estratégias não são intercambiáveis e vinculam-se diretamente aos efeitos de sentido do uso de *li* no original. No caso em questão, observa-se a sensibilidade do tradutor em buscar um equivalente formal possível que mantenha a força ilocucionária do ato de fala expresso no original, mesmo que a forma escolhida em português não seja formalmente equivalente àquela contida no original. A esse respeito, observamos que, dada a inexistência de um equivalente formal direto para *li* no português, a principal estratégia a que se recorre na tradução é a omissão. Contudo, a depender do contexto em que ocorre a interrogativa, em associação com o ato de fala pretendido, a omissão por si só não é suficiente. Tornam-se, portanto, necessárias outras estratégias. Nesses casos, observamos que o uso da cópula *ser*, como um marcador de interrogatividade associado a outros elementos como ‘que’ (‘será que’), ‘não’ (‘não seria’), bem como o uso de outras combinações como ‘por acaso’ ou ‘acaso’ funcionam como elementos que contribuem para a expressão de sentenças interrogativas do português. Um estudo linguístico que se debruce sobre essas construções do português e o seu valor semântico-pragmático seria muito bem-vindo.

O estudo apresentado neste artigo demonstra-se promissor pois, através da descrição do uso de interrogativas polares em russo e investigação de suas correlações

com o português, pode suscitar questões importantes para o campo do ensino de língua estrangeira, contribuindo para a melhor compreensão do uso de interrogativas nas duas línguas analisadas. Além disso, pode contribuir para investigações no âmbito dos estudos da tradução, tanto de um ponto de vista teórico, para o enriquecimento de reflexões sobre tradução no par de línguas russo-português, como de um ponto de aplicado, na elaboração de glossários ou no aprimoramento de ferramentas de tradução.

Referências

- BARBOSA, Heloísa Gonçalves. **Procedimentos técnicos da tradução**. Uma nova proposta. 2^a ed. Campinas: Pontes, 2004.
- COMRIE, Bernd. Russian. In: CHISHOLM, William; MILIC, Louis; GREPPIN, John. **Interrogativity**: a colloquium on the grammar, typology and pragmatics of questions in seven diverse languages. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1984, p. 7-46.
- DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **Crime e Castigo**. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Todavia, 2019.
- DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **Prestuplenie i nakazanie**. Moskva: Naúka, 1966.
- KING, Tracy Holloway. **Configuring topic and focus in Russian**. Stanford: CSLI Publications, 1995.
- LAMBRECHT, Knud. **Information structure and sentence form**: Topic, focus,

and the mental representations of discourse referents. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

LEITE DE OLIVEIRA, Diego. **Gramática de Construções, Estrutura da Informação e Construções Interrogativas**: evidências do russo sobre um capo de pesquisa em aberto. Gragoatá, Niterói, v.27, n. 58, p. 52-85, 2022.

LEVINSON, Stephen. **Pragmatics**. Cambridge: University Press, 1983.

SEARLE, John. **Expression and meaning**. Cambridge: University Press, 1976.

Abstract: This paper analyzes the behavior of interrogative constructions containing li, considering Crime and Punishment by Fyodor Dostoevsky and its Portuguese translation by Rubens Figueiredo, published by Todavia. Given the lack of a direct equivalent for li in the target language, the paper examines the translator's decision-making process in encoding the meanings expressed by the interrogative sentence with li. As a theoretical framework, the paper is based on studies of li interrogative sentences and their relation to information structure, proposed by Comrie (1984), King (1995), and Leite de Oliveira (2022), to determine the type of focus in sentences with li. In addition, studies by Levinson (1983) and Searle (1976) were used to determine the speech acts evoked by this kind of construction. The main aspects observed are the grammatical features of this construction, the translation process, and the meaning effects expressed in both Russian and Portuguese. Based on the original and the translation, it was found that the meaning effects produced remained similar between the two, even though Portuguese uses a set of varied strategies to encode the meanings evoked by the construction with li.

Keywords: Russian; Translation; Information structure; Interrogativity.

Os muitos sentidos da partícula "imenno": evidências de uma análise comparativa russo-português

Ana Beatriz Nunes¹

Resumo: Este trabalho analisa o emprego da partícula focalizadora russa "imenno" (equivalente, no português, aos advérbios "precisamente", "justamente", entre outros) em quatro obras literárias russas do século XIX. A partícula possui uma ampla gama de usos, veiculando uma semântica especificativa ou identificacional a depender do contexto de uso. Esta pesquisa traz uma contribuição à literatura por buscar caracterizar todos os seus padrões de uso de maneira sistemática. Identificando sete padrões, estes foram descritos semântico-funcionalmente a partir de suas possibilidades tradutórias, observando a veiculação de sentidos de natureza metalinguística, indexical, assim como a expressão de posicionamentos pragmáticos. A análise mostrou que os diferentes padrões convergem de maneira complexa no que tange aos três parâmetros. Todos os usos da partícula possuem algum sentido metalinguístico, mas a natureza dessa reflexividade é diversa. Viu-se também que a partícula converge em uma estrutura de foco argumental na maioria das funções (sobretudo na função de identificar argumentos coincidentes, que aparenta ser seu uso principal) e que se volta para elementos textuais e extratextuais, ao mesmo tempo em que comunica diferentes posicionamentos em relação ao contexto enunciativo.

Palavras-chave: Imenno; Partícula de foco; Corpus paralelo; Especificação; Asserção enfática de identidade.

¹ Mestranda em Linguística – UFRJ. E-mail para contato: anab@letras.ufrj.br.

1. Introdução

A partícula *imenno* é altamente produtiva na língua russa e veicula um conjunto bastante diverso de intenções comunicativas. Em traços gerais, ela pode ser usada para salientar a escolha de um argumento proposicional (1a), para adicionar mais especificidade a um pronome interrogativo (1b), expressar concordância com um enunciado prévio (1c), introduzir um detalhamento em uma construção apositiva (1d), além de alguns outros usos de menor expressão, também com distribuição e funções particulares.

(1) a. Ved' / esli est' mat' / to Kolya
ora se há mãe então Kolya

ne sirota / **Imenno** ona dolžna
NEG² órfão PF ela deve
hlopotat' ob ego pasport i statuse.
cuidar sobre dele passaportee status

“Ora, se há uma mãe, então Kolya não é órfão. É ela quem tem que cuidar do passaporte e do *status* dele [RNC³ - 2005].”

b. *Navernjaka ih razgovor podslušali,*
certamente deles conversa ouviram
no kto imenno?
mas quem PF

“Certamente ouviram a conversa deles, mas quem, exatamente?” [RNC - 2001]

c. *Vot imenno*
- PF
“Exatamente” [RNC - 2002].

d. *Ja tak trenirovalsja/ sportom zanimalsjia/*
eu assim treinava esporte praticava
imenno plavanijem.

² Glossas em ordem de aparição: NEG: negação; PF: partícula de foco; DAT: dativo; PST: passado; IRR: modo irrealis.

³ RNC - Russian National Corpus. Disponível em: <https://ruscorpora.ru>.

PF natação

[...] eu treinava assim, praticava esporte, especificamente natação [RNC - 2006].

De um modo geral, o sentido veiculado pela partícula repousa sobre a ênfase de um referente discursivo ou a restrição da denotação de um elemento, o que lhe confere uma função especificativa ou identificacional (cf. MAS⁴, 1999; Levontina, 2004). Isso é esperado já da forma como se gramaticalizou: morfológicamente, origina-se de uma forma advérbial do adjetivo *imennoj* (“nominal”), então seria algo como *nomeadamente* no português. Certas particularidades suas, no entanto, situam-na mais propriamente no âmbito da expressão de noções associadas à Estrutura da Informação, sistema que gerencia a manutenção de informações sobre referentes discursivos ao longo da situação comunicativa. Mais especificamente, *imenno* tende a se associar à parte do enunciado que expressa o foco, aqui entendido como o componente que torna a enunciação informativa, ou seja, que acrescenta conteúdo novo.

A partícula dispõe de descrições na literatura que analisam sua associação ao foco (Dobrovolskij e Levontina; 2012; Dobrovolskij e Pöppel, 2014, 2015; Kozlov, 2020). No entanto, esses trabalhos se concentram parcial ou totalmente no seu uso enquanto partícula de foco, às vezes estendendo o escopo apenas ao marcador de concordância, e não fornecem uma descrição adequada dos usos menos expressivos, quanto mais uma descrição comparativa que observe de que

⁴ MAS - Malyj akademičeskij slovar' [Pequeno dicionário acadêmico]. Disponível em: <http://feb-web.ru/feb/mas/mas-abc/09/ma166107.htm>.

forma os usos como um todo se relacionam entre si. É nesse ponto que repousa a contribuição principal deste trabalho, que buscou identificar e analisar comparativamente os mais diferentes padrões de uso de *imenno*. O objetivo principal da pesquisa foi entender com maior minuciosidade as relações de sentido que dão origem às diferentes dimensões funcionais associadas a esse mesmo lexema.

O uso de dados de tradução é uma metodologia já bastante estabelecida para a compreensão do funcionamento de estruturas pragmáticas (Aijmer, Foolen, e Simon-Vandenbergen, 2006; Lefer, 2021). Uma vez que a partícula *imenno* encontra três equivalentes lexicais aparentemente sinônimos na língua portuguesa⁵, além da possibilidade de tradução por meio de construção clivada, uma comparação entre o russo e o português se mostrou apropriada. Sendo assim, este trabalho investigou como o conjunto de valores expresso por *imenno* se articula no nível interlingüístico, analisando as escolhas lexicais e gramaticais empregadas para transpor cada instância de uso da partícula ao português em traduções diretas de obras de ficção russas. A seção abaixo apresenta o pano de fundo da análise. Na terceira seção, descreve-se o procedimento utilizado. A quarta seção apresenta e analisa o mapeamento das escolhas tradutórias, função a função. As conclusões gerais e repercussões do estudo para análises futuras são expostas na última seção.

Pressupostos à análise de *imenno* por corpus de tradução

É comum que o estudo de partículas discursivas esbarre em alguns desafios para

estabelecer seu significado e para situá-la no sistema linguístico ao qual elas pertencem. Parte disso é pelo fato de que, ao invés de apontar um referente no mundo, essas estruturas mais fornecem pistas interpretativas acerca do que o enunciado diz sobre os referentes – algo que aproxima de palavras funcionais. Por outro lado, a interpretação desses elementos varia conforme o contexto enunciativo, dificultando identificar o que é parte do significado convencionalizado e o que é decorrente apenas daquele contexto. A descrição de uma partícula precisa lidar sistematicamente com esses dois aspectos de seu funcionamento.

A tradição gramatical russa dedica uma classe gramatical geral para as partículas, mas a maioria dos estudos de *imenno* e de seus equivalentes em outras línguas se alicerça de algum modo na literatura existente sobre partículas focalizadoras. Essa classe funcional denota estruturas que convencionalmente se associam – e operam – sobre o domínio focal da sentença (König, 1991). Os estudos variam, no entanto, na forma como conceptualizam o foco e sua inserção na Estrutura da Informação. Nesta pesquisa, adota-se a visão de Lambrecht (1994). A língua emprega mecanismos para regular a forma como integrar a informação acrescentada por cada enunciado ao *common ground*, o conjunto de informações que os interlocutores tomam como pressupostas entre si ao longo do curso da interação (Krifka, 2008, p. 245). Considerando que a informação é expressa na forma de proposições, considera-se que o conjunto de proposições já conhecidas a um dado momento da interação compõe a pressuposição, enquanto a

⁵ Por exemplo, Lazarev (2006) apresenta como traduções *justamente*, *exatamente* e *precisamente*.

proposição acrescentada com uma enunciação constitui uma asserção. Foco é a informação nova que é adquirida com essa asserção. Quando uma estrutura identifica um argumento ausente numa proposição aberta (isto é, quando já se pressupõe a informação sobre o referente, mas não que é aquele referente), tem-se uma estrutura de foco argumental, em que o domínio focal normalmente se expressa como um dos argumentos ou adjuntos do verbo (Lambrecht, 1994).

A partir dos exemplos mostrados em (1), percebe-se que a contribuição que *imeno* dá ao enunciado não está no conteúdo proposicional, mas sim no apontamento do argumento que preenche a proposição aberta e na indicação de que ele se relaciona de alguma maneira ao que já está na pressuposição. Essa definição é bastante consistente com a de estruturas com *significado procedural*, que “dão instruções para processar proposições” (Aijmer; Foolen; Simon-Vandenbergen, 2006, p. 107). Entretanto, esse sentido procedural parece variar em inúmeros aspectos de função para função da partícula, o que motiva o uso de um aparato mais detalhado.

Com base em Aijmer, Foolen, e Simon-Vandenbergen (2006), este trabalho adota um modelo descritivo que analisa os significados procedurais a partir de três parâmetros distintos: (i) a reflexividade, isto é, a produção de sentido com referenciação ao próprio enunciado; (ii) a indexicalidade, ou a produção de sentido com apontamento de elementos externos ao enunciado, como participantes ou aspectos de tempo e espaço; e (iii) a postura enunciativa, que diz respeito ao posicionamento do enunciador em relação ao conteúdo do enunciado ou aos seus interlocutores. Esses

parâmetros permitem distinguir como o sentido de *imeno* varia ao longo de seus diferentes padrões de uso.

Entretanto, a análise ainda esbarra em um problema: como transformar os diferentes sentidos em objetos de análise? Ou seja, quando considerar o que é item distinto e o que são diferentes matizes do mesmo significado? E quando a partícula interage de modo recorrente com outros elementos do sistema, essa combinação deve ser tratada como um objeto à parte? A literatura discorda quanto à classificação de diferentes padrões de uso de *imeno*. Levontina (2004), por exemplo, propõe a existência de dois lexemas: um voltado para a restrição, que inclui a restrição pronominal (1b); e outro voltado para a escolha de referentes, que inclui a sinalização de coincidências (1a) e o uso como marcador de concordância (1c). O dicionário MAS (1999), por sua vez, traz uma única entrada para a partícula que inclui três sentidos distintos: a elucidação e explicação do discurso prévio (a função de particularizador), o uso como palavra afirmativa (a função de concordância), e a ênfase de um elemento da sentença, categoria que inclui a sinalização de coincidências e a restrição da referência pronominal.

A abordagem adotada nesta pesquisa é consoante ao modelo linguístico proposto pela Gramática de Construções Baseada no Uso (Goldberg, 1995). Considera-se que uma partícula como *imeno* se organiza no sistema linguístico a partir da extração de exemplares de uso que o falante encontra ao longo da sua vida. Presume-se também que as estruturas linguísticas entram no sistema na forma de signos, ou pareamentos de forma e função, que se organizam em forma de rede, com associações estabelecidas entre estruturas seme-

lhantes no plano semântico ou funcional (Diedsel, 2019). Desse modo, todo o sistema é emergente da categorização que o ser humano faz dos exemplares nos contextos adquiridos, o que leva a um cenário de gradiência: membros de uma categoria guardam semelhanças em diferentes graus e de diferentes tipos com membros de outras categorias, podendo se mesclar uns aos outros quando ocupam uma posição menos prototípica na categoria.

Dobrovolskij e Pöppel (2015), quando analisam *imenno* comparativamente às partículas russas *kak raz*, *to-to i ono*, *to-to i est'* e *to-to i delo* em traduções ao sueco, usam um modelo categorial similar, ao pressupor o princípio da semelhança familiar como subjacente à equivalência entre as cinco. No entanto, eles aplicam isso tão somente a diferentes pareamentos de forma e função. A preocupação desta pesquisa, por outro lado, é observar o complexo sistema de relações que compõe o campo semântico da partícula, considerando as características dos contextos de uso que dão origem às especificidades do plano funcional e às relações estabelecidas com outros membros da rede.

Foi tendo isso em mente que se decidiu analisar *imenno* a partir de suas traduções ao português brasileiro. O uso de *corpora* paralelos é bastante útil para o estudo do funcionamento de estruturas em uma língua, sobretudo de elementos do domínio pragmático. Segundo Aijmer, Foolen e Simon-Vandenbergen (2006), as traduções permitem identificar e delimitar dimensões contextuais de estruturas polissêmicas, porque esses fatores contextuais influenciam as escolhas.

A escolha de um *corpus* apropriado para esta análise, no entanto, esbarra na disponibilidade limitada de *corpora* paralelos russo-

português. O *Corpus Nacional da Língua Russa* (RNC, 2024) possui um componente russo-português de 1.6M palavras, mas a maioria dos textos inclusos são traduções de textos originais em língua portuguesa, o que não se encaixa na proposta da pesquisa. Ajustando a seleção para incluir apenas originais em russo, o tamanho do *corpus* cai para 86k palavras, resultando em meras nove ocorrências de *imenno*. Nesse cenário, montar um *corpus* próprio a partir de textos literários traduzidos diretamente do russo surgiu como opção. Como aponta Lefer (2021), é comum que *corpora* paralelos se apoiem bastante em textos ficcionais, já que, para muitas línguas, esse é um dos poucos tipos textuais regularmente traduzidos e disponibilizados publicamente. De fato, a literatura é a principal fonte de textos traduzidos do russo no Brasil. A escolha também dá prosseguimento ao corpo de estudos realizados sobre a partícula *imenno*: dados literários baseiam a análise de Dobrovolskij e Pöppel (2014, 2015), que relatam uma mesma carência de traduções diretas russo-sueco como razão para se voltarem para a ficção.

Naturalmente, a metodologia não é isenta de críticas. Aijmer, Foolen e Simon-Vandenbergen (2006) citam o fato de que as escolhas dependem, no fim das contas, da interpretação do tradutor, que pode cometer erros; além do fato de as correspondências serem encontradas a partir de inúmeros fatores que obscurecem o processo de mapeamento entre sistemas. Isso é ainda mais relevante para a tradução literária, que frequentemente opta por equivalências dinâmicas, sacrificando o rigor formal em prol de reconstruir o efeito de sentido do original de uma maneira que o tradutor julga mais adequada ao contexto. No entanto, justamente

essa característica da tradução literária apresenta também vantagens a esta análise, já que as modulações, reconstruções de período ou mesmo omissões empregadas na tradução de *immeno* podem ajudar a mapear seu sentido ao longo de suas funções.

Metodologia

Foi montado um *corpus* contendo os textos completos de quatro obras de ficção russas: os romances *Prestuplenie i Nakazanie/Crime e Castigo* (1866) e *Unizenny i oskorblenny/Humilhados e Ofendidos* (1861), de Fiódor Dostoiévski; e *Anna Karenina/Anna Kariênia* (1877) e *Semejnoe scastie/Felicidade Conjugal* (1859), ambos de Lev Tolstói. A partir do software de análise de *corpus* AntConc, foi gerada uma planilha com todas as ocorrências de *immeno* em cada texto, assim como seu contexto imediato numa janela de 200 caracteres. A planilha continha um total de 301 entradas, que foram então analisadas quanto à função exercida pela partícula em cada situação. Uma vez que a pesquisa buscava analisar comparativamente os aspectos funcionais de diferentes padrões de uso de *immeno*, os dados foram separados em diferentes categorias conforme a intenção comunicativa por trás da enunciação, buscando traçar o maior número possível de categorias discretas, embora já presumindo que alguma gradiência entre as categorias se mostraria presente.

Assim, os dados foram separados nos seguintes grupos: (i) *assertão enfática de identidade*, quando a partícula tornava saliente uma coincidência do elemento com algum outro conceptualizável; (ii) *restrição da referência pronominal*, quando restringia o escopo referencial de uma palavra QU; (iii)

particularização, quando introduzia uma versão mais detalhada de uma parte do discurso anterior; (iv) *correção*, quando introduzia uma alternativa correta em um contexto de correção explícita; (v) *concordância*, quando era usada para ratificar uma opinião ou parte do discurso de um interlocutor; (vi) *reiteração*, quando usada para ratificar ou enfatizar a escolha lexical do próprio enunciador, e (vii) *exatidão*, quando realizava mais uma modificação de grau do que uma focalização. Em seguida, os 301 dados da planilha foram pareados manualmente à sentença correspondente em uma tradução direta do texto ao português brasileiro.

A análise se pautava em identificar as escolhas lexicais e gramaticais envolvidas na transposição de cada ocorrência da partícula ao português, tomando nota de casos de reconstruções de período, compensações com estruturas adicionais, assim como ocasionais omissões no texto traduzido. Uma vez identificado o conjunto de estruturas presente no componente lusófono do *corpus*, foi analisado como estas refletiam o sentido e a função da partícula original. Embora não seja possível, ao analista, explicar com certeza a decisão do tradutor, é possível comparar uma sentença (e seu contexto imediato) com a sua tradução e ver, em primeiro lugar, como seu sentido geral se constrói e, sobretudo, qual componente lexical ou grammatical do enunciado exerce o papel que a partícula teve no original.

Mapeamento das escolhas tradutórias

A distribuição dos padrões de uso por texto é exibida na Tabela 1. Pode-se notar que as categorias ocorrem de maneira

relativamente assimétrica no *corpus*, mesmo se considerada a diferença de tamanho dos textos analisados. Um dos casos de concordância trazia a partícula repetida, e foi considerado apenas um exemplo do padrão.

Padrão de uso							
Texto	AEI	RR	Part.	Corr.	Conc.	Reit.	Exat.
AK	62	15	9	0	5	11	2
HO	48	12	8	0	0	7	5
PN	58	29	13	3	2*	4	3
FC	4	0	0	0	0	0	1
Total	172	56	30	3	(6)	22	11

Tabela 1 – Distribuição dos padrões por texto

As subseções abaixo buscam caracterizar o sentido de cada padrão de uso a partir de suas possibilidades tradutórias. Apesar da classificação ter se dado por critérios funcionais, observou-se que a inserção da partícula em cada padrão é indissociável do contexto sintático da ocorrência. Onde tais aspectos foram relevantes para a análise, eles também foram descritos.

Asserção enfática de identidade

Este padrão de uso se associa à função de indicar uma coincidência argumental, ou seja, que aquele elemento sob seu escopo está presente também em outra proposição já mencionada ou inferível pelo contexto. Na literatura, a função é conhecida como *asserção enfática de identidade*: ela torna saliente uma identidade percebida entre dois argumentos em diferentes esquemas proposicionais (König, 1991).

Sendo a categoria mais frequente na amostra, identificou-se um amplo conjunto de estratégias de tradução. Dentre as lexicais, foram encontradas *justamente* (94), *exatamente* (54), *precisamente* (3), *só* (3), a locução *no exato x* (3), *em especial* (2), *especialmente* (1), *ainda mais* (1), *mais precisamente* (1), *sobretudo* (1), *pelo simples fato de* (1) e *mesmo* (1). Além disso, em sete casos notou-se omissão de estrutura lexical equivalente. No âmbito gramatical, foram observadas 17 traduções com uso de construções clivadas.

Não é nenhuma surpresa que *justamente* e *exatamente* sejam as estruturas mais usadas nessa categoria, haja vista que estão entre os marcadores de coincidência mais típicos da língua portuguesa. Curiosa é a relativa ausência de *precisamente* entre os dados, que também é apontado como equivalente nos dicionários. Considerando que esse advérbio é de fato mais raro na função de focalizador de coincidências no português brasileiro falado, sendo mais produtivo na língua escrita, é possível que este seja um traço mais nativizante da tradução, preocupada em acomodar o discurso natural brasileiro. É interessante notar, também, o uso da locução *no exato x*, que formalmente traz uma contraparte adjetival para *exatamente*, mas não é tão convencionalizada nessa função. Ela foi usada para traduzir os adjuntos locativos *imенно tut* (“exatamente aqui”), *imенно v to mgnovenie* (“exatamente no instante”) e *imенно v tu minutu* (“exatamente no minuto”). Todas as três foram traduzidas como *no exato momento*. Mesmo com essa tradução, a função de *imенно* nesses casos não é a de um *slack regulator*⁶, mas sim a de apontar

⁶ Termo para estruturas que traçam limites a denotações naturalmente vagas, como aquelas que permitem variação ao longo de uma escala de valores. É o que faz

exatamente em “exatamente no centro”, por exemplo (Lasersohn, 1999).

uma coincidência entre a especificação temporal de dois eventos ou espaços discursivos.

O que deixa a lista mais interessante é a presença de estruturas com semântica escalar, como *mais precisamente* ou *sobretudo*. A princípio, elas se encaixariam melhor em situações nas quais se faz referência a um subconjunto de uma descrição anterior, ou seja, são mais propriamente particularizadoras. Entretanto, a equivalência é explicada pelos parâmetros semânticos da asserção enfática de identidade. König (1991, p. 20-21) nota que, para essas estruturas, a escolha de um valor que preenche a proposição não é um processo puramente restritivo, mas também avaliativo, pois as alternativas salientes podem ser ordenadas de acordo com seu grau de adequação à proposição naquele contexto. Desse modo, o elemento destacado representa uma das extremidades de uma escala definida pela pressuposição. Na tradução de “mučit’ do boli togo, kogo ljubiš’, imenno za to, čto ljubiš” por “torturar até a dor a pessoa amada, pelo simples fato de amá-la” (Dostoiévski, 2018), o fato de se amar é o valor mais baixo possível de uma escala de razões possíveis para a tortura.

Na sentença (2) abaixo, por sua vez, o momento menos esperado para o tártaro estar enchendo as taças e girando era aquele em que sua presença não era necessária — o elemento em foco. É por isso que também seria apropriada aqui uma tradução por *logo*, primordialmente um marcador de coincidência, mas convencionalmente associado à noção de quebra de expectativas.

(2) [...] obratilsja Stepan Arkad'ič k tatarinu,
dirigu S.A. ao tártaro
bokaly i vertevšemusja

<i>dolivavšemu</i>			
enchido		taças	e mexido
<i>około</i>	<i>nih</i>	<i>imenno</i>	<i>kogda</i>
perto	deles	PF	quando
<i>ego</i>	<i>ne</i>	<i>nužno</i>	<i>bylo.</i>
ele	NEG	necessário	era

“Traga mais uma – pediu Stiepan Arcáditch para o tártaro, que enchia as taças e girava em torno deles, **sobretudo** quando sua presença não era necessária” (Tolstói, 2013).

O que difere uma tradução de *imenno* por *logo* de uma por *sobretudo* é que esta última parece sugerir que o tártaro realizava a ação, em menor grau, também quando sua presença se fazia necessária, enquanto a primeira sugere que todo evento em que o tártaro girava com as taças era um evento onde sua presença não era necessária. Esse cenário leva a crer que *imenno* realiza uma escolha exaustiva, ou seja, que pressupõe que só aquele valor satisfaz a proposição.

A ideia de que *imenno* introduz uma pressuposição de exaustividade é defendida por Kozlov (2020) em uma análise deste padrão de uso. Mais especificamente, ele argumenta que a semântica de *imenno* se basearia na introdução simultânea de uma pressuposição de que o argumento é único e de que é conhecido ou inferível. A partir desses parâmetros, ele prevê uma equivalência parcial com clivadas inglesas do tipo *it-cleft*, que fazem escolhas argumentais exaustivas. Na amostra, havia 17 casos de *imenno* traduzidos por clivadas canônicas (estrutura do tipo *ser x que y*) e uma por pseudo-clivada (estrutura do tipo *o que x é y*). Curiosamente, na maioria dos casos, foi usada também uma partícula como *justamente* ou *exatamente* no segmento domínio focal,

sugerindo uma compensação: a partícula vem para dar conta da semântica de coincidência subespecificada na clivada, como se vê em (3).

- (3) – *bez pomoši? Imenno pomoši*
 sem ajuda PF ajuda
mne nužno teper'!.
 1S precisa agora

“[...] sem ajuda?”, pensou. “É **exatamente** de ajuda que eu preciso, agora.” (Tolstói, 2013).

Uma evidência adicional para a semântica de exaustividade de *imenno* vem de um caso no qual não se empregou equivalente lexical ou clivagem. Em (4), adotou-se uma construção com o verbo auxiliar modal *ter de*, com semântica de necessidade. Se uma ação específica é expressa como sendo uma escolha necessária, como no exemplo, tem-se também uma escolha exaustiva.

- (4) *Dlja čego že imenno vy položili*
 por que PF você colocou
ej ukradkoj v karman? To est'
 ela.DAT furtivamente embolso ou seja
počemu imenno ukradkoj?
 por que PF furtivamente

“[P]or que ele colocou o dinheiro no bolso dela às escondidas? Ou seja, por que **tinha de** fazer isso às escondidas?” (Dostoiévski, 2019).

Desse modo, o uso de *imenno* neste padrão parece ter um valor reflexivo pautado em buscar uma proposição disponível no *common ground* e salientar (de maneira exaustiva) a identidade de um argumento seu com o argumento destacado na proposição sendo enunciada. Esse mecanismo é bem próximo do mecanismo geral de manutenção das proposições, daí a sua proximidade com outras construções de foco argumental, como as clivadas. Além disso, também se nota um

valor indexical, posto que a partícula é capaz de assinalar coincidências entre referentes proposicionais pressupostos e referentes disponíveis no contexto extradiscursivo, como o tempo ou espaço da enunciação (*imenno zdes'*, *imenno teper' > justamente aqui; justamente agora*) ou seus participantes (*imenno menya > justamente eu*). Por fim, frequentemente há um caráter avaliativo na seleção que imprime no enunciado um posicionamento pessoal acerca dos referentes e suas relações com as proposições.

Restrição de referência pronominal

Nesta categoria foram inseridos os dados nos quais a partícula *imenno* opera sobre uma palavra-QU, realizando uma restrição no conjunto de elementos passíveis de preenchê-la. Isso é exemplificado em (5), no qual a sentença anterior especifica um espaço para a eventualidade e o pronome interrogativo modificado na sentença seguinte tem seu escopo limitado às localidades dentro desse espaço.

- (5) *Oni byli tut, no*
 eles PST aqui mas
gde imenno, ona ne mogla
 onde PF ela NEG podia
eše opredelit'.
 ainda determinar

“Eles estavam ali, mas em que local, exatamente, ela não podia ainda determinar” (Tolstói, 2013).

Na análise do *corpus* foram encontradas apenas três estratégias lexicais diferentes: *exatamente* (46), *precisamente* (1) e *justamente* (2). As traduções sugerem uma sobreposição considerável entre a função destes focalizadores no português. Não é surpreendente a diferença na frequência desses três focalizadores: *precisamente*, como

mencionado anteriormente, não é muito frequente no português brasileiro contemporâneo, e *justamente*, geralmente, não exerce essa função no português. Na verdade, as duas traduções por *justamente* foram em casos de difícil classificação, nos quais o contexto permitia tanto uma leitura com escopo anteposto quanto uma leitura de asserção enfática de identidade, com a partícula tomando escopo sobre o elemento seguinte, que foi a interpretação dos tradutores. Para além das equivalências lexicais, foram observados sete casos de ausência de estrutura correspondente na tradução – o maior percentual de casos de omissão dentre as funções analisadas.

Apesar dos equivalentes dicionarizados de *imennno* parecerem refletir bem o sentido da partícula também nessa função, a tradução ao português é às vezes restrita por fatores sintáticos: em russo, a partícula pode ser apendida imediatamente após uma palavra-QU que funciona como adjunto de SN. No português, ela precisa vir após o SN completo, como se vê em (6). Em todo caso, percebe-se que a operação é realizada sobre o único elemento de referência restringível, porque o escopo da partícula é definido no nível proposicional, não sentencial.

- (6) *Soobšite že mne, v kakih imenno conte - mim em quais PF terminah peredali vy slova termos transmitiu você palavras moi v vašem pis'me k Rodionu Romanoviču?*
 minhas em vossa carta a RR

"Portanto, me esclareça *em que termos exatamente* a senhora transmitiu minhas palavras em sua carta para Rodion Románovitch." (Dostoiévski, 2019).

Esse fator levanta perguntas sobre o funcionamento de *imennno* quando há mais de um elemento passível de restrição na proposição. Como a partícula se combina a uma palavra-QU, os contextos sintáticos nos quais *imennno* aparece com essa função geralmente são ou uma pergunta direta, ou uma oração subordinada a um verbo psicológico ou de conhecimento com objeto proposicional. Em (7) abaixo, há uma interrogativa indireta subordinada ao verbo *uznat'* ("saber"), e a palavra *kakoe* ("qual") na subordinada vem separada do SN que modifica, sendo deslocada para o início da oração. Como essa estrutura é agramatical no português, a tradução opta por uma omissão e expressa o grau de compreensão da impressão apenas no núcleo verbal da matriz, pelo verbo leve *ter completa certeza*. Observando-se o texto russo, tem-se a impressão de que a contribuição da partícula é mais sutil nesse contexto devido à presença do advérbio modal na oração matriz. Isso sugere que a contribuição realizada pela partícula e pela modificação adverbial da oração matriz possam ser semelhantes.

- (7) *ej očen' by hotelos' uznat' naverno, ela muito IRR queria saber certo kakoe imennno proizvela ona qual PF conduziu ela na nego včera vpečatlenie? em ele ontem impressão*

"Percebi por algumas de suas perguntas que ela queria muito ter completa certeza da impressão que causara nele no dia anterior." (Dostoiévski, 2018).

Uma evidência adicional pode ser vista em um caso de gradiência formal encontrado no *corpus*. Embora Levontina (2004, p. 442) afirme que essa função sempre traga a partícula posicionada após a palavra QU, (8) abaixo é um exemplo de inserção da partícula entre o verbo e o pronome, resultando em um processamento ambíguo entre uma estrutura de modificação adverbial (caracterizando o grau em que a pessoa lembrava) ou de restrição do pronome que traz a lacuna a ser preenchida (indicando que já havia algum conteúdo para preenchê-la disponível no *common ground*).

- (8) *Ona ne pomnila imenno skol'ko,*
 ela NEG lembra PF quanto
no, kažetsja, nemec vysčital do
 mas parece alemão contou até
četverti kopejki
 quarto copeque

“Ela não se lembrava de quanto, exatamente, mas parecia que o alemão havia contabilizado até a quarta parte de um copeque.” (Tolstói, 2013)

Embora essa função, tal como a discutida anteriormente, também ocorra em estruturas de foco argumental (nesses casos, o pronome expressa o argumento proposicional ausente), é possível que essa convergência seja resultado de uma operação de outro domínio, que tem função de restringir pragmaticamente a denotação, mas com escopo sobre a predicação como um todo. Isso, no entanto, exige uma pesquisa mais profunda. O que se conclui, aqui, do significado de *imenno* é que ele veicula para o interlocutor que seu grau de conhecimento dos valores passíveis de preencher a proposição aberta é maior do que aquele naturalmente denotado pela palavra QU. Este é um significado devidamente reflexivo, mas diferente daquele observado na

seção anterior. Quanto aos outros parâmetros, qualquer valor indexical desse padrão é tão somente decorrente do fato de que seleciona pronomes, que são naturalmente indexicais.

Particularizador

Nesta categoria foram agrupados casos nos quais a função da partícula era introduzir uma reformulação ou um detalhamento de algo dito anteriormente, como se observa em (9). Geralmente, a linguística usa o termo *particularizador* para descrever esse tipo de operador restritivo, que pode ser até mesmo especializado nessa função (König, 1991; Onea, Volodina, 2011).

- (9) [...] *svatalsja nedavno k odnoj*
 cortejou recentemente a uma
device, i imenno k
 jovem e PF a
moej sestre, Avdot'e Romanovne Raskol'nikovoj.
 minha irmã A.R.R.

“[...] há pouco tempo, fazia a corte a uma jovem, **mais exatamente** a minha irmã, *Avdótia Románovna Raskólnikova*.” (Dostoiévski, 2019).

Não se observaram, entre os dados, exemplos de um segundo sentido, previsto nas descrições de Levontina (2004) e MAS (1999), em que a partícula introduz uma listagem explícita de membros do conjunto denotado no segmento prévio. Os mecanismos usados para traduzir *imenno* dentro dessa categoria foram *justamente* (11), *exatamente* (1), *mais exatamente* (5), *ou seja* (4), *mais precisamente* (2), *para ser exato* (1), *para ser mais exato* (1), *sobretudo* (1) e *a saber* (1). Houve, ainda, três casos em que a partícula não recebeu equivalente lexical no texto em português. As omissões nessa categoria parecem decorrer do fato de que a partícula

introduz uma estrutura apositiva que já é indicada, na escrita, por recursos tipográficos, como dois pontos ou o travessão.

Nota-se que o conjunto inclui também estruturas de semântica escalar, reformuladores, e, principalmente, focalizadores gerais com semântica de exatidão (*justamente* e *exatamente*), mesmo que estes não sejam os particularizadores mais prototípicos da língua. As de semântica escalar se mostram apropriadas para traduzir *imенно* porque os dois segmentos conectados pela partícula serão percebidos como elementos ordenados por nível de detalhamento. Pela mesma lógica, e com base na discussão da seção anterior, é possível dar conta da presença de *justamente* e *exatamente*. Já os reformuladores *ou seja* e *a saber* traduzem especificamente os casos nos quais a ideia de elucidação é mais saliente do que a restrição conjuntiva — como em (10) abaixo.

- (10) *i hotela skazat' to, čto ona e queria dizer aquilo ela dumala, – imenno, čto Dolli pohudela pensava PF que D emagreceu*
 “[...] e quis falar o que estava pensando – **ou seja**, que Dolly havia emagrecido” (Tolstói, 2013).

Neste exemplo, a partícula identifica “o que estava pensando” com “o fato de que Dolly emagreceu”. Como as duas expressões têm o mesmo referente, serve usar uma estrutura paratática (isto é, elementos sintaticamente de mesmo nível ao invés de subordinados). Apesar da relação de igualdade, o elemento introduzido por *imенно* sempre é conceptualizável como um membro do conjunto denotado pela expressão utilizada no segmento anterior (nesse caso, todas as descrições possíveis do pensamento

da personagem). Esse padrão de uso parece ser neutro no que diz respeito à indexicalidade ou ao posicionamento pragmático do enunciador.

Percebe-se, portanto, que o sentido de *imenno* é primordialmente reflexivo nesse padrão de uso, já que mais uma vez atua basicamente na atribuição de conexões entre proposições. Em termos de intenção comunicativa, é possível aproveitar a análise que Onea e Volodina (2011) fazem do particularizador alemão *nämlich*: o falante percebe a enunciação daquele referente como subespecificada e, com a partícula, sinaliza que o elemento focalizado preenche essa lacuna deixada em aberto, o que é essencialmente a função identificacional do foco argumental (é como se dissesse *x é a minha irmã...*), mas sem o devido peso de uma sentença assertiva completa. Usando-se um aposto, empurra-se um comentário adicional direto para a pressuposição.

Correção

Com apenas três dados, esse padrão de uso é pouco expressivo na amostra. Trata-se de situações em que *imenno* introduz um valor julgado correto em detrimento de uma ou mais alternativas explicitadas. Em (11), abaixo, o falante aponta o que se considerava ser a intenção de uma personagem e a substitui por uma outra intenção.

- (11) *tak čto, možet byt', i vovse ne progovorilsja, a imenno v vidu imel poskoree raz"jasnit'*
 de modo talvez e total NEG soltou mas PF em mente tinha antes esclarecer

“de modo que, talvez, não tenha deixado escapar coisa nenhuma, mas queria, isto sim, pôr logo tudo em pratos limpos” (Dostoiévski, 2019).

Apesar da alternativa substituída se expressar na forma do predicador da primeira oração, e de partículas focalizadoras sempre escolherem dentre valores do mesmo tipo (König, 1991, p. 14), ainda assim a partícula *imeno* opera sobre um argumento proposicional, dado que a proposição aberta pressuposta tem a forma “o que ele tinha em mente era x”.

Os outros dois dados na amostra trazem os focalizadores *justamente* e *precisamente* figurando na tradução. Um desafio que esse padrão coloca à análise é o fato de que ele é necessariamente instanciado pelo uso conjunto à construção contrastiva [ne x, (a) y], onde *a* é uma conjunção adversativa opcional. Isso dificulta a caracterização do padrão de maneira independente. Nas traduções, observa-se que a construção de contraste equivalente na língua portuguesa [é não x, (mas) y], na qual um advérbio *sim* ou a locução *isto sim* (como visto acima), quando recrutados para o espaço antes da última lacuna, parecem realizar contribuição semelhante ao *imeno*. Não obstante, as traduções ainda assim empregam partículas focalizadoras em adição ao advérbio afirmativo. Isso sugere um cenário em que a partícula *imeno* é recrutada para a construção contrastiva pelo princípio de coerência semântica (Goldberg, 1995) e instancia uma segunda estrutura de maior força expressiva. Ainda assim, tal como no padrão anterior, esse uso de *imeno* é mais neutro dos pontos de vista indexical e postural, possuindo um valor estritamente reflexivo de indicar a escolha da alternativa em um ambiente de contraste.

Concordância

Nessa categoria entraram as ocorrências de *imeno* nas quais o falante expressa estar de acordo com uma opinião do interlocutor ou concorda retoricamente com a própria enunciação. Nesse padrão, a partícula é mais frequentemente usada como enunciado completo, mas às vezes ela introduz explicitamente a parte do enunciado que expressa a concordância. Isso pode ser visto no exemplo (12) abaixo.

(12) *Vse odno i to že: rešilos'*
tudo o mesmo decidido

glazami, ulibkami...
olhos.INS sorrisos.INS

— Kak vy èto horošo skazali, mama!
como você isso bem disse mãe

Imeno glazami i ulibkami
PF olhos.INS e sorrisos.INS

“A mesma coisa de sempre: se resolveu por meio de olhares, de sorrisos... — Como a senhora descreveu bem, mamãe! É **exatamente** por meio de olhares e de sorrisos.” (Tolstói, 2013).

Foram encontradas seis ocorrências do padrão na amostra. Em uma delas, que era um caso de concordância retórica, a partícula é usada duas vezes (*da, imeno, imeno! > sim, é isso mesmo, é isso mesmo!*), o que somou duas entradas à contagem de *imeno* no *corpus*, mas foi aqui considerada uma única ocorrência do padrão. Nos demais casos, a partícula foi traduzida por *exatamente*. Além disso, a partícula frequentemente coocorre com o operador dêítico *vot* nesse padrão de uso, na forma *vot imeno*. Este operador, segundo Dobrovolskij e Pöppel (2015), reforça a função de focalização. O *chunk* aparece duas vezes na amostra — em uma delas, traduzido

puramente por *exatamente*; na outra, acrescentando-se o advérbio de afirmação *sim* antes da partícula.

O padrão de uso se destaca de todos os demais por ser usado em contextos explicitamente dialógicos. A despeito disso, a literatura o considera bastante próximo da asserção enfática de identidade, haja vista o fato de apontar uma coincidência proposicional envolvendo as opiniões (König, 1991; Dobrovolskij e Pöppel, 2015). É isso que explica as traduções por *exatamente*: a partícula passou pelo mesmo processo no português.

Não obstante essa semelhança no domínio reflexivo (embora a manutenção do *common ground* não seja relevante aqui), esse padrão de uso difere por ser atuante no domínio interpessoal, posto que é sensível aos outros participantes – por isso indexical – e essencialmente existe para apontar uma postura enunciativa.

Reiteração

Nesta categoria foram inseridos os casos nos quais a partícula *imeno* toma escopo sobre uma repetição enfática de parte do discurso – às vezes com o intuito de dirigir a atenção do interlocutor para a escolha lexical empregada, às vezes com a função de indicar que o termo introduzido deve ser interpretado no sentido mais estrito a ele associado, como se observa no exemplo (13) abaixo:

(13)	ja	znala	eë	očen'	malo	vremenii,		
							eu	conheci
							ela	muito
							pouco	tempo
	no	ona	ostavila	vo		mne		
	mas	ela	deixou	em		mim		
	<i>vpečatlenie prelestnogo cvetka, imeno cvetka</i>							

impressão encantadora flor PF flor

“Eu a conheci por um tempo muito curto, mas ela deixou em mim a impressão de uma flor encantadora, uma verdadeira flor” (Tolstói, 2013).

Uma vez que se trata da introdução enfática de um elemento já disponível no discurso, o padrão de uso se aproxima bastante da asserção enfática de identidade, a despeito de se tratar de um mecanismo funcional distinto. De fato, os focalizadores de coincidência mais uma vez predominam na tradução da função ao português, que adotou estratégias lexicais em todos os 22 casos: foram seis traduções por *exatamente*, cinco por *justamente* e duas por *precisamente*. Para além dessas três estruturas, o que se nota é um amplo leque de ocorrências únicas de advérbios e locuções, algumas até de menor convencionalização no português: *de verdade, literalmente, mesmo, nada mais do que, no rigor da palavra, sim, simplesmente, sobretudo e uma verdadeira*.

Esse conjunto adicional é um resultado interessante para esta análise. Uma vez que, nesse padrão de uso, os três equivalentes mais prototípicos só são usados em cerca de metade dos dados, depreende-se que a partícula *imeno* veicula alguma coisa a mais que eles não necessariamente expressam nessa função. Quando Dobrovolskij e Pöppel (2015) analisaram estratégias de tradução de *imeno* no sueco e no inglês, eles constataram que a ausência de equivalência semântica levava à escolha de equivalentes não sistemáticos delineados a partir do contexto pragmático da enunciação. É possível que isso tenha motivado as traduções mais dinâmicas.

Várias das estratégias na amostra operam por semântica escalar, assinalando um limite superior: *mesmo, nada mais do que,*

sobretudo. Essa escalaridade, contudo, não é em função de uma quebra de expectativas, como foi observado na asserção enfática de identidade, mas sim pertencente ao domínio expressivo da língua, expressando uma ênfase por intensidade⁷. Isso sugere uma maior especificação do ponto de vista da postura enunciativa do falante neste padrão de uso.

No que diz respeito ao sentido reflexivo da partícula, a função de instanciar uma leitura no sentido mais estreito possível a aproxima da descrição geral fornecida por Levontina para o que chama de *imenno* 2: “P, e é importante para o falante que P, e não alguma outra coisa que poderia ser esperada em igual ou maior grau” (Levontina, 2004, p. 440).

Não obstante, estruturas como *literalmente* e *no rigor da palavra* apontam para um sentido reflexivo diferente do observado para outros padrões de uso de *imenno*. Nessas sentenças, o emissor faz referência ao próprio código, e não à mensagem. Essa parece ser uma particularidade do sentido reflexivo desse padrão em relação aos demais. Como ele é neutro em relação aos elementos externos ao próprio texto, ele não é tratado como indexical.

Exatidão

Esta última categoria diz respeito às 11 ocorrências de *imenno* em que a partícula realizava uma função mais próxima da modificação de um advérbio de grau. A categoria abrigou, na prática, as ocorrências que não se encaixavam em nenhuma das outras. Isso se deu devido à atipicidade de

alguns dados, que traziam a partícula modificando diretamente o núcleo verbal. Levontina (2004), que descreve a partícula em sua forma sincrônica no sistema da língua russa, diz que é possível encontrar situações de modificação do núcleo verbal, mas elas soam arcaicas. O que se nota nos dados é que a contribuição realizada pela partícula difere daquela realizada nas outras categorias⁸.

Nas traduções, foram identificadas, como estratégia, *exatamente* (6), *justamente* (1), *com exatidão* (1), *literalmente* (1), *precisamente* (1), e um caso de omissão, no qual se usou uma pseudoclivada. Entre as traduções por *exatamente* estão os casos nos quais a partícula atuava de maneira mais prototípica, modificando um argumento interno ao verbo. Neles, *exatamente* parece funcionar mais como advérbio de modo do que como partícula focalizadora. Em (14), por exemplo, iguala-se o modo vivido ao modo desejado pelo interlocutor, mas levando “de acordo” ao grau máximo de adequação a sua denotação. Aqui, então, *imenno* funciona como *slack regulator*, reduzindo a “folga pragmática” licenciada pelo uso convencional da locução (Lasersohn, 1999).

(14) [...] <i>otčego</i>	<i>ty</i>	<i>nikogda</i>	<i>ne</i>	<i>skazal</i>
por que	você	nunca	NEG	disse
<i>mne, čto</i>	<i>ty</i>	<i>hočeš', čtoby</i>		
mim	que	você	queria	para que
<i>ja žila</i>	imenno	<i>tak, kak</i>	<i>ty hotel</i>	[...]
eu vivesse PF			tal como você	queria

⁷ Sobre a ênfase para contraste *versus* para intensidade ver Trotzke (2017).

⁸ Na verdade, a modificação de núcleo verbal foi encontrada também com outras funções, principalmente

em *Crime e Castigo*. Nesses casos, dada a classificação funcional, os dados foram alocados nas outras categorias.

"[...] por que nunca me disseste o que querias, para que eu vivesse exatamente de acordo com a tua vontade, [...]" (Tolstói, 2010).

Nos outros casos na amostra, as diferentes escolhas tradutórias possivelmente decorrem de ser um uso mais idiossincrático, embora com uma noção adverbial de grau semelhante à dos casos de modificação de grau discutidos na seção de restrição pronominal. É difícil extrair uma análise semântica consistente para a categoria. É possível que a noção de *slack regulator* dê conta dos dados, mas isso exige um estudo mais aprofundado, de preferência diacrônico. Na ausência de especificações relevantes no nível indexical ou de posicionamento pragmático, não é proposta uma definição com base nesses parâmetros para a categoria.

Conclusões gerais

Esta pesquisa buscou caracterizar o funcionamento de *immeno* tanto no âmbito da expressão do foco argumental quanto no âmbito discursivo mais amplo, observando como diferentes padrões de uso da partícula se articulavam em traduções à língua portuguesa. Foi encontrada uma ampla gama de estruturas reproduzindo a partícula no português, indo muito além dos equivalentes apontados nos dicionários. Como esperado, diversos tipos de mecanismos foram explorados para se reconstruir a função identificacional-especificativa de *immeno*. Nesse âmbito, destaca-se a forma como o contexto formal de inserção da partícula por vezes restringe a escolha lexical na tradução. Tudo isso permitiu observar como as diferentes funções de *immeno* se distribuem no que diz respeito à expressão de significado reflexivo ou metalingüístico, de indexicalidade, e de postura enunciativa.

Todos os padrões de uso de *immeno* veiculam sentidos metalingüísticos, mas a natureza dessa reflexividade varia. A asserção enfática de identidade, a restrição da referência pronominal, a particularização e a correção convergem fortemente com a função identificacional de expressão do foco argumental, mas a primeira busca apontar a existência prévia daquele argumento na pressuposição, a segunda dá instruções para o preenchimento da variável (já que ainda não se tem o argumento), a terceira busca preencher uma lacuna subitamente percebida na pressuposição, e a última busca um argumento pressuposto especificamente para substituí-lo. Ademais, o aspecto de realizar conexões entre proposições por meio de seus argumentos é mais saliente na asserção enfática de identidade, no particularizador e na concordância; e menos ou irrelevante nas demais. Além disso, o significado reflexivo dos padrões de restrição referencial, particularização, reiteração e exatidão se diferem dos demais por operarem de alguma maneira na redução da “folga” que a experiência com o uso permite ao falante atribuir ao elemento do enunciado focalizado pela partícula. Esse sentido permite inserir *immeno* na categoria de *slack regulator*, mas tal análise exige estudos adicionais, sobretudo dedicados a dar conta da situação da restrição pronominal, que modifica o termo para além do lhe que é convencionalizado, mas com menos “folga interpretativa” do que no uso sem partícula.

O parâmetro da indexicalidade destaca as funções de concordância, ocasionalmente a asserção enfática de identidade, e a restrição referencial, sendo irrelevante nas demais. Por sua vez, a

veiculação de postura enunciativa motiva o uso de *imenno* com função de reiteração, de concordância, e de asserção enfática de identidade nos casos em que a realização de uma avaliação é mais saliente.

Tomado como um todo, o panorama permite compreender como *imenno* é descrito como partícula tanto identificacional quanto especificativa, além de evidenciar a utilidade do uso de *corpora* paralelos para o estudo de partículas discursivas ou de outros elementos também tipicamente classificados como “polissêmicos”. Recriar o perfil semântico-funcional de uma partícula discursiva em outra língua é algo que pode interessar tanto linguistas, como estudiosos da tradução, e aqui salienta-se o quanto restrito é o campo de estudos comparativos entre as línguas russa e portuguesa nas duas disciplinas. Para investigações futuras, os resultados aqui apresentados sugerem uma análise de correspondência mútua, observando as equivalências nos dois sentidos de tradução, sobretudo para o destrinchamento das sinônimas percebidas dentro da própria língua portuguesa.

Referências

AIJMER, Karin; FOOLEN, Ad; SIMON-VANDENBERGEN, Anne-Marie. Pragmatic markers in translation: a methodological proposal. In: FISCHER, Kerstin. **Approaches to discourse particles**. Brill: 2006, p. 101-114.

DIESSEL, Holger. **The Grammar Network**: How linguistic structure is shaped by language use. Cambridge: Cambridge University Press, 2019.

DOBROVOL'SKIJ, D.O.; LEVONTINA, I.B. O sinonimii fokusirujusčih častic (na materiale nemeckogo i russkogo jazykov) [sobre a sinônima de partículas focalizadoras (nas línguas russa e alemã)]. In: **Kompjuternaja**

lingvistika i intellektualnye tehnologii: Po materialam ežegodnoj Meždunarodnoj konferencii "Dialog 2012". Moskva: RGGU, 2012. v. 1, n. 11 (18), p. 138-139.

DOBROVOL'SKIJ, Dmitrij; PÖPPEL, Ludmila. Discursive units and bilingual dictionaries: imenno and kak raz. In: AMBROSIANI, Per; LÖFSTRAND, Elisabeth; TEODOROWICZ- HELLMAN, Ewa (red.). **Med blicken österut**: hyllningsskrift till per arne bodin. Stockholm: +Stockholms universitet and Artos & Norma bokförlag, 2014.

DOBROVOL'SKIJ, Dmitrij; PÖPPEL, Ludmila. Corpus perspectives on russian discursive units: semantics, pragmatics, and contrastive analysis. In: ROMERO-TRILLO, Jesús (ed.). **Yearbook of Corpus Linguistics and Pragmatics 2015**. Cham: Springer, 2015, p. 223-241.

DOSTOIÉVSKI, F. M. **Humilhados e ofendidos**. Trad. Fátima Bianchi. São Paulo: Ed. 34, 2018.

DOSTOIÉVSKI, F. M. **Crime e Castigo**. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Todavia, 2019.

GOLDBERG, Adele E. **Constructions**: A construction grammar approach to argument structure. Chicago: University of Chicago Press, 1995.

KOZLOV, Aleksey. Imenno. In: KIBRIK, A.; SEMENOVA, Ks.; SIČINAVA, D.; S., Tatevosov; A., Urmančieva (eds.). **Voprosy jazykoznanija**: Megasbornik nanostatej. Sb. st. k jubileju V. A. Plungjana [Questões de linguística: megacoleção de nanoartigos: col. art. em homenagem a V. A. Plungian]. Moskva: OOO "Buki-Vedi", 2020, p. 35-40.

KÖNIG, Ekkehard. Identical values in conflicting roles: The use of german ausgerechnet, eben, genau and gerade as focus particles. In: ABRAHAM, Werner (ed.). **Discourse Particles**: Descriptive and theoretical investigations on the logical, syntactic and pragmaticsyntaxticities of discourse particles in german. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 1991, p. 11-36.

KRIFKA, Manfred. Basic notions of information structure. **Acta Linguistica Hungarica**, v. 55, n. 3-4, p. 243-276, 2008.

LAMBRECHT, Knud. **Information structure and sentence form**. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

LASERSOHN, Peter. Pragmatic halos. **Language**, p. 522-551, 1999.

LAZAREV, A. B. **Russko-portugal'skij slovar'** [Dicionário russo-português]. Moskva: Astrel', 2006.

LEFER, M. A. Parallel Corpora. In: PAQUOT, M. GRIES, S. (eds.) **A practical Handbook of corpus linguistics**. Cham: Springer International Publishing, 2021, p. 211-233.

LEVONTINA, Irina B. Imenno 2, kak raz 1. In: APRESJAN, Ju. (ed.). **Novyj ob"jasnitel'nyj slovar' sinonimov russkogo jazyka** [Novo dicionário explicativo de sinônimos da língua russa]. Moskva/Wien: Jazyki slavjanskoj kul'tury, 2004, p. 440-443.

MAS - Malyj akademicheskij slovar' [Pequeno dicionário acadêmico]. Imenno. Slovar' russkogo jazyka v 4-h tomah [Dicionário da língua russa em quatro tomos]. 1999. Disponível em: <http://feb-web.ru/feb/mas/mas-abc/09/ma166107.htm>. Acesso em: 20 ago 2024.

ONEA, Edgar; VOLODINA, Anna. Between specification and explanation: About a German discourse particle. **International Review of Pragmatics**, v. 3, n. 1, p. 3-32, 2011.

RNC - Russian National Corpus. Disponível em: <https://ruscorpora.ru>. 2024. Acesso em: 20 ago 2024.

TOLSTÓI, L. N. **Felicidade Conjugal**. Trad. Boris Schnaiderman. São Paulo: Ed. 34, 2010.

TOLSTÓI, L. N. **Anna Kariênia**. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

TROTZKE, Andreas. **The grammar of emphasis: From information structure to the expressive dimension**. Boston/Berlin: Walter de Gruyter, 2017.

Abstract: This paper presents a description of the Russian focus particle "imenno" (i.e., exactly, precisely) by analyzing a parallel corpus of 19th-century Russian literature. This particle is employed in a wide range of uses, conveying specificational or identificational semantics in different contexts. This research contributes to the existing literature by analyzing all its usage patterns in a systematic way. Identifying seven usage patterns, these were described semantically and functionally based on the translation strategies employed in the corpus, taking note of any metalinguistic and indexical meanings, as well as the expression of pragmatic stances. The analysis showed that the seven patterns converge in a complex way with regard to the three parameters. All uses of the particle have some metalinguistic meaning, but the nature of this reflexivity differs in each case. The analysis also showed that the particle is equivalent to argument-focus structures in most of its functions (especially when identifying coincidental propositional arguments, which seems to be its main use) and that it is sensitive to both textual and extratextual elements, while conveying different stances toward the enunciative context.

Keywords: Imenno; Focus particle; Parallel corpus; Specification; Emphatic assertion of identity.

Larissa Mikháilovna Reisner: escritora, jornalista e revolucionária

Clara Drummond de Andrade Magalhães¹

Resumo: Esta é uma pesquisa realizada por meio do grupo de estudos “Mulheres russas do século XIX: em textos e contextos”, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), organizado pela mestrandra Ana Letícia Prado de Campos e supervisionado pela professora Dra. Denise Regina Sales. A pesquisa está em fase inicial, buscando, portanto, realizar um panorama geral sobre a vida de Larissa Reisner e o levantamento de uma breve biografia, visando ocasionar em maior compreensão e conhecimento acerca de quem foi Reisner e quais foram suas ações durante o período em que ela viveu. Desta forma, pretende-se traçar uma linha do tempo, de modo a melhor entender em que cenário se localizava Larissa Mikháilovna e como isso afeta (e molda) a sua vida enquanto escritora, jornalista e revolucionária.

Palavras-chave: Reisner; Revolução Russa; Rússia; União Soviética.

¹ Graduanda em Letras Português-Russo pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Email: claradrummond@letras.ufrj.br.

Introdução

Larissa Mikháilovna Reisner nasceu em Lublin, na Polônia do Congresso, no dia primeiro de maio de 1895. Ao longo de sua vida, Reisner esteve profundamente envolvida com as questões históricas e sociais russas, seja indiretamente (pelo fato de o seu pai ser parte do movimento revolucionário, fazendo a vida de Reisner envolver diversas reflexões sobre estes temas desde cedo), seja diretamente, com o seu envolvimento jornalístico, ao trabalhar com agitação e propaganda, ou indo ao front para lutar junto das flotilhas na Campanha do Volga. A partir da análise dos acontecimentos que cercam Reisner, serão apresentadas as suas ações, as quais a transformaram em uma figura emblemática em meio ao cenário revolucionário, extremamente admirada por uns, vista com suspeita por outros.

Infância

Ainda que os maiores feitos de Reisner tenham se sucedido apenas após a Revolução de Outubro (sendo, além disso, o período sobre o qual constam maiores registros), é de interesse tomar tempo, também, observando elementos do início de sua vida que viriam, no futuro, a influenciar profundamente a visão de mundo de Larissa, de forma a melhor compreender sua história e trajetória (ainda tão pouco explorada). Sendo assim, vale tomar nota dos pais de Larissa, que

seriam os principais responsáveis por seus interesses iniciais e, eventualmente, ingresso no movimento revolucionário.

A mãe de Larissa, Ekaterina Aleksándrovna Reisner (nascida Khtirovó), vinha de uma família nobre, influente e conservadora, a qual se opunha arduamente às frequentes idas de Ekaterina às reuniões de grupos socialistas e aos encontros de estudantes que ocorriam na Universidade de Lublin (com o movimento estudantil tomando força no fim do século XIX, muitos destes encontros tratavam de discussões acerca dos problemas políticos e sociais que a Rússia enfrentava). O pai de Larissa, Mikhail Andréievitch Reisner, era um estudante de direito que, em 1894, estava em Lublin para finalizar a sua tese de doutorado e para ministrar aulas na Universidade. Mikhail Andréievitch, na época em que iniciava sua tese ainda em São Petersburgo, já havia se tornado marxista², participava de um círculo de estudos que mantinha suas atividades ilegalmente (devido à censura tsarista) e direcionava grande parte de seus trabalhos acadêmicos à crítica e denúncia à autocracia e opressão realizadas pela Igreja e pelo Estado. Chegando em Lublin, portanto, Mikhail Andréievitch segue com suas atividades políticas e, desta forma, vem a conhecer Ekaterina Aleksándrovna em um dos encontros do movimento estudantil (McElvanney, 2018; Porter, 2023).

² Reisner viria a ser, inclusive, um dos responsáveis por projetar em 1918 a primeira constituição da República Socialista Federativa Soviética da Rússia.

Os pais de Larissa se casam em 1894, a contragosto da família de ambos e com quem eles eventualmente vêm a cortar laços, e, em 1895, um mês após o nascimento de Larissa, Mikhail Andréievitch é preso devido a um discurso que proferiu em solidariedade aos estudantes-ativistas de Moscou, São Petersburgo e Kyiv, e a se recusar a jurar lealdade a Nicolau II (Porter, 2023, p. 17). Conforme a situação da família se torna cada vez mais crítica e os posicionamentos de Mikhail Andréievitch lhe trazem cada vez maiores inimizades, ele é enviado, em 1898, para semi-exílio em Tomsk, na Sibéria, onde a situação da família viria a piorar cada vez mais (Maiorova, 2019; Porter, 2023).

A estadia dos Reisner na Sibéria é um momento crucial para a consolidação dos posicionamentos políticos de Mikhail, que ele viria a descrever como um “período de sucessiva inclinação para a esquerda, aproximação dos estudantes e um afastamento do professorado” (Reisner *apud* Maiorova, 2019, p. 150, tradução nossa)³. Os anos em Tomsk foram marcados, para os Reisner, por perseguições, isolamento e um sentimento geral de insegurança. Vistas com maus olhos pela administração da Universidade, as atividades de Mikhail Andréievitch não falhavam em causar escândalos e plantar inimizades. Durante os anos de 1901 e 1902, Mikhail é enviado a mando da Universidade para Heidelberg, buscando

evitar maiores problemas (os quais pareciam “seguir” o professor) uma vez que ele já teria sido, de acordo com Maiorova (2019), acusado pelo Ministro da Educação de ser um professor que “abusa do seu cargo na universidade para fazer discursos os quais instigam a tratar com hostilidade e desrespeito a ordem legal das coisas estabelecida na Rússia” (Maiorova, 2019, p. 149, tradução nossa) e começado a se tornar alvo de uma perseguição sistemática. Larissa viria a se recordar dos momentos em Tomsk com uma leve tristeza, o ano de 1902 foi, para a família, um ano de grandes inseguranças e fracassos, a carreira de Mikhail Andréievitch toma cores cada vez piores, culminando no momento em que ele é demitido do cargo de professor - no fim do ano - e tornando a situação completamente inviável no momento em que, em abril de 1903, Mikhail é convocado a Petersburgo e interrogado durante quatro dias consecutivos com base em acusações do reitor da Universidade de Tomsk. Após Mikhail ser liberado do interrogatório, os membros da família prontamente se mudam para Berlim enquanto exilados políticos (Maiorova, 2019; McElvanney, 2018; Porter, 2023).

Em Berlim a família vivia quase que exclusivamente de artigos que Mikhail escrevia sobre a vida na Alemanha para a revista *Russkoe Bogatstvo* (sob o pseudônimo de M. Reus), porém, apesar das dificuldades as quais enfrentaram no

³ Todas as traduções autorais apresentadas neste artigo foram cotejadas em conjunto como atividade coletiva do grupo de estudos.

seu período como exilados na Alemanha – entre elas a constante vigilância da polícia alemã (Porter, 2023, p. 19) – futuramente os anos em Berlim se tornariam memórias de grande importância para Larissa, vindo a auxiliá-la em uma viagem que faz em 1923 como correspondente especial do *Izvestiia* (“Notícias”) para pesquisar os levantes de trabalhadores alemães, e também pelo fato de que, em Berlim, a casa dos Reisner se torna um ambiente de encontros para intelectuais e membros da esquerda revolucionária alemã, dentre os quais se destacam Karl Liebknecht e August Bebel (Maiorova, 2019; Radek, 1977). Para além disso, a casa dos Reisner se torna, também, um lugar seguro para abrigo de outros exilados políticos russos, os quais iam e vinham aos montes. O ambiente em Berlim era ocupado sempre por grandes discussões e novos rostos. Em meio a isso, Larissa se torna uma pessoa curiosa, inquisitiva, que muito refletia, mas que também muito se preocupava, e que aprendeu a ter grande cautela⁴ (Porter, 2023; Radek, 1977).

Retorno à Rússia

Os Reisner viveram ainda, durante pouco tempo, no ano de 1906, em Paris, porém após uma anistia concedida a alguns exilados políticos em 1907 eles conseguiram retornar à Rússia (Maiorova,

2019; Porter, 2023; Radek, 1977). As condições dos Reisner melhoraram consideravelmente: o pai de Larissa consegue um emprego como professor na Universidade de Petersburgo⁵, Larissa ingressa em uma escola (após anos de ela e o irmão estudarem apenas em casa) e a casa dos Reisner é descrita como “similar a uma pequena fogueira cultural, um salão literário” (Maiorova, 2019, p. 158, tradução nossa), as discussões sobre filosofia, política, arte e literatura se tornam constantes, em meio à “era de prata da poesia russa” Larissa toma cada vez maior interesse nos trabalhos de poetas simbolistas e eventualmente nutre uma grande admiração pelo acmeísmo (em especial pelos trabalhos de Anna Akhmátova).

Estando na capital, o seu acesso ao mundo literário se torna cada vez maior. Por conta disso, entre os anos de 1910 e 1911, Larissa começa a frequentar regularmente leituras de poesias, lê seus versos em salões e cafés literários (mais tarde, dentre eles, estaria também o famoso *Cão Vadio* [*Bodriátchaia sobáka*], o qual ela começa a visitar por volta de 1913) e trava conhecimento com diversas das influentes figuras na poesia da época (Maiorova, 2019; McElvanney, 2018; Porter, 2023). Maiorova (2019), ao descrever esse período, afirma que “Larissa adentrou o mundo da boemia de Petrogrado” (p. 163, tradução nossa),

⁴ Porter (2023) defende que, durante sua infância em Berlim, Larissa teve que lidar com diversas responsabilidades, foi encorajada a explorar a cidade e não era inusual que ela guiasse por Berlim, sozinha, outros russos que vinham visitar a sua família.

⁵ Não é de interesse tratar com maiores detalhes da vida profissional de Mikhail Andréievitch, uma vez

que a partir desta época ela se estabiliza consideravelmente, e Larissa começa, também, a ter maior independência. Entretanto, vale notar que em Radek (1977) e Porter (2023) afirma-se haver, já nessa época, certa tensão entre os membros liberais do corpo docente da faculdade e Mikhail Andréievitch (já membro do partido bolchevique).

ainda que, verdade, é possível também observar uma consequência desta época para Reisner que vai além do “adentrar à boemia”. Trata-se de como o contato intenso com escritores, especialmente⁶, como já mencionado anteriormente, do simbolismo e acmeísmo, virá a se tornar uma das bases para os seus primeiros escritos e também inspiração para a criação de seu estilo literário próprio durante o seu trabalho enquanto jornalista (após a Revolução de Outubro), rendendo-lhe ao mesmo tempo diversos elogios – pela sua habilidade de relatar fatos de maneira poética a partir de um “[...] jornalismo que combinava tradições literárias modernistas com temas heroicos e revolucionários[...]” (McElvanney, 2018, p. 201, tradução nossa) – e também diversas críticas, de modo que, após a sua consolidação enquanto jornalista (próximo ao fim da guerra civil), seus escritos eram frequentemente acusados de serem “demasiadamente poéticos” e refinados demais para as massas, a sua proximidade estilística a escritores que haviam inicialmente se oposto à Revolução gerava certa desconfiança em outros escritores e revolucionários (Porter, 2023; Sosnovsky, 1977). Enquanto alguns de seus contemporâneos argumentam que esse

estilo teria diminuído com o tempo, em especial após a sua viagem para Hamburgo em 1923 (Sosnovsky, 1977, p. 206), outros argumentam (tornando este um ponto de embate) que estes primeiros momentos de contato com a cultura literária pré-revolucionária de Petrogrado influenciaram do primeiro ao derradeiro texto de Larissa, como aponta Viktor Chklóvski (1990) em seu texto “A morte mais sem sentido”, publicado como homenagem a Reisner logo após a sua morte em 1926, originalmente no N.2 da revista *Jurnalist* (“Jornalista”):

A cultura de pupila dos acmeístas e dos simbolistas deu a Larissa Reisner a aptidão para ver as coisas.

No jornalismo russo o seu estilo foi o que mais se distanciou dos estilos dos livros.

Isso porque ela era uma dentre os mais cultos. Tão rica foi a maneira que essa jornalista foi formada! (1990, p. 357, tradução nossa).

Em 1912 Reisner se forma no colégio e segue com seus estudos na universidade, ainda buscando a carreira literária. Ela tem seu primeiro contato com a possibilidade de uma carreira profissional ao publicar, em janeiro de 1913, a peça *Atlantida*⁷ no almanaque

⁶ Um dos fatos que evidencia a proximidade que Reisner adquire de figuras chaves no cenário poético-literário da época é sua amizade travada com Mikhaíl Leonídovitch Lozínski, um dos editores (na época) da revista *Appolón* (“Apolo”) e membro da *Tsiékh Poétov*.

⁷ Radek (1977) ao refletir sobre a peça considera a possibilidade de ela já conter indícios dos descontentamentos de Larissa com o autoritarismo na Rússia e a tentativa de transmitir em escrito a possibilidade de uma revolução. Enquanto Radek salienta o fato de a peça ter sido escrita enquanto

Larissa era mais nova (e apenas publicada em 1913) ele aponta a imaturidade destes primeiros trabalhos, porém a falta de acessibilidade a um manuscrito nos impede de comparar quais teriam sido as ideias de Reisner para o enredo e quais foram as edições e cortes feitos por Andréiev (os quais de acordo com Porter (2023) foram diversos, ao ponto de incomodar Larissa). “Ela [Larissa] retrata um homem que, por meio de sua morte, deseja salvar a sociedade da ruína. Uma peça infantil! Um homem só jamais poderia ‘salvar a sociedade da ruína’. Mas a garota que escreveu aquela peça passou noites em claro

Chipóvnik com o auxílio de Leonid Andréiev (com quem os Reisner há anos nutriam uma relação de amizade, e que, vale notar, era editor do almanaque). Apesar de seu descontentamento com os vários cortes pelos quais sua peça teve de passar, Reisner segue com as atividades de escritora, e escreve e publica, ainda em 1913, dois ensaios sobre os tipos femininos em Shakespeare sob o pseudônimo de Leo Rinus, divididos entre Ofélia e Cleópatra.

Na universidade, Larissa participa de um círculo de poesia. O grupo estudava, produzia e criticava poemas em conjunto e, após se organizar, o grupo imprime - pela universidade - a revista *Boguiéma*, na qual Reisner trabalha como editora. Alguns dos escritores que publicavam na revista - e participavam do círculo de poesia - eram a própria Larissa, Óssip Mandelstam e Vsévolod Rojdiéstvenski. Eventualmente, tentando aumentar seu alcance e trabalhar também com poetas de Moscou, a revista consegue contatar e publicar Liev Nikúlin (Maiorova, 2019; Porter, 2023).

A revista segue com suas publicações até o ano de 1914, quando é fechada por conta da censura militar. O ano de 1914, porém, conta com greves e protestos em massa e uma polarização da sociedade - e da intelectualidade - acerca da participação - ou não - da Rússia na Primeira Guerra Mundial. Tal polarização é um momento de tensão no movimento revolucionário. Muitos que antes se diziam fiéis à causa abandonaram qualquer relação com, ou deliberações sobre, uma

possível Revolução para, em uma onda inusitada de patriotismo, apoiar por completo a participação na guerra (Fitzpatrick, 2017; Porter 2023). Os Reisner se opunham fortemente à guerra, assim como maioria dos bolcheviques. O ano de 1914 foi um momento marcante e viria a ser descrito novamente por Larissa em 1925:

Eram dias tenebrosos. [...] No lugar de ninhos da nobreza derrubados, surgiam casarões com escadarias [...] casarões os quais todo o país sabia o quanto eles custavam em capotes, calças e botas roubados dos campos ensanguentados. Os tijolos dessas construções eram cortados da carne humana crua, e a guerra respirava por cima da fuligem de Petersburgo que vinha de automóveis novos em folha e do fedor de cadáver, que traziam diariamente [...] as jubilosas páginas dos jornais corruptos. (Reisner, 1965a, p. 500, tradução nossa).

A frustração dos Reisner com a transformação de muitos de seus conhecidos em "desertores" do movimento revolucionário impulsionam Larissa a, junto de alguns dos membros do círculo de poesias e com o auxílio de seu pai, criar a revista satírica antiguerra *Rúdin*, cujo nome, inspirado no personagem de Turguêniev, é indício de quem buscavam criticar, satirizar e repreender: os grandes nomes que apoiavam a guerra do conforto de suas casas (enquanto milhares de jovens morriam por uma causa que não lhes dizia respeito diretamente), as pessoas que abandonaram o movimento revolucionário

ponderando sobre a humanidade e os seus sofrimentos." (Radek, 1977, p. 188, tradução nossa).

e os “homens supérfluos”. Mesmo em meio à censura que se estabeleceu mais fortemente no período da guerra, a *Rúdin* buscava também satirizar o tsarismo e figuras do governo (Maiorova, 2019; Porter, 2023).

Larissa era a editora chefe da revista, cuidando da impressão dos exemplares, das finanças e da admissão de poesias para publicação. Ela era também a pessoa responsável por revisar os textos e se certificar de que eles não seriam barrados pela censura. Apesar do seu papel ser em grande parte administrativo, Larissa também escrevia poemas e críticas para a revista. Ainda que *Rúdin* não fosse a mais conhecida dentre as revistas na época, o pouco de fama que ela alcançou foi suficiente para levantar as suspeitas da censura, e, consequentemente, uma vez que a revista não evitava mostrar de forma direta seu descontentamento com o regime tsarista nem com as decisões do governo como um todo, o início do aumento do interesse de terceiros nas publicações já foi visto como motivo para que se impedisse as publicações como um todo. Em 1916 a censura impede que mais exemplares da *Rúdin* sejam publicados ou impressos, e inevitavelmente em novembro desse mesmo ano ela é fechada de vez (Maiorova, 2019; Porter, 2023).

Querendo seguir com a carreira de escritora, no fim de 1916, Reisner, após o fechamento da *Rúdin*, começa a escrever para a revista *Liétopis* (“Crônica”), de Maksim Górkii. Na revista, Larissa

publicava poemas, resenhas literárias e traduções de Rilke e Schiller. Por meio da *Liétopis*, Reisner travou conhecimento com grandes nomes do cenário literário, como Maiakóvski, Essiénen e Chklóvski, com quem ela, inclusive, começou a ir a fábricas para fazer oficinas de escrita - elaboradas por Górkii - com os trabalhadores e incentivá-los a publicar suas obras na revista. No fim do ano de 1916, Larissa também começa uma relação (bastante conturbada) com Nikolai Gumilióv, na qual ambos divergiam extremamente no que diz respeito a posicionamentos políticos, algo que no futuro vem a ser um dos maiores motivos para as discussões entre o casal (Porter, 2023). McElvanney (2018) afirma que o período entre 1916 e 1917 é um dos mais marcados pelo aumento da conscientização política de Reisner, bem como reflexões acerca do seu envolvimento de fato (que era, entre os anos de 1915 e 1916, quase ínfimo, ou pelo menos bastante indireto) no movimento revolucionário, e Gumilióv (ironicamente, e certamente a contragosto, como indicam suas cartas a Larissa) é ligeiramente responsável por isso.

Pouco após o início do relacionamento, Gumilióv parte com o exército para a guerra, o que faz com que ele e Reisner se comuniquem (por bastante tempo) exclusivamente por cartas. A primeira delas, disponível pelo acesso eletrônico da RGB⁸, data de novembro de 1916, e, nela, Gumilióv diz que fazia duas semanas que eles se separaram

⁸ Rossiiskaia Gosudarstviennaia Biblioteka, conforme consta nas referências.

(McElvanney, 2018). As cartas, nas quais eles se apelidam carinhosamente de “Leri” (Reisner) e “Gafiz” (Gumilióv) delineiam relativamente bem a progressão do relacionamento, enquanto a primeira carta é enviada por Gumilióv em novembro e recebe respostas que poderiam ser vistas como positivas de Larissa, já em dezembro Reisner envia uma carta que dá a entender um possível conflito. As cartas seguem normalmente até 6 de fevereiro de 1917, quando os apelidos “Leri” e “Leritchka” são trocados por “Larissa Mikháilovna”, e “Gafiz” por “Nikolai Gumilióv”, ou apenas “N. G.”. Maiorova (2019) constata que muito deste distanciamento e conflito se dão por diferenças ideológicas, afirmando:

Para Gumilióv, um monarquista e um romântico, a revolução era abominável, os posicionamentos de extrema esquerda de Larissa o irritavam. [...] o tom das suas cartas muda bruscamente. Não haverá mais apelos a Leri, Gumilióv dará prosseguimento às suas conversas com Larissa Mikháilovna, a moça culta e esperta, apesar do seu desagradável *pathos* inerente.” (Maiorova, 2019, p. 188, tradução nossa).

A partir do disponível pela RGB, é possível entender que, entre o mês de fevereiro e o outono (a última carta de Reisner não tem data exata), todas as três cartas escritas por Gumilióv (cada vez mais breves e sintéticas) não tiveram resposta. Ao escrever a sua última carta para Larissa, Gumilióv conclui: “Bem, adeus, divirta-se, mas não se envolva com política.” (Gumilióv; Reisner, 1964, p. 7, tradução nossa).

A última carta de Reisner, conforme já mencionado, foi enviada apenas no outono. Vale notar as mudanças na vida de Reisner entre o fim de 1916 e o outono de 1917, assim como também sua diferente forma de se posicionar, agora mais firme e decidida. Esses serão pontos que virão a ser elaborados mais tarde, porém, enquanto no fim de 1916 Larissa se posiciona como uma pessoa a favor do fim do tsarismo e admiradora dos bolcheviques, suas ações não são necessariamente organizadas junto a nenhum grupo específico, resumindo-se basicamente à ida a manifestações e à publicação das revistas (publicações as quais são interessantes como uma demonstração de resistência ao regime tsarista, mas que não se organizam junto a um grupo maior); já em março de 1917, após a Revolução de Fevereiro, Larissa abandona a faculdade com o objetivo de se dedicar por completo a seguir a causa revolucionária, entrando, formalmente, para o Programa Educacional do Soviete de Petrogrado, e começando a trabalhar para o jornal *Nóvaia Jizn* (“Vida Nova”) de Górkii, no qual seus escritos adotam um tom um pouco mais expositivo e ela começa a pesquisar com maiores detalhes as interseções entre literatura e o movimento proletário (McElvanney, 2018; Porter, 2023). Desta forma, a última carta de Reisner a Gumilióv é, dentre as suas cartas, a que mais assume um tom de indiferença, terminando com Larissa desejando que ele seja no futuro uma pessoa “melhor e mais limpa”, e iniciando com uma despedida: “No caso da minha morte todas as cartas retornarão ao senhor. E com elas aquele

estrano sentimento que nos ligava e que era tão parecido com amor" (Gumilióv; Reisner, 1964, p. 8; tradução nossa).

As Revoluções

O ano de 1917 foi o ano em que a carreira de Reisner enquanto jornalista toma rumos sólidos e o ano em que a sua participação no movimento revolucionário se torna mais concreta. Após a Revolução de Fevereiro todos os cursos das universidades são suspensos e Reisner abandona o estudo formal de vez. Ela entra para o Programa Educacional do Soviete de Petrogrado e administra aulas de literatura, além de ensinar os trabalhadores a escreverem e os encorajar a escreverem de forma reflexiva sobre a própria vida e a discutirem seus trabalhos uns com os outros. Górkí organiza o jornal *Nóvaia Jizn* e Reisner é convidada a trabalhar como jornalista e, com isso, participar também das reuniões para a organização do jornal (McElvanney, 2018; Porter, 2023; Radek, 1977). Evidências de maior compromisso de Reisner com a causa revolucionária, e inclusive com seu trabalho no Soviete de Petrogrado, são também encontradas em escritos de contemporâneos:

Primeira reunião do *Nóvaia Jizn*: Reisner falava alguma coisa. Steklóv se horrorizava, e o tempo

todo perguntava aos vizinhos: "Ela é marxista?" E Larissa Mikháilovna naquela época já tomava parte, parece, da reforma ortográfica russa. (Chklóvski, 1990, p. 356, tradução nossa).

Seu primeiro trabalho no *Nóvaia Jizn* foi o poema *Pismo* ("Carta"), publicado em 30 de abril de 1917 e direcionado a Gumilióv. O trabalho é uma denúncia clara da barbaridade e despropósito do seguimento da participação do país na Primeira Guerra Mundial:

[...] Cientista e poeta, admirador da canção de Tasso, / Eu, que rejeitava a vida em nome da preguiça paradisíaca, / Aprendi a estripar a carne torturada, / A mutilar crânios, e a quebrar joelhos.

A sua carta está comigo. Os selos, intactos. / Eu não a li, e isso é claro: / Eu sou apenas a baioneta morta de um exército ensandecido / E os discursos do teu amor não irão lavar as manchas de sangue. (Reisner, *Pismo*, tradução nossa⁹).

Além de produções literárias próprias, no *Nóvaia Jizn*, as publicações de Reisner contam também com artigos sobre o seu trabalho no Soviete de Petrogrado e resenhas de poesia e de teatro. Ao longo do ano, Larissa começa a aprofundar seus estudos no que diz respeito à produção cultural proletária¹⁰ e, em junho, viaja ao

⁹ A tradução do poema não leva em conta a métrica ou maiores elementos de cunho poético, foi feita tendo em vista apenas a possibilidade de ilustrar superficialmente e auxiliar na compreensão do tom geral dos escritos de Reisner.

¹⁰ O interesse de Reisner em produções de cultura proletária deve ser levantado em conjunto com o cenário literário, social e político da época, uma vez que em 1917 surgem também (junto de grupos como o *Proletkult* [proletárskaiia kultura]) maiores debates

acerca da existência de uma cultura proletária, *o que a qualificaria, quem a criaria e como ela se manifestaria, e eles se tornam cada vez mais relevantes e polêmicos*. Assim, os escritos de Reisner sobre o tema, e interesse crescente neste, não podem ser separados de um posicionamento político e que de certa forma a afastariam de sua posição inicial de "pupila dos acmeístas" (título dado por Chklóvski (1990), tradução nossa).

Golfo da Finlândia para escrever matérias sobre produções de teatro proletárias e, entre novembro e setembro, publica artigos tratando sobre teatro socialista e atividades culturais acessíveis a trabalhadores (McElvanney, 2018; Radek, 1977). Radek (1977) afirma que os trabalhos no *Nóvaia Jizn* se tratam de um conjunto de escritos que, até Outubro, reúnem o cotidiano destes grupos de trabalhadores, e que deixa clara a ânsia das massas pela atividade criativa junto à emergência dos esforços criativos de uma nova classe que surgiria após a Revolução.

Por meio do *Nóvaia Jizn*, Reisner veio a conhecer Anatoli Lunatchárski, com quem ela, em setembro, começou a trabalhar. Reisner inicialmente auxilia Lunatchárski redigindo cartas, tendo uma função em maior parte secretarial. Porém, ainda assim tratando, em sua maioria, de questões culturais e especialmente da reorganização do cenário cultural pós-revolucionário (McElvanney, 2018). Entre os dias 18 e 19 de outubro, foi feita a primeira conferência de organizações culturais-educacionais proletárias, na qual foi eleito um comitê central das organizações culturais-educacionais proletárias de Petrogrado. Esse comitê contava com o próprio Lunatchárski, Fiódor Kalínin, Nadiéjda Krúpskaia e com Larissa Reisner (Fitzpatrick, 1970, p. 90).

O papel assumido por Reisner durante os dias que correspondem à Revolução de Outubro é motivo de grande debate. Existem diversos relatos sobre quais teriam sido, ou não, os seus papéis em Outubro, e muito disso se dá por conta de uma certa “mistificação”¹¹ pela qual a figura de Reisner veio a passar. Entretanto, por mais que não seja possível saber com exatidão quais foram as ações de Reisner durante esse tempo, ao buscar por um panorama geral da sua história é de interesse que os diversos depoimentos sejam trazidos à tona, uma vez que eles, por mais que possam não ser uma verdade concreta, contêm consigo memórias dos contemporâneos de Larissa, e nisso auxiliam na maior compreensão de quais eram as atitudes *gerais* de Reisner no período de Outubro, e assim levam à delinearção de um concepção *geral* de como ela era enxergada por terceiros na época, a partir de quais de suas ações eles tomavam como factíveis ou não.

Andreev (1969 *apud* McElvanney, 2018) afirma que Reisner era uma das pessoas dentro do cruzador *Aurora*, e que ela teria sido a responsável pelo “tiro em branco” que marcaria o início da Revolução. Chklóvski (1990) diz que ela estava “[...] em meio àqueles que tomaram a Fortaleza de Pedro e Paulo [...]” (Chklóvski, 1990, p. 356, tradução nossa). Inber (1966 *apud* Porter, 2023) afirma que

¹¹ O tema da “mistificação” de Reisner é abordado por McElvanney (2018) e por Vasilieva (1994) e se dá principalmente pelo fato de Reisner ter morrido ainda jovem e muito da sua memória vir a ser carregada por terceiros (também com certa nostalgia, que levaria a um certo grau de imaginação). McElvanney (2017) propõe que a própria Larissa

teria sido responsável em parte por esta mistificação, por meio de uma interseção do seu trabalho enquanto jornalista com o trabalho de propaganda, tornando-a uma escritora que estaria em parte“ [...] promovendo a imagem de si mesma enquanto à da ‘mulher da revolução’.” (McElvanney, 2017, p. 234, tradução nossa).

ela se apresentou ao Comitê Bolchevique dizendo aceitar “lutar, escrever relatórios e morrer se necessário” (Inber, 1966 *apud* Porter, 2023, p. 90, tradução nossa) para ajudar na Revolução. Todos os relatos mostram Reisner como alguém que estaria de alguma forma envolvida nas ações revolucionárias, e, por mais que não seja possível apontar com clareza o que ela fazia exatamente, é certo que nesta época ela ocupava alguma posição (que não pode ser completamente desconsiderada) enquanto trabalhadora para o partido e participante do movimento revolucionário. McElvanney (2018) corrobora com esta ideia ao apresentar as autorizações concedidas a Reisner pouco após à Revolução, as quais concediam-lhe liberdade para se locomover livremente pela cidade independentemente do horário, e acesso desimpedido ao Palácio de Inverno (McElvanney, 2018).

Esses documentos demonstram a posição e os contatos de Reisner dentro do Partido Bolchevique na época da Revolução de Outubro, apesar do fato de ela ainda não ser afiliada. (McElvanney, 2018, p. 197, tradução nossa).

Em novembro, Reisner publica seu último artigo para o *Nóvaia Jizn*. Por meio do seu acesso desimpedido ao Palácio de Inverno, Reisner elabora sua reportagem *V zínnem dvortsié* (“No palácio de inverno”), na qual analisa e condena (em alguns momentos também ridiculariza levemente) a vida dos *tsares* no Palácio de Inverno, e na qual ela apresenta fortes críticas ao Governo Provisório, em especial à figura de Kiérenski, e ao sitiamento do Palácio

antes da Revolução de Outubro (Fitzpatrick, 2017; McElvanney, 2018; Reisner, 2024).

Nós gostaríamos de saber para que, afinal, foi necessário se instalar no Palácio de Inverno? Para que foi necessário comer e dormir como um tsar, pisotear a elegância, o luxo e a riqueza das quais apenas o povo tem o direito de dispor [...]. Mas será que o ministro não sabia que a luta política podia, a cada instante, derrubá-lo tanto do seu cargo quanto da cadeira de Nicolau II, que ele expunha a grande perigo os tesouros da arte em meio aos quais se atreveu a viver? E assim foi. (Reisner, 2024, p. 186).

O artigo foi extremamente controverso e gerou uma onda de reclamações por parte dos apoiadores de Kiérenski e do Governo Provisório. Insatisfeito com as reações, e, também, com Larissa (uma vez que era uma norma do *Nóvaia Jizn* não atacar indivíduos nominalmente), Górkí publica um pedido de desculpas público no jornal. A Reisner é concedido o direito de resposta, e ela publica um texto tratando do assunto, no qual diz não se importar com Kiérenski enquanto um indivíduo, e reafirma que a menção do seu nome era importante por ele ser uma figura relevante no cenário apresentado. Reisner, então, opta por se retirar da equipe do jornal, e não faz mais publicações (Porter, 2023).

Apenas em 1918, Reisner se filia oficialmente ao Partido Bolchevique e trabalha, durante um tempo, como agitadora na base naval de Kronstadt (McElvanney, 2018, p. 197). Reisner já havia trabalhado anteriormente, por conta da sua

participação no Programa Educacional do Soviete de Petrogrado, em Kronstadt. Em ambos os casos, as suas funções, além de agitação e propaganda, são as de dar aulas de literatura e escrita para os marinheiros, além de também tratar com eles do tema da cultura proletária. Anteriormente em Kronstadt ela veio a conhecer Fiódor Fiódorovitch Raskólnikov, com quem se casa em maio de 1918. Ainda em 1918 ela publica a sua primeira reportagem para o jornal *Izviestiia*. Em abril, Larissa sai do seu posto no Comissariado da Educação e parte junto dos marinheiros para a Campanha do Volga¹², agora enquanto oficial de inteligência e correspondente oficial do *Izviestiia* (McElvanney, 2018; Porter, 2023).

A Campanha do Volga ocorreu em um momento de grande tensão da Guerra Civil, quando após a tomada de Kazan pelas forças contrarrevolucionárias a situação se tornou mais crítica ainda, culminando com a convocação de Trótski (que era, na época, Comissário de Guerra) ao Volga. O quinto exército, do qual Reisner fazia parte, é reconhecido por participar de uma das lutas mais importantes para retomar o controle da região de Kazan. A partir de suas experiências no campo de batalha¹³, Reisner produziu reportagens com uma perspectiva única e penetrante. Chklóvski (1990) afirma que foi na Campanha que

Reisner pôde encontrar o seu próprio estilo literário, ainda que ela já escrevesse antes. Apenas após o Volga, o estilo pelo qual Larissa foi posteriormente reconhecida tomou de fato forma, a partir de um contraste entre jornalismo de guerra expositivo e as tradições literárias modernistas, as quais ela tanto apreciava e buscava ser, em parte, adepta. Seus artigos ao *Izviestiia* eram publicados regularmente sob o título de *Pisma s fronta*, e eventualmente vêm a ser agrupados e publicados no livro *Front*, em 1924 (outras edições do *Front* foram também criadas, posteriormente, com publicações de Reisner após a guerra civil) (Maiorova, 2019; McElvanney, 2018; Porter, 2023).

Após a retomada do controle de Kazan e a Campanha do Volga ser considerada bem-sucedida, Reisner segue com a flotilha o rumo do rio Kama. Reisner continua, ao longo de toda a Guerra Civil, escrevendo textos sobre os combates e sobre o dia a dia dos marinheiros. Um dos textos que encapsula bem o tom geral da escrita de Reisner é *Kazan-Sarápul*, uma reportagem que ela escreve para o *Izviestiia* nesta época, em que a flotilha segue com suas atividades no rio Kama. Reisner narra parte da trajetória da flotilha até chegar à cidade de Sarápul, e a segunda metade do texto fala explicitamente sobre o estado de calamidade no qual ela veio a encontrar a

¹² A Campanha do Volga foi uma campanha militar executada durante maio e novembro de 1918 que visava impedir os levantes contrarrevolucionários do Exército Branco e a invasão de países estrangeiros ao longo do Volga (McElvanney, 2018; Porter, 2023).

¹³ Vale notar que Larissa atuou enquanto jornalista, mas também participou ativamente de lutas junto da flotilha. Este fato é corroborado não apenas por meio dos relatos de seus contemporâneos, mas também

por fatos concretos como a sua futura nomeação como Comissária. Atividades de reconhecimento para a elaboração de estratégias, nas quais Reisner ia disfarçada ao território inimigo, colocando a vida diretamente em risco, são também parte das tarefas das quais Reisner era encarregada na flotilha, sendo muitas vezes indicada pelo próprio Trótski para o cumprimento de tais (Maiorova, 2019; McElvanney, 2018; Porter, 2023).

cidade de Sarápol, narrando o desespero dos cidadãos e os desastres da guerra.

Tchístopol, Elábuga, Tchelný e Sarápol, todos esses vilarejos inundados em sangue, modestas vilas inscritas na história da Revolução por meio de uma marca escaldante. Em um lugar atiraram ao Kama as esposas e filhos de soldados do Exército Vermelho, e não pouparam nem sequer os chorosos bebês de colo. Em outro, avermelham-se no caminho até agora poças ressecadas, e ao redor delas o magnífico rubor das outonais árvores bordo parece o rastro de um massacre.

Essas esposas e essas crianças desses assassinados não correm para além da fronteira, não escrevem, depois, memórias sobre a queima de antigas fazendas com os seus Rembrandts e depósitos de livros, ou sobre a fúria da Tcheká. Ninguém em nenhum lugar vai saber, ninguém faz alarde para a toda sentimental Europa sobre os milhares de soldados fuzilados na alta margem do Kama, enterrados pela correnteza nos lodosos baixios, cravados em costas inabitadas. (Reisner, Kazan-Sarapul, 2012, tradução nossa).

Em dezembro de 1918, Reisner vai a Moscou para receber o título de Comissária Política da Marinha, tornando-se a primeira mulher a ocupar esse posto. Em 1919, Larissa retorna ao front junto das flotilhas Volgo-Caspianas e Astracã-Caspianas, que vão até as cidades de Baku e de Bandar-e Anzali. Em junho de 1920, Reisner retorna a Moscou, e pouco tempo depois vai para Petrogrado (McElvanney, 2018; Porter, 2023).

Retorno a Petrogrado

Não estando mais no front e a Guerra Civil chegando ao fim, a vida de Reisner retoma maior proximidade ao literário. Apesar de problemas com a publicação de livros estarem afetando a União Soviética como um todo, Reisner começa a organizar suas primeiras reportagens para o *Izviestia*, tendo em vista a publicação de um livro. Ela volta a se inserir, após tantos anos no meio jornalístico, no meio literário de Petrogrado. Larissa organiza diversas oficinas de escrita e se torna professora de literatura nas *rabfaks*¹⁴. Ela se utilizava das suas conexões prévias com o mundo literário para enriquecer o conteúdo de suas aulas, e, com isso, levou seus alunos para conhecer nomes importantes da literatura contemporânea, como Blok e Gumilióv (que aceitava receber seus alunos, apesar da antipatia mútua que ambos nutriam um pelo outro) (Porter, 2023). Reisner, nesse meio tempo, aproxima-se mais, também, de Liev Nikúlin e de Anna Akhmátova. O relacionamento de Reisner e Akhmátova é um particularmente dúvida. Enquanto, por um lado, Reisner teve um relacionamento com Gumilióv enquanto ele ainda era casado com Akhmátova, por outro ela sempre admirou a poeta fervorosamente. Com isso, Akhmátova relata a Tchukóvskaia (1997) seu primeiro encontro com Reisner (ainda antes da Revolução, por volta de 1916), no qual Larissa a teria

¹⁴ *Rabfak* (*Rabótchii fakultiét*) eram ambientes onde se ministriavam aulas para auxiliar trabalhadores que não tiveram um ensino formal a ingressar no ensino

superior. Geralmente os estudantes passavam de quatro a três anos na *rabfak* antes de serem admitidos a uma universidade (Fitzpatrick, 1970).

visto após uma apresentação no *Privál komediántov* e se aproximado “com duas lágrimas a postos nas bochechas” (p. 79, tradução nossa). Akhmátova narra que, após a cumprimentar com um aperto de mãos, Larissa se comove e a agradece. No geral, os relatos de Akhmátova incluem certo estranhamento frente às emoções de Reisner (geralmente bastante expressivas). Ela traduz este espanto em sua narração a Tchukóvskaia:

[...] o que era aquilo? Uma moça bonita, jovem, para que se humilhar assim? Como é que eu poderia saber, então, que ela tinha um romance com Nikolai Stepánovich? Além disso, mesmo se eu soubesse, por que que eu não estenderia a minha mão a ela? (1997, p. 79, tradução nossa).

Ainda assim, alguns biógrafos de Akhmátova, como Feinstein (2005), apontam certa simpatia por parte de Akhmátova, ainda mais nessa época, em 1920, em que Reisner retorna a Petrogrado após seu período com as flotilhas e busca visitar a poeta. Em sua visita a Akhmátova, Reisner vê que ela passa por dificuldades extremas, e nisso busca lhe ajudar, providenciando-lhe comida, novas roupas, e um emprego como bibliotecária (Feinstein, 2005; Porter, 2023). Reisner e Akhmátova mantêm certa relação, tendo ocorrido, posteriormente, outros encontros e havendo certo registro de possível troca de cartas - em nosso levantamento, foi possível encontrar uma carta de Larissa para Akhmátova, enviada após a morte de Blok. Larissa sempre tratava de Akhmátova com grande reverência,

enquanto os relatos de Akhmátova sobre Reisner oscilam entre certo afeto e incômodo. Apesar de os relatos de Akhmátova para Tchukóvskaia (1997) penderem mais para um lado negativo, Feinstein (2005) salienta que, ao descobrir a notícia da morte de Reisner, ela toma o fato como um grande choque e se entristece bastante, tendo visto Reisner como uma pessoa “alegre, saudável e bela” (Feinstein, 2005, p. 128, tradução nossa).

Assim, enquanto o papel de Reisner na vida literária e social se torna cada vez mais ativo, os seus críticos se tornam cada vez mais ativos também. Com isso, a “proximidade” entre Reisner e Akhmátova se torna um pouco mais relevante. Como já mencionado anteriormente, o jornalismo de Reisner sofre duras críticas por suas similaridades às tendências dos acmeístas, a sua proximidade e impossibilidade de renunciar a esse estilo levam Reisner a ser amplamente criticada. Porter (2023) descreve esse período como um em que Larissa se preocupa demasiadamente com a recepção de sua escrita, trabalhando a ponto de adoecer. Eventualmente contemporâneos, como Sosnovsky (1977), irão abordar o tema das “provações” pelas quais Reisner teve de passar para ser aceita no meio jornalístico. Certamente, ao olhar para a situação com um olhar mais crítico, é impossível não ter como hipótese que o fato de que muitas das dificuldades pelas quais Reisner veio a passar com a crítica da época, por meio das acusações de uma escrita com muitos “floreios” e muito “romântica”, podem ter ocorrido por ela ser uma mulher ocupando um campo

predominantemente masculino. Ao tratar da recepção de suas obras, este é um ponto ao qual é importante se atentar e uma questão que surge principalmente após ler reflexões feitas posteriormente à morte de Reisner em 1926, como por Liev Sosnóvski em seu texto “Em memória a Reisner” (1977):

Hoje, conforme nós nos lembramos de Larissa Mikháilovna, nós devemos ser absolutamente fracos. Nós temos sido injustos com ela, e eu sou um daqueles que foram injustos com ela. Ele percorreu a sua jornada por entre nós como se passando por uma sucessão de barreiras, nas quais ela era testada silenciosamente. (p. 204, tradução nossa).

Especialização enquanto jornalista e ida ao Afeganistão

O retorno de Reisner do front e o fim da Guerra Civil são importantes para que outros rumos da sua carreira enquanto revolucionária se desenvolvam. Não havendo mais a necessidade de estar presente no front junto da flotilha, o seu papel enquanto membro do partido e enquanto jornalista começa a tomar rumos um pouco diferentes. É impossível separar qualquer produção de Reisner “como jornalista” de suas produções “como revolucionária”. Isso se dá não só pelo fato de ser impossível separar uma pessoa em duas, mas também pelo fato de que a produção jornalística foi, para Reisner, desde sempre, um ato inherentemente

político. Assim, quando tratamos da sua permanência em Moscou e Petrogrado e de uma maior ênfase de sua parte em um trabalho de cunho jornalístico, não podemos, absolutamente, tratar isso como um afastamento do fazer revolucionário, mas sim como um “remanejo” de funções, de modo que o seu trabalho enquanto revolucionária tomaria agora focos um pouco diferentes. Desta forma, em 1921, Reisner é contratada como correspondente oficial do *Pravda* (“A verdade”). E McElvanney (2018) apresenta esse maior foco de Reisner no jornalismo:

“[...] coincidiu com a introdução da Nova Política Econômica (NEP) e um movimento geral em direção a uma cultura profissional de jornalismo. Acabado o Comunismo de Guerra, havia, também, menor necessidade para que os ativistas do partido assumissem vários papéis.” (McElvanney, 2018, p. 218, tradução nossa).

Também nessa época, o marido de Reisner, Raskólnikov, é enviado em missão diplomática¹⁵ para o Afeganistão. Enquanto Raskólnikov é enviado com posto de diplomata, Reisner parte para o Afeganistão como correspondente do *Pravda*. Não é claro qual era exatamente o posto que Larissa ocupou na ida ao Afeganistão enquanto membra do Partido. Ambos, Reisner e Raskólnikov, obtiveram um posto no Comissariado do Povo para Assuntos Estrangeiros, como explicita Porter (2023). E McElvanney (2018)

¹⁵ Como salientam McElvanney (2018) e Porter (2023) o irmão mais novo de Larissa, Igor Reisner, já trabalhava a serviço do governo soviético no

Afeganistão e há chances consideráveis de ele ter sido parcialmente responsável pela indicação de Raskólnikov.

reconhece a sua participação enquanto parte de um grupo de inteligência durante a viagem, porém, aparentemente (até onde a pesquisa conseguiu alcançar), para além do seu título enquanto jornalista (e enquanto a esposa de um diplomata¹⁶), Reisner não dispunha de nenhum título oficial. Porém, não dispor de um título oficial não exclui a possibilidade de que Reisner estaria, de certa forma, também trabalhando enquanto membra do partido durante a estadia no Afeganistão, uma vez que Maiorova (2019), Radek (1977) e Porter (2023) tratam explicitamente da possibilidade de que Larissa teria trabalhado, a partir da sua aproximação de esposas de figuras influentes no cenário político afegão, juntando importantes informações sobre as intrigas, desentendimentos, e sentimentos gerais sobre a aproximação do governo soviético. Reisner teria trabalhado com o repasse dessas informações e tornado (como que se “por baixo dos panos”) mais fáceis as negociações entre a União Soviética e o Afeganistão. Tal possibilidade se torna mais viável ainda ao avaliar, também, e conforme observado por McElvanney (2018), as grandes chances de Reisner estar nessa época (e posteriormente, na sua ida a Alemanha, ainda a ser tratada neste artigo) trabalhando para a Komintern¹⁷.

Por meio da esposa e da mãe do Khan, Larissa não apenas conseguiu obter informações valiosas sobre as intrigas da corte, mas pôde, também, exercer influência no cenário político em Kabul. Ela, no mesmo grau que Raskólnikov, contribuiu para o fracasso das intrigas inglesas. Por meio dos esforços conjuntos, o par foi bem-sucedido em frustrar os planos dos diplomatas ingleses para a depreciação da política externa soviética no Afeganistão, e em conseguir considerável êxito no campo diplomático. (Maiorova, 2019, p. 232, tradução nossa).

Vale notar que, Maiorova (2019) também atribui a ambos, Reisner e Raskólnikov, o sucesso do pacto afegão-soviético firmado em 11 de agosto de 1921.

Um documento de grande importância ao analisar não apenas a estadia de Reisner no Afeganistão, mas também como se dava toda a sua vida, pessoal e profissional, é a sua carta escrita para Aleksandra Kollontai em 1922. Ainda que a carta seja breve, nela Reisner aborda diversas questões, e a primeira que vale mencionar diz respeito diretamente às suas funções durante o tempo no Afeganistão. A primeira questão desse tipo a ser abordada é sobre a participação de Reisner na Komintern. Nessa carta, Reisner se descreve para Kollontai (que, vale notar, também trabalhava na Komintern na época) como uma “funcionária-

¹⁶ Ainda que não seja, de forma alguma, o objetivo da pesquisa colocar o relacionamento de Reisner com Raskólnikov enquanto um “título” (muito pelo contrário, na verdade), neste cenário é importante ressaltar que, muitos dos acessos dos quais Reisner conseguiu dispor foram, (como ela aparentemente, e infelizmente, não parecia dispor de um título de autoridade na ida ao Afeganistão) a partir da sua possibilidade de examinar o espaço enquanto esposa

de um diplomata, dando-lhe acesso a algumas áreas (e impedindo, em outras) e perspectivas únicas a partir desse “título”.

¹⁷ A Komintern (*Kommunistícheskii internatsional*) foi uma organização fundada por Vladímir Lênin em 1919 com o objetivo de reunir os partidos comunistas de diferentes países, de modo a lutar internacionalmente pela superação do capitalismo. A Komintern vem a ser dissolvida em 1947.

informante" (*sotrudnik-informator*) da organização. A sua participação se torna mais clara ainda no decorrer da carta:

Infelizmente, eu fui chamada para o trabalho da Komintern já após a minha partida e, por isso, não sei o que exatamente é preciso escrever para o meu importante cliente. Por isso ofereço, na forma de notas, todas as minhas observações afegãs, muito limitadas e unilaterais em seu conteúdo. (Reisner, 1965b, p. 534, tradução nossa).

Na carta, Reisner vem a falar sobre como tem sido seu período no Afeganistão, e a partir dela é possível notar, também, uma crescente insegurança de Larissa em relação ao seu trabalho como jornalista. Durante a carta, ela fala com Kollontai sobre os seus receios referentes à publicação do seu livro "Notas do Afeganistão", e, apesar de o aparente sucesso de Reisner no campo jornalístico, ela diz conseguir ver, em sua imaginação, o seu manuscrito guardado (ou melhor, abandonado) embaixo das mesas de "todos os tipos de secretárias [...], na poeira e em honrável esquecimento" (Reisner, 1965b, p. 534, tradução nossa).

Essa carta tem, ainda, um papel muito interessante no que diz respeito ao início de uma possível conexão de Reisner com figuras já envolvidas no tópico da questão feminina (*jénski voprós*), e o surgimento uma reflexão mais aprofundada (talvez até mesmo interessada) sobre o tema. Reisner, durante a sua vida (seja isso por conta do curto tempo em que viveu, seja por questões terceiras) não chegou a ter uma

participação ativa (ao menos registrada) na luta pela emancipação feminina. Nem mesmo em seus escritos iniciais pré-revolucionários chegou a dar grande atenção ao tema. Entretanto, a carta de Reisner a Kollontai (cujas contribuição e participação para o feminismo como um todo são tamanhas que dispensam apresentação) demonstra haver certo interesse de Larissa. Afinal, Reisner apresenta certo descontentamento com a ideia de que poucas pessoas poderiam ver as suas observações sobre a vida das mulheres afegãs (tema de muitos dos escritos de Reisner durante o período no Afeganistão) e demonstra interesse sobre o funcionamento da seção feminina do Komintern:

Enquanto isso, a única pessoa que pode vir a ler essas notas sobre as mulheres afegãs, e a quem elas podem ser de interesse, é a senhora. [...] Essa carta e o manuscrito serão entregues para você pelo camarada Kirílov, [...] ele pode [me] trazer a sua resposta caso você queira me dar qualquer tipo de instrução no que diz respeito ao trabalho para a seção feminina do Komintern. (Reisner, 1965b, p. 534, tradução nossa).

Ainda que, na carta a Kollontai, Reisner se preocupe com o seu trabalho enquanto jornalista, não é correto afirmar que o seu trabalho tenha sido completamente "deixado de lado" durante o seu período no Afeganistão. Isso porque, como exposto por McElvanney (2018), nessa época, Reisner, além de continuar escrevendo para o *Pravda*, também recebe convites para escrever para o jornal *Petrográdskaya Pravda* ("A verdade de

Petrogrado"). Fato que evidencia que as suas produções enquanto jornalista, ao contrário da sua própria opinião, não estavam fadadas à “poeira” e ao “honrável esquecimento”, mas muito pelo contrário, eram procuradas por outros. Os escritos de Reisner sobre o Afeganistão viriam a ser publicados em 1925 na coleção *Afganistan* pela Gosizdat.

Outro aspecto a ser brevemente observado na carta para Kollontai é como Reisner retrata o seu relacionamento com Raskólnikov. Ao abrir a carta, Reisner se queixa a Kollontai sobre a insistência de Raskólnikov para que ela envie os seus manuscritos a todos os escritórios possíveis da Komintern (um provável indicativo de onde, possivelmente, parte do desgaste e das dúvidas de Larissa podem ter surgido), e, nesta queixa, ela nomeia, de forma irônica, Raskólnikov como seu “chefe na família e no trabalho” (*siemieinoe i slujiebnoie natchalstvo*). Isso mostra não apenas uma reflexão crítica acerca das relações e papéis sociais usualmente colocados, e os quais deveriam ser superados, entre marido e esposa (o sarcasmo com o uso do termo “superior” é evidente), mas também já torna claros os indícios de que o relacionamento entre Raskólnikov e Reisner se deteriorava, de forma que Reisner viria a se divorciar dele em 1923, após retornar (sozinha) à Rússia (McElvanney, 2018; Porter, 2023; Radek, 1977).

“Hamburgo nas barricadas” e últimas

¹⁸ Foi formulada toda uma narrativa envolvendo a figura de “Magdalína Mikháilovna Kraiévskaia”, inclusive a criação de uma filha de dois anos

atividades

Após a volta do Afeganistão, Reisner passou um curto período em Moscou, até ser encaminhada para a Alemanha para cobrir, como correspondente do *Izvestiia*, os levantes de operários alemães (na esperança de uma possível revolução bem-sucedida), e para agir como intermediária (isto é, para possibilitar um contato direto) entre a Komintern e os comunistas de Dresden que se organizavam visando um levante (McElvanney, 2018; Porter, 2023). Reisner parte para a Alemanha junto de Karl Radek, utilizando um passaporte falso com o nome de “Magdalína Mikháilovna Kraiévskaia”. Na Alemanha, ela escreve também para os jornais *Pravda*, *Jizn* (“A vida”), *Krásnaia gazeta* (“Jornal vermelho”) e pelo *Petrográdskaya pravda*, que já havia tentado contato com Reisner durante a sua ida ao Afeganistão. O fato de Reisner ter sido indicada para a ida à Alemanha, de Radek ter se juntado a ela, e de terem ocorrido tamanha organização e planejamento (incluindo a criação de documentos e histórias¹⁸ falsos para que ela não fosse, de forma alguma, descoberta) indicam que Reisner dispunha de uma posição de confiança dentro do Partido, e que a sua escolha enquanto pessoa para realizar esse trabalho foi premeditada e feita cautelosamente (McElvanney, 2018; Porter, 2023).

Reisner chega em Dresden em outubro de 1923, porém, alguns dias após a

chamada “Alis” e uma série de motivos ocultar a verdadeira razão de Reisner viajar até Dresden.

sua chegada, surgem notícias de um levante em Hamburgo. Logo, ela vai para Hamburgo com Radek. Radek (1977) atesta a imersão de Reisner em meio às massas, afirmando o quanto factíveis eram os seus escritos sobre Hamburgo, uma vez que ela mesma teria procurado escutar, pesquisar e viver, durante a sua estadia na Alemanha, junto do proletariado e de comunistas alemães. Eventualmente, a sua série de escritos feitos nessa época (entre outubro de 1923 e janeiro de 1924) é publicada em 1924 a partir de uma coletânea intitulada *Gamburg na barrikadakh* ("Hamburgo nas barricadas") (McElvanney, 2018; Porter, 2023).

Dessa forma, Reisner segue com o seu trabalho de jornalista e representante do Partido. Em 1924, ela escreve um artigo para o *Pravda* sobre a Terceira Conferência Internacional de Mulheres Comunistas, e, mais tarde, parte para os Urais para escrever sobre a industrialização na região. Novamente encontra-se uma comprovação do reconhecimento de Larissa enquanto jornalista e membra do partido, uma vez que é emitida uma série de documentos oficiais que afirmam que a Reisner deveria ser dado o acesso às fábricas e toda a assistência necessária para que ela completasse o seu trabalho (McElvanney, 2018, p. 223). A partir da sua ida para os Urais, Reisner escreve o livro *Úgol, Jeliézo i Jívye Liudi* ("Carvão, Ferro e Pessoas Vivas", publicado apenas em 1925), que é comparado por Radek (1977) a "Hamburgo nas barricadas", no sentido de que, em ambos os livros, Reisner passa por um processo de imersão para retratar a vida

das pessoas. No geral, maior parte das grandes produções de Reisner, ao menos as que vieram a se tornar coletâneas (como "Front", "Hamburgo nas Barricadas" e "Carvão, Ferro e Pessoas Vivas"), são escritos feitos a partir de uma imersão direta da autora nas situações que ela retrata e de sua reflexão acerca dos eventos e das pessoas que a cercam.

Apesar do sucesso da carreira jornalística de Reisner, o ano de 1925 foi um ano marcado por discordâncias e discussões com o jornal *Izviestiia*, para o qual ela publicava desde o início de sua carreira, e do qual era, agora, oficialmente contratada. Reisner começa a ter uma série de confrontos com Steklóv, editor do jornal. McElvanney (2018) afirma que, ao se defender das acusações de Steklóv de que ela não cumpria os requisitos do jornal, Reisner teria afirmado que "[...] era difícil atender à *quota* de 700 linhas por mês quando o editor cortava 800 linhas do seu trabalho" (McElvanney, 2018, p. 225, tradução nossa). Essa questão foi eventualmente resolvida após o Steklóv ser retirado do seu cargo enquanto editor do *Izviestiia* (McElvanney, 2018). Porém, como notado por Maiorova (2019), Reisner continuou enfrentando questões referentes ao seu estilo literário:

Entretanto, a prosa floreada de Reisner era categoricamente rejeitada também pelo seu [de Steklóv] sucessor I. Skvortsóv-Stepánov. De acordo com as memórias de V. Chalámov, ele "retalhou" três folhetins de Larissa. [...] Ela o confrontou e insistiu no seu direito de escrever "folhetins artísticos". (Maiorova, 2019, p. 256, tradução nossa).

Porém, apesar das dificuldades enfrentadas (quase que cronicamente) por conta do seu “estilo literário”, Reisner ainda era, no fim das contas, uma jornalista de certo sucesso, como indicam as presenças de outros escritos seus datados dessa época (por exemplo, a série de artigos intitulada *Dekabristy* [“Dezembristas”]) e também a existência de outros trabalhadores do ramo jornalístico que iam à sua defesa, como Aleksandr Vorónski, da revista *Krasnaia nov*, que, ainda em 1925, publica um texto a elogiando (Porter, 2023; Reisner, 1965).

Outro fator que comprova, se não o seu sucesso, então pelo menos o reconhecimento de Reisner enquanto jornalista, revolucionária e escritora, é o conjunto de reações à sua morte em 9 de fevereiro de 1926. Larissa falece após sofrer de febre tifóide, o seu funeral ocorre na Casa de Imprensa do Boulevard Nikitski, onde uma multidão de pessoas (contendo jornalistas, revolucionários, escritores, membros da marinha...) comparece para prestar condolências (Maiorova, 2019; Porter, 2023). No período posterior à morte de Larissa uma série de textos são publicados em seu nome, dentre eles “A morte mais sem sentido” (*Biessmislennieichaia smiert*) de Viktor Chklóvski, o poema “Em memória a Reisner” de Boris Pasternak¹⁹ (*Pamiati Reisner*), o texto *Larissa Reisner* de Karl

Radek²⁰, a publicação “Em memória a Larissa Reisner” (*Pamiati Larisy Reisner*) de Liev Sosnóvski e “Larissa Reisner: um ensaio crítico” (*Larisa Reisner: krititcheskii otchierk*) de Innokiénti Oksiónov (McElvanney, 2018). Assim, o choque com a morte de Reisner ocupa grande espaço no imaginário de seus contemporâneos, e se vai, de forma tão repentina, uma figura tão emblemática e influente no jornalismo e literatura da época.

Para mim é muito difícil escrever. O tempo pretérito não cai bem à falecida. Como aqui se escreverá sobre alguém que se vai antes da sua hora? Que morte mais sem sentido!

[...]

Apenas tinha começado, Larissa Mikháilovna, a escrever. Não acreditava em si mesma, e então estudava e reestudava sem parar.

[...]

E eis um rosto estranho na familiar sala da Casa de Imprensa. Tantas vezes a viram aqui!

Arrancaram, como se com os dentes, um pedaço vivo do jornalismo russo.

Os amigos nunca vão se esquecer de Larissa Reisner. (Chklóvski, 1990, p. 356-358, tradução nossa).

Considerações finais

Larissa Mikháilovna Reisner foi uma figura relevante no meio revolucionário, jornalístico e, em parte, do cenário literário do início do século XX. Estudar a história de Reisner envolve uma série de questões históricas e sociais com as

¹⁹ Algumas autoras, como Vasilieva (1994), Maiorova (2019) e Porter (2023), levantam a possibilidade de a personagem Lara (também chamada Larissa) do romance de Pasternak, *Doutor Jivago*, ter recebido esse nome em homenagem a Reisner.

²⁰ Após o período que passaram juntos na Alemanha, Reisner e Radek vieram a ter um relacionamento romântico. Por conta disto, existem diversos registros referentes à sua participação em específico no funeral, e em ações para prestar condolências a Reisner.

quais ela estava diretamente envolvida. E estudar essas questões a partir da figura de Reisner (tendo-a como centro) torna possível uma série de reflexões acerca das aberturas e possibilidades conquistadas pelas mulheres no período imediatamente posterior à Revolução. Tendo sido Larissa Mikháilovna uma das primeiras pessoas a escrever reportagens diretamente do front durante o período da Guerra Civil (McElvanney, 2017), os seus trabalhos para o *Izvestiia* trazem consigo uma visão inédita e singular da vida nas linhas de frente da guerra, a partir da qual é possível fazer uma série de reflexões acerca da interseccionalidade entre jornalismo, literatura e propaganda. Também é interessante observar, de forma crítica, os contrastes entre a relevância atribuída por terceiros ao trabalho de outras figuras (homens) que trabalharam junto a Reisner na época, e ao trabalho dela mesma. Como, por exemplo, o reconhecimento que recebem Fiódor Raskólnikov e Karl Radek, enquanto Reisner (que, em muitas ocasiões, viveu os mesmos momentos que eles e fez trabalhos semelhantes a ambos) costuma ser pouco mencionada e é geralmente resumida a alguma espécie de “par romântico” de algum dos dois (ou até mesmo é alvo de uma série de suposições não fundamentadas que, mais preocupadas com encontrar algum homem o qual possam “juntar” a Reisner do que com um retrato fidedigno da história, preocupado com a representação dos feitos de Larissa Mikháilovna, constroem narrativas que tiram dela toda sua credibilidade e envolvimento ativo nos

fatos enquanto revolucionária e jornalista).

Desta forma, foi de interesse do grupo de estudos “Mulheres russas do século XIX: em textos e contextos” o registro de uma breve biografia de Larissa Mikháilovna Reisner. De modo a melhor compreender, enquanto grupo, a história de uma figura tão emblemática e para poder organizar uma linha do tempo inicial, visando facilitar maiores pesquisas e reflexões acerca da vida e produção de Larissa Reisner.

Referências

CHKLÓVSKI, V. B. BESSMISLENNEICHAIA SMERT. In: CHKLÓVSKI, V. B. **Gamburgskii schiot: Stati – vospominaniia – esse (1914 – 1933)**. Moskva: Sovetskii pissatel, 1990. p. 356–358.

FEINSTEIN, E. **Anna of all russians: The life of Anna Akhmatova**. Nova York: Random House Inc., 2005.

FITZPATRICK, S. **The Comissariat of Enlightenment: soviet organization of education and the arts under Lunacharsky october 1917–1921**. Londres: Cambridge University Press, 1970.

FITZPATRICK, S. **A Revolução Russa**. Tradução: José Geraldo Couto. São Paulo: Todavia, 2017.

GUMILIOV, N.; REISNER, L. **Perepiska Nikolaia Gumiliovа s Larisoи Reisner**. Moskva: Rossiiskaia gosudarstvennaia biblioteka, f. 245, karton 6, 1964. Disponível em:
https://olden.rsl.ru/datadocs/doc_9089n_i.pdf. Acesso em: 21 abr. 2024.

MAIOROVA, E. **V ogne revoliutsii: Mariia Spiridonova, Larissa Reisner**. Sankt-Peterburg: Aleteiya, 2019.

McELVANNEY, K. Women Reporting the Russian Revolution and Civil War: The Frontline Journalism of Ariadna Tyrkova-Williams and Larisa Reisner. **Revolutionary Russia**, v. 30, n. 2, p. 228-246, 2017.

McELVANNEY, K. **Women Journalists in the Russian Revolutions and Civil Wars: Case Studies of Ariadna Tyrkova-Williams and Larisa Reisner, 1917-1926.** Tese (Doutorado) - Universidade Queen Mary of London, 2018. Disponível em: <<https://qmro.qmul.ac.uk/xmlui/handle/123456789/58450>>. Acesso: 28/09/2023.

PORTRER, C. **Larisa Reisner. A Biography.** Londres: Brill, 2023.

RADEK, K. Larissa Reissner. In: REISSNER, L. **HAMBURG AT THE BARRICADES:** and other writings on Weimar Germany. Tradução: Richard Chappell. Londres: Pluto Press, 1977. p. 185-198.

REISNER, L. M. Pismo, 1917. **Novaia jizn, № 11.** Disponível em: <https://gumilev.ru/additional/218/>. Acesso em: 21 abr. 2024.

REISNER, L. No palácio de inverno. [Trad. Clara D. de A. Magalhães]. **RUS** (São Paulo), São Paulo, Brasil, v. 15, n. 27, p. 179-188, 2024. DOI: [10.11606/issn.2317-4765.rus.2024.229552](https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2024.229552). Disponível em: <https://www.periodicos.usp.br/rus/article/view/229552>. Acesso em: 1 jan. 2025.

REISNER, L. CHTO VSPOMNILOS SEGODNYA. In: **Izbrannoe.** Moskva: Khudojestvennaya literatura, 1965a, p. 499-502.

REISNER, L. PISMA. In: **Izbrannoe.** Moskva: Khudojestvennaya literatura, 1965b, p. 511-556.

REISNER, L. M. **Kazan - Sarapul,** 2012.

Disponível em:
http://az.lib.ru/r/rejsner_1_m/text_1918_kazan-sarapul.shtml. Acesso em: 12 nov. 2023.

REISNER, L. M. **Stikhovoreniiia,** 2018. Disponível em:
http://az.lib.ru/r/rejsner_1_m/text_0030.shtml. Acesso em: 12 nov. 2023.

REISNER, L. M. **Pismo Anne Akhmatovoi,** 2019. Disponível em:
http://az.lib.ru/r/rejsner_1_m/text_0010.shtml. Acesso em: 21 abr. 2024.

SOSNOVSKY, L. In Memory of Larissa Reissner. In: REISSNER, L. **HAMBURG AT THE BARRICADES:** and other writings on Weimar Germany. Tradução: Richard Chappell. Londres: Pluto Press, 1977, p. 204-209.

TCHUKÓVSKAIA, L. **Zapiski ob Anne Akhmatovoi:** 1938-1941. 5. ed. Moskva: SOGLASIE, 1997.

VASILIEVA, L. **Kremlin Wives.** Tradução: Cathy Porter. Nova York: Arcade Publishing, 1994.

Abstract: This research was conducted through the study group "Russian Women of the 19th Century: Texts and Contexts" at the Federal University of Rio Grande do Sul (UFRGS), organized by master's student Ana Letícia Prado de Campos and supervised by Professor Dr. Denise Regina Sales. The research is in its early stages and aims to provide an overview of Larissa Reisner's life, as well as a brief biography, with the goal of fostering a better understanding of who Reisner was and what her actions were during the period in which she lived. The research intends to outline a timeline to better understand the context in which Larissa Mikhailovna was situated and how this context affected (and shaped) her life as a writer, journalist, and revolutionary.

Keywords: Reisner; Russian Revolution; Russia; Soviet Union.

Elena Gan: uma reflexão sobre a pesquisa de escritoras russas

Mariana Caruso Vieira¹

Resumo: A presente pesquisa está em fase inicial e sendo desenvolvida a partir da participação no grupo de estudos “Mulheres russas do século XIX: em textos e contextos”, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), organizado pela mestrandona Ana Letícia Prado de Campos e supervisionado pela professora Dra. Denise Regina Sales. O grupo tem como viés de pesquisa os estudos de gênero e a tradução feminista. O artigo tem como objetivo introduzir de forma breve a vida da escritora Elena Gan, apresentar um panorama sobre a sua carreira literária e, por fim, iniciar a discussão acerca dos materiais encontrados sobre ela, especialmente por meio da internet, ao longo dos primeiros meses da pesquisa.

Palavras-chave: Elena Gan; Tradução de mulheres; Literatura Russa; Século XIX.

¹ Graduanda de Licenciatura em Letras Português-Russo na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). E-mail: marianacaruso@letras.ufrj.br.

Introdução

Elena Andréievna Gan, nascida em 11 de janeiro de 1814, perto da então província de Kyiv², na Ucrânia, foi uma escritora russa de origem nobre. De nome de batismo Elena Andréievna Fadéieva, era filha da princesa Elena Pávlovna Dolgorúkaia e do político Andrei Mikháilovitch Fadéiev. A família Dolgorúkaia era uma antiga linhagem de príncipes da região, que era famosa na época. A família Fadéieva, por outro lado, não possuía títulos. Antes de se casar com Elena Dolgorúkaia, Andrei não tinha propriedades ou carreira. Após o casamento, quando a primeira filha do casal, Elena, completou um ano, o pai conseguiu um emprego na política e subiu de cargo conforme os anos, chegando a se tornar depois governador de Sarátov. Além de Elena, o casal teve um filho, Rostislav, e outras duas filhas, Ekaterina e Nadiéjda³. Quando criança, a escritora e suas irmãs receberam educação básica e de qualidade em casa, o que herdaram da mãe, que, de acordo com Shapovalov (1999), desde jovem estudou arqueologia, história e botânica, apesar de ser algo incomum para as mulheres da época. Elena aprendeu com a mãe as disciplinas citadas e a língua francesa. Rostislav, em contrapartida,

estudou na Escola de Artilharia de São Petersburgo e, anos depois, tornou-se militar.

Os treze anos de Elena marcaram o seu início à vida adulta e a sua busca por independência, já que nessa idade sua mãe ficou muito doente e acabou tendo o lado direito do corpo paralisado. Com esse acontecimento, Elena tomou para si algumas responsabilidades, como a sua educação, já que a mãe não poderia mais ensiná-la. Sozinha, aprendeu alemão, inglês e italiano, além de ter estudado literatura europeia, especialmente a da Europa Ocidental e da Rússia (Shapovalov, 1999).

Elena se casou em 1830, aos 16 anos, com o militar e membro das nobrezas alemã e russa, Piotr Alekséievitch Gan, que tinha o dobro de sua idade. Logo após o casamento, Piotr deixou Elena com os pais para ir para a Polônia. O casal teve quatro filhos: Elena⁴, Aleksandr, Vera⁵ e Leonid. Ainda segundo Shapovalov (1999), o relacionamento do casal era conturbado por causa do emprego de Piotr, que demandava mudanças frequentes da família, o que incomodava Elena, já que eram delegadas a ela as tarefas de criar as crianças e cuidar da casa sozinha e isso a impedia de exercer suas aspirações literárias e profissionais. Após a morte do

² As fontes consultadas divergem quanto à cidade natal da escritora. Azevedo e Américo (2023) citam Kyiv como a cidade de nascimento, enquanto Shapovalov (1999) cita Rzhyschiv.

³ Nadiéjda Andréievna Fadéieva (1829-1919) foi irmã mais nova de Elena Andréievna Gan. Cuidou do patrimônio, dos arquivos e das coleções da família Fadéiev. Em sua vida, publicou diversos artigos dedicados à irmã Elena e preparou para publicação uma coleção completa de suas obras.

⁴ Elena Petróvna Blavátskaia (1831-1891), conhecida como Madame Blavatsky, foi uma escritora e filósofa da teosofia, fundadora da Sociedade Teosófica. Em 1888 escreveu sua obra mais importante, *A Doutrina Secreta*.

⁵ Vera Petróvna Jelikhóvskaia (1835-1896) foi uma escritora de histórias infantis. Entre suas obras literárias está *Kavkázkie rasskázi* ("Contos Caucasianos"), sua primeira publicação, em 1895.

segundo filho do casal, Aleksandr, quando ele ainda era uma criança, Elena decidiu se mudar para Odessa para ter uma vida mais estável com a companhia de seus pais. Assim como sua mãe, Elena foi responsável pela educação doméstica de suas filhas.

Além da vida militar do marido ser incompatível com as aspirações da escritora, ele não compartilhava dos mesmos interesses que ela e parecia estar mais focado na sua carreira e vida social com os militares. Shapovalov (1999) descreve:

Ele estava mais preocupado com prazeres mundanos da comida e da bebida e com a rasa vida social dos militares. Mais precisamente, ele parecia determinado a viver sua vida na companhia de homens e forçava Gan ao mundo dos afazeres de esposa: serviço doméstico e criação das crianças. (p. 133, tradução nossa)⁶.

A autora, que possuía outros planos para além da vida matrimonial, não poderia aceitar apenas o que o marido determinou para ela. No entanto, conforme afirmam Azevedo e Américo (2023), esses problemas da vida complicada com o marido “não a impediram de continuar os estudos e de se iniciar na carreira literária” (p. 13).

A família viajou pela Ucrânia entre os anos de nascimento das crianças e chegou a São Petersburgo em 1836, onde viveu até 1837. Lá Elena conheceu, em uma exposição, Aleksandr Púchkin, que anos antes foi colega de quarto de seu pai.

⁶ Todas as traduções autorais apresentadas neste artigo foram cotejadas em conjunto como atividade coletiva do grupo de estudos.

Shapovalov (1999) relata a relação da família com Púchkin, que era uma inspiração para a mãe de Gan. O escritor havia presenteado Fadéiev com dois manuscritos, em forma de desculpa pelas longas noites em que o atrapalhou escrevendo enquanto dividiam acomodações na Bessarábia. A relação dos seus pais com essa figura literária influenciou a escritora, que desde jovem esteve em contato com a literatura e a poesia dentro de sua própria casa. Segundo Azevedo e Américo (2023), a família aristocrata “recebia em suas casas em Odessa e em Kichinev a elite artística e literária” (p. 13).

Essa mudança para Petersburgo teve um grande impacto na vida de Elena Gan, especialmente para o contato dela com a arte, o teatro, a música e o ambiente literário. Também foi na cidade onde ela conheceu o seu futuro editor, Óssip Senkóvski. Apesar de toda a influência, a cidade não supria todas as necessidades da escritora, que relatou em uma carta para a irmã datada de 25 de junho de 1836 seus sentimentos: “Em toda a Petersburgo não há uma alma que eu considere ser próxima da minha” (Gan *apud* Shapovalov, 1999, p. 133, tradução nossa). Em 1837, ela, o marido e os filhos foram para o Cáucaso, onde ela pôde conhecer alguns dezembristas exilados, entre eles, Sergei Ivánovitch Krisvtsov.

Elena faleceu em Odessa, em 24 de junho de 1842⁷, aos 28 anos, vítima de

⁷ A data da morte consta conforme o calendário Juliano, podendo também estar registrada em outros

tuberculose. Até o momento, foram coletadas 10 obras publicadas pela escritora, tanto em vida, nas revistas *Biblioteca para Leitura e Notas da Pátria*, quanto após a sua morte, sendo elas: *Ideal*⁸ (“O Ideal”, 1837), *Vospomináni Jeleznovódska* (“Memórias de Jeleznovódsk”, 1838), *Utballa* (“Utballa”, 1838), *Djellaleddín* (“Jellaleddin”, 1838), *Medalón* (“O Medalhão”, 1839), *Sud Sviéta* (“Tribunal da Sociedade”, 1840), *Teofania Abbiadjo* (“Teofania Abbiaggio”, 1841), *Naprásnyi dar* (“Talento em vão”, 1842), *Liúbonka* (“Liubonka”, 1842), *Loja v odiésskoi ópere* (“O camarote na ópera de Odessa”, 1842)⁹. Durante os anos de 1830 a 1840, a autora era popular e reconhecida, mas no final do século XIX os seus trabalhos começaram a ser esquecidos e ela parou de ser publicada. Em 1970, segundo Shapovalov (1999), a literatura do início do século XIX ganhou destaque novamente na Rússia, o que possibilitou o ressurgimento de algumas obras de Elena Gan.

Atividade literária

Assim como grande parte das mulheres escritoras do século XIX, não só na Rússia, Elena Gan publicava sob pseudônimo. No entanto, é interessante notar que o pseudônimo adotado, Zeneida R-va, é um nome evidentemente feminino,

materiais como 6 de julho de 1842, conforme o calendário Gregoriano.

⁸ As normas para as transliterações utilizadas no artigo foram retiradas da tabela de transliteração do russo para o português elaborada pelo grupo de estudos.

⁹ Azevedo e Américo (2023) também incluem na lista de obras “Vendedora de Flores”, de 1842, cujo título original não foi possível recuperar, até o presente momento, na pesquisa.

o que é uma escolha incomum. Foram encontrados registros, até o momento, de três variantes do pseudônimo adotado: Zeneida R-ova, Zenaida R***, Zenaida R***va. Ainda não foi possível descobrir se as variantes também foram utilizadas para assinar obras, já que a aparição delas se limita a cartas, artigos, biografias e entrevistas. O uso do pseudônimo foi regular e, de acordo com Shapovalov (1999), Elena o utilizava para evitar a recepção insatisfatória e rejeição de sua província às suas obras.

Sua publicação se concentrou na revista *Biblioteca para Leitura*, do editor Óssip Ivánovitch Senkóvski¹⁰. Ela iniciou suas atividades literárias na revista com a tradução do romance inglês de Edward Bulwer-Lytton, *Godolphin*, e, logo em seguida, publicou sua primeira obra autoral, *Ideal*. O editor era muito ativo no trabalho de Elena, revisando e interferindo profundamente nas traduções e obras autorais. De início, ele tinha grande influência sobre a autora, sendo, inclusive, a inspiração por trás de seu pseudônimo, nome de uma personagem de um romance dele, *Liubóv i smiért* (1834, “Amor e Morte”).

Nadiéjda Andréievna Fadéieva, irmã mais nova de Elena Gan, relata no artigo *Elena Andréievna Gan e Óssip*

¹⁰ Óssip Ivánovitch Senkóvski (1800-1858) foi um grande editor do século XIX, responsável pela publicação de Elena Gan na sua revista *Biblioteca para Leitura*, que, durante os anos de 1830-1840, tornou-se a revista que mais circulou na Rússia, com mais de cinco mil assinantes. Também escreveu suas próprias obras em prosa e traduziu obras internacionais, além de ter editado diversos volumes em suas revistas.

Ivánovitch Senkóvski em 1836-1838, publicado após a morte de Elena e Óssip na revista *Rússkaia stariná*, a relação abusiva e controladora que o editor tinha com a escritora:

"Eu tinha que rever cada palavra dela", relata Senkóvski. Ele é que tinha uma paixão tão infeliz. Ele não corrigia, mas mudava completamente as palavras, inseria páginas inteiras de sua própria autoria, modificava todo o sentido, deturpava o conteúdo, o final das histórias. E não só de E. A. Gan, mas de tudo e todos que ele editou na *Biblioteca para Leitura*. Todos queixaram-se dessa estranha arbitrariedade, por isso houve um apelo geral contra ele. Ele não podia conter-se de sua mania mesmo nos artigos traduzidos, e traduziu à sua maneira romances de Balzac, Dumas e Sue, de modo que não se podia reconhecê-los. (Fadéieva, 1890, p. 2, tradução nossa)

A escrita do artigo de Nadiéjda foi motivada após a escritora Elizaviéta Nikoláevna Akhmátova¹¹ ter publicado, em 1889, na mesma revista, as cartas que trocou com Senkóvski. A publicação dessas cartas foi muito prejudicial para a imagem de Elena Gan, já que, em uma delas, o editor, ao elogiar o talento de Elizaviéta Akhmátova, relatava ter sido muito difícil trabalhar com Elena, pois, segundo ele, ela era incompetente. Óssip afirmava estar por trás da grandiosidade da escritora, pois seu trabalho sem a revisão dele era péssimo. Nadiéjda rebate as acusações do editor: "Ao descrever E. A. Gan como inulta,

incapaz, selvagem e analfabeta, ele se declara educador e criador de seu extraordinário talento, isto é, simplesmente um milagreiro e tudo isso aconteceu tão rapidamente quanto um milagre" (Fadéieva, 1890, p. 2, tradução nossa).

Apesar de ter vivido pouco e iniciado sua carreira tarde, Gan publicou muitas novelas e contos em apenas 5 anos nas duas revistas em que participou. No artigo citado anteriormente, a irmã de Gan afirma que a mudança de revista para a *Notas da Pátria* ocorreu justamente pelo controle e obsessão de Óssip, que durante a transição assediava Elena com suas cartas:

Ele a atormentou com essas explicações, aborreceu-a e, finalmente, causou-lhe repulsa. Antes de partir de Petersburgo, na presença de sua irmã Ekaterina Andréievna Vitte (então ainda Fadéieva), a qual, graças a Deus, está viva, saudável e lembra perfeitamente de tudo: o venerável barão aos prantos, derramando abundantes lágrimas, suplicava que Elena Andréievna não fosse embora. (Fadéieva, 1890, p. 3, tradução nossa).

Elena tinha o reconhecimento de seus contemporâneos e estava inserida no meio literário, especialmente no de São Petersburgo. Um ano após sua morte, em 1843, o crítico literário Vissarion Bielínski publicou um artigo intitulado *Escritos de Zeneida R-va*. Bielínski expõe a visão dele sobre a escrita de mulheres na Rússia, que, na maior parte das vezes, é pejorativa, faz um panorama das escritoras e das obras de

¹¹ Elizaviéta Nikoláevna Akhmátova (1820-1904) também foi escritora e tradutora e publicou na revista *Biblioteca para Leitura* alguns anos após a morte de Elena Gan. Em uma de suas

correspondências com Óssip Senkóvski, o editor compara as características da escrita de ambas, rebaixando a capacidade intelectual de Elena.

Elena Gan. O crítico define o que ele entende por *pathos*, que seria uma paixão intensa por uma ideia e, a partir disso, apresenta o que ele acredita ser o *pathos* das histórias de Elena:

Qual é, então, o *pathos* das histórias de Zeneida R-va? Sem dúvida, o amor, pois todas as suas histórias são baseadas unicamente nesse sentimento. Mas o amor é um conceito muito geral, o qual em todo verdadeiro talento deve assumir uma tonalidade mais ou menos individual, ou ser apresentado de um ponto de vista especial. Portanto, é pouco dizer que o amor é o *pathos* das histórias de Zeneida R-va, é preciso adicionar: amor de mulher. Todas as histórias dessa talentosa escritora estão imbuídas de um sentimento apaixonado, uma ideia viva, uma poderosa contemplação que não dá paz à autora e enche-a de alarme, contemplação, o qual pode ser expresso nessas palavras: *como as mulheres sabem amar e como os homens não sabem amar.* (Bielinski, 1843, tradução nossa).

Apesar de Bielinski reconhecer Gan como uma escritora talentosa e competente, ele ainda reduz sua obra à uma escrita exclusivamente feminina, o que de certa forma acaba distanciando a literatura da autora, que estaria no campo de “literatura de mulher”, com temáticas “de mulher”, em contraponto à literatura escrita por homens, que seria a literatura de fato.

Acessibilidade e características dos materiais encontrados sobre a autora

Ao longo dos primeiros meses de pesquisa, foram encontradas muitas inconsistências e distorções sobre a vida de

Elena Gan em artigos. Somando esse fato às dificuldades de acesso às obras e aos materiais sobre a autora, pareceu interessante analisar o que estaria disponível na internet para um leitor comum, interessado por Elena Gan, já que um dos objetivos do grupo de estudos é a inclusão e reconhecimento das escritoras russas pelo público leitor brasileiro interessado por literatura, especialmente a literatura russa e/ou por literatura feminina.

O site escolhido para a análise foi a Wikipédia, já que é um site de fácil acesso para possíveis leitores interessados, e, muitas vezes, a primeira forma de contato deles com uma espécie de biografia da autora. É possível encontrar verbetes sobre Elena Gan em 9 línguas: alemão, bokmål, norueguês, finlandês, inglês, italiano, português, russo, sueco e ucraniano. O conteúdo dos textos foi avaliado apenas nos verbetes em português, inglês e russo, já que eram as línguas mais acessíveis para o grupo. No entanto, foi possível traçar algumas características formais sobre todos os verbetes.

Em geral, os verbetes são curtos, contendo breves informações sobre seu casamento, sua família, sua filha Elena e um panorama sobre a sua atividade literária (a citação dos nomes de suas obras). A seguir é apresentada uma tabela da contagem de palavras dos verbetes, desconsiderando os títulos das seções, as listas de obras e as referências bibliográficas:

Tabela 1

Idioma	Contagem de
--------	-------------

	palavras
Alemão	187
Bokmål norueguês	171
Finlandês	594
Inglês	469
Italiano	371
Português	115
Russo	814
Sueco	46
Ucraniano	539
Média de palavras:	367

Fonte: Mariana Caruso Vieira, 2024.

A extensão dos verbetes foi um elemento de interesse, já que alguns pareciam completos e, outros, faltantes. Alguns dos verbetes apresentam considerações sobre o texto. O verbete em português está marcado no site como esboço e, além disso, no início da página, o site informa que a lista de referências no fim do texto não é citada no corpo do artigo, o que “compromete a confiabilidade das informações”, conforme as palavras da plataforma. Em ambos os casos, o site convida o leitor a atualizar o verbete, tanto expandindo-o quanto inserindo as citações às referências no meio do texto. O verbete em russo inclui uma nota sobre o texto ainda não ter sido revisado por colaboradores experientes do site e uma nota similar também é apresentada no verbete em ucraniano. Nos demais verbetes, não há considerações sobre o texto, para além da informação da data de última atualização, sendo ela no ano de

2024 para 2 verbetes (inglês e russo), 2023 para 4 (finlandês, italiano, sueco e ucraniano), 2022 para 2 (norueguês e português) e 2021 para 1 (alemão). A data recente de atualização dos artigos foi uma informação interessante para a elaboração da pesquisa, já que alguns dos verbetes tiveram atualizações positivas e significantes durante a escrita do trabalho.

Foi possível observar que a escrita do verbete sobre a autora no site muitas vezes foi motivada para realizar a conexão com os verbetes sobre a sua filha, Elena Blavátskaia. Isso justifica a existência dos verbetes mais curtos, como em sueco e em português. Essa informação ajuda a perceber que a imagem da autora é muito ligada à de sua filha, como uma espécie de início das ideias teosóficas que seriam desenvolvidas mais tarde por Blavátskaia, descrevendo o ambiente familiar dos Gan como incentivador da teosofia. Ao analisar as referências bibliográficas dos verbetes, também foi possível perceber que o que foi utilizado como fonte pelos verbetes foram artigos e biografias que tratam da filósofa, filha de Gan, como fonte para descrever a vida da escritora, entre elas: *When Daylight Comes: A Biography of Helena Petrovna Blavatsky* (“Quando a Luz do Dia Chegar: Uma Biografia de Elena Petrónva Blavátskaia” 1975), de Howard Murphet, publicada pela Editora Teosófica. Com isso, é possível perceber que a atividade de escritora é secundária para a compreensão da imagem da autora na atualidade e que a descrição do seu papel como mãe parece suficiente para a compreensão de sua vida.

Para falantes de português, o verbete apresenta dois parágrafos curtos e a lista de obras da autora, e foi atualizado pela última vez em 6 de fevereiro de 2022:

Era filha da princesa Helena Dolgoruki e de Andrei Mikhailovich Fadeyev. Em 1830 casou-se com Pyotr Alekseyevich Gan, e com ele teve os filhos Helena, Alexander, Vera e Leonid. Seu casamento não era feliz e ela se refugiou na literatura, escrevendo novelas sob o pseudônimo de Zeneida R-va e cujo tema principal eram as mulheres oprimidas. Suas novelas tiveram boa circulação e foi comparada por alguns críticos a George Sand e teve um papel no movimento feminista russo. (Wikipédia, 2022)

É interessante destacar a colocação da autora no movimento feminista russo, também citada nos verbetes de outras línguas, assim como a comparação com a escritora francesa de sua época, George Sand. Apesar de Elena Gan ter usado suas obras para tecer críticas à sociedade patriarcal russa, especialmente retratando o casamento infeliz pela visão feminina em sua ficção, a autora não teve contribuições teóricas, estruturais ou até revolucionárias para a mudança desse sistema. Então, parece ser um equívoco afirmar que ela teve um papel no movimento feminista russo de forma tão vaga no verbete, ainda que esse papel tenha sido apenas de inspiração literária.

Para analisar os materiais encontrados sobre a autora para além do site Wikipédia, é possível afirmar que grande parte deles está em russo. Existem materiais em inglês, mas o foco costuma ser

as características da obra da autora, e as informações sobre a vida pessoal dela se limitam à descrição de sua obra ficcional como autobiográfica e de seu casamento como conturbado, como também visto anteriormente no verbete trazido como exemplo. A autora é frequentemente citada em artigos sobre literatura russa escrita por mulheres como muito importante para esta, para a literatura feminina e, em alguns momentos, retratada como autora feminista, precursora do feminismo na Rússia, mas esses reconhecimentos não vão muito além da citação nominal. Apenas a obra *Sud sviéta* está publicada no Brasil, com o título *Tribunal da sociedade* e tradução de Thais Carvalho Azevedo, publicada em 2023, contando com uma apresentação da tradutora e de Ekaterina Vólkova Américo, em que são abordadas uma breve biografia da autora e as questões envolvendo a tradução da narrativa. Em português, também há a tese de Odomiro Barreiro Fonseca, que traduz trechos de obras da Elena e contextualiza a autora. Recentemente foi encontrado o poema *EASTER* (2022), do autor contemporâneo de Recife, Delmo Montenegro, que cita o pseudônimo Zeneida R-va, em referência à filha da autora, conhecida como Madame Blavatsky.

Apenas duas de suas obras estão disponíveis no site lib.ru, sendo elas *Ideal* (1837) e *Sud sviéta* (1840), então mesmo em russo suas obras não estão tão acessíveis.

Considerações finais

Com a frequente descrição da obra de Gan como autobiográfica, como feito

por Andrew (1993) e Shapovalov (1999), ou até mesmo pelos verbetes da internet, ou como a expressão do sofrimento feminino por amor, como afirmou Bielínski (1843), há a construção de uma identidade de “mulher sofredora do século XIX” na biografia da autora, sustentada pelo recorte de suas obras e personagens para serem moldados por essas imagens. Como afirmam Rosenholm e Savkina (2012), Elena Gan construiu personagens do exílio romântico, como visto em outros autores homens de sua época. A diferença está no fato desse personagem, na sua obra, muitas vezes ser uma mulher. Então, apenas por isso, esse personagem seria autobiográfico? Apesar de existirem diversas fontes que relatam os acontecimentos de sua vida, Elena Gan costuma ser resumida ao seu casamento conturbado e, mais raramente, aos seus conflitos com seu editor e, esse mundo masculino que a deturpou, aparentemente o único interessante para se relatar em sua biografia, facilmente é comparado aos obstáculos nas vidas de suas personagens. Seriam essas coincidências de fato uma forma da autora de relatar a sua própria vida? Apesar desses acontecimentos terem marcado sua biografia e serem aparentemente espelhados na vida das personagens que construiu, não se deve esquecer que a autora escreveu ficção, deixou pouco material biográfico, além de ter vindo de uma família nobre, relativamente estável, o que lhe permitiu realizar sua carreira literária sem grandes obstáculos.

Fica claro que, para os leitores brasileiros que não falam outras línguas, é

difícil o acesso às informações biográficas de qualidade sobre a autora, já que poucos sites além da Wikipédia apresentam esse panorama, e encontrar artigos ou obras da autora, principalmente em português, demandaria horas de pesquisa. Por outro lado, a recém tradução da obra *Tribunal da Sociedade* acompanhada de prefácio permite a expectativa de que a autora se torne cada vez mais incluída na discussão sobre literatura russa no Brasil.

Com o auxílio do grupo, é possível realizar a tradução de trechos de obras, cartas, artigos e materiais para serem apresentados e revisados nas reuniões, o que é muito importante para que seja elaborada uma pesquisa coletiva, sólida e relevante para o tema. Além disso, os pesquisadores participantes, que possuem diferentes níveis acadêmicos, compartilham leituras, ideias e reflexões. Assim, é possível reconstruir, aos poucos, a identidade de escritora do século XIX de Elena Gan, que, de certa forma, foi perdida ao longo do tempo.

Enquanto as cartas pessoais de Elena e familiares não são encontradas, como próximos passos da pesquisa, pretende-se investigar mais a sua relação com seu editor, especialmente através das cartas que ele trocou com ela e com Ekaterina e do artigo escrito por Nadiéjda, em que ela rebate as acusações de Óssip sobre Elena, realizando a sua tradução íntegra.

Verbetes da Wikipédia analisados

ELENA Andreevna Fadeeva Hahn.
Wikipedia, L'enciclopedia libera, 2023.

(Italiano). Disponível em:
https://it.wikipedia.org/wiki/Elena_An_dreevna_Fadeeva_Hahn. Acesso em: 6 nov. 2023.

ELENA Andreyevna Fadeyeva.
Wikipédia, A enclopédia livre, 2022.
(Português). Disponível em:
[https://pt.wikipedia.org/wiki/Elena
Andreyevna Fadeyeva](https://pt.wikipedia.org/wiki/Elena_Andreyevna_Fadeyeva). Acesso em: 25 ago.
2023.

JELENA Andrejewna Hahn. Wikipedia, Die freie Enzyklopädie, 2021. (Alemão). Disponível em: <[https://de.wikipedia.org/wiki/Jelena Andrejewna Hahn](https://de.wikipedia.org/wiki/JelenaAndrejewna_Hahn)>. Acesso em: 6 nov. 2023.

JELENA Fadejeva. Wikipedia, Den frie encyklopedi, 2023. (Bokmål norueguês). Disponível em: <https://no.wikipedia.org/wiki/Jelena_Fadejeva>. Acesso em: 6 nov. 2023.

JELENA Gan. Wikipedia, Den fria encyklopedin, 2023. (Sueco). Disponível em: <https://sv.wikipedia.org/wiki/Jelena_Gan>. Acesso em: 6 nov. 2023.

JELENA Hahn. Wikipedia, Vapaatietosanakirja, 2023. (Finlandês). Disponível em: <https://fi.wikipedia.org/wiki/Jelena_Hahn>. Acesso em: 6 nov. 2023.

YELENA Hahn. Wikipedia, The Free Encyclopedia, 2024. (Inglês). Disponível em:
https://en.wikipedia.org/wiki/Yelena_Hahn. Acesso em: 22 mar. 2024.

Referências

AKHMÁTOVA, E. N. O. I. Senkovski
(baron Brambeus). **Russkaia Starina**, n° 5,
1889

ANDREW, Joe. Elena Gan and A Futile Gift. In: ANDREW, Joe. **Narrative and Desire in Russian Literature**, 1822-49. London: Palgrave Macmillan, 1993, p. 85-138.

AZEVEDO, Thais Carvalho; AMÉRICO, Ekaterina Vólkova. Elena Gan e o Tribunal da Sociedade. In: GAN, Elena. **Tribunal da sociedade**. Tradução por Thais Carvalho Azevedo. 1^a edição. São Paulo: Nova Alexandria, 2023.

BIELÍNSKI, Vissarion Grigorievitch.
Sochineniaia Zeneidi R-voi. Tchetire
tchasti, Sankt-Peterburg, 1843. Disponível
em:
http://az.lib.ru/b/belinskij_w_g/text_27_30.shtml. Acesso em: 6 nov. 2023.

FADÉIEVA, Nadiéjda Andréievna. Elena Andréievna Gan i Óssip Ivánovitch Senkóvski v 1836-1838 gg. **Russkaia Starina**, 66, 1890, p. 1-68. Disponível em:
http://art-roerich.org.ua/sites/default/files/blavatska/NAF_E.A.Gan.pdf. Acesso em 27 nov. 2023.

FADÉIEVA, Nadiéjda Andréievna.
Museum Blavatsky. Disponível em:
<https://museum->

blavatsky.com.ua/ru/family/10/. Acesso em 27 nov. 2023.

FILHO, Odomiro Barreiro Fonseca. **Nihilismo: estrada para a emancipação**. O destino literário das personagens femininas russas na Era das Grandes Reformas (1855-1856). Tese (Doutorado em Letras) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

GAN, Elena Andréievna. **Ideal**. Moskva, 1890. Disponível em: http://az.lib.ru/g/gan_e_a/text_0010.shtml. Acesso em: 7 set. 2023.

GAN, Elena. **Tribunal da sociedade**. Tradução por Thais Carvalho Azevedo. 1ª edição. São Paulo: Nova Alexandria, 2023.

MONTENEGRO, Delmo. Marcar no papel o silêncio dos ossos. **Germina**, v. 18, n. 4, 2022. Disponível em: <<https://www.germinaliteratura.com.br/2022/naberlinda-dezembro22-delmomontenegro.htm>>. Acesso em: 14 nov. 2023.

PEDROTTI, Louis. Osip Ivanovitch Senkovsky (Józef-Julian Sekowski, Baron Brambeus). In: RYDEL, Christine (ed.). **Russian Literature in the Age of Pushkin and Gogol: Prose**. Dictionary of Literary Biography Vol. 198. London: Gale, 1999, p. 281 - 291.

ROSENHOLM, Arja; SAVKINA, Irina. 'How Woman Should Write': Russian

Woman's Writing in the Nineteenth Century. In: ROSSLYN, Wendy; TOSI, Alessandra (Ed.). **Women in Nineteenth-Century Russia: Lives and Culture**. Cambridge: Open Book Publishers, 2012. Disponível em: <<https://books.openbookpublishers.com/10.11647/obp.0018/>>. Acesso em: 29 ago. 2023.

SHAPOVALOV, Veronica. Elena Andreevna Gan (Zeneida R-va). In: RYDEL, Christine (ed.). **Russian Literature in the Age of Pushkin and Gogol: Prose**. Dictionary of Literary Biography Vol. 198. London: Gale, 1999. p. 132-136.

Abstract: This research is in its initial stage and is being developed through participation in the study group "Russian Women of the 19th Century: in Texts and Contexts" at the Federal University of Rio Grande do Sul (UFRGS), organized by master's student Ana Letícia Prado de Campos and supervised by Professor Dr. Denise Regina Sales. The group's research focus is on gender studies and feminist translation. The article aims to briefly introduce the life of writer Elena Gan, provide an overview of her literary career, and, finally, begin the discussion on the materials found about her, particularly through the internet, during the first months of the research.

Keywords: Elena Gan; Translation of Women; Russian Literature; 19th Century.

As cartas de Aleksandra Grigórievna Muraviova escritas durante o degredo dezembrista

Ana Letícia Prado de Campos¹

Denise Regina Sales²

Resumo: Neste trabalho será apresentada a tradução de sete cartas escritas por Aleksandra Grigórievna Muraviova, e serão incluídos uma breve biografia e o contexto histórico vivenciado por ela na época em que escreveu as cartas. O tema deste trabalho foi desenvolvido a partir do grupo de estudos “Mulheres Russas do Século XIX: em Textos e Contextos”. O objetivo deste trabalho é apresentar as traduções das cartas que foram escritas por Muraviova no degredo dezembrista. Nas cartas, ela relata como se sente no degredo e fica perceptível que ela tenta manter suas forças para sobreviver. A metodologia utilizada para a escolha e tradução das cartas se deu a partir dos estudos de tradução feministas, que visam dar visibilidade para materiais escritos por mulheres e torná-los acessíveis para um público amplo. Então, trazer visibilidade para a história de Muraviova através das teorias de tradução feminista é uma tentativa de resgatar a sua história que ficou invisibilizada pelo tempo.

Palavras-chave: Aleksandra Muraviova; Movimento dezembrista; Tradução feminista; Tradução do russo.

¹ Mestranda na área de Estudos da Linguagem, na linha de pesquisa de Estudos do Léxico e da Tradução, do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFRGS. E-mail: analeticiacamposnh@gmail.com.

² Docente do Instituto de Letras, da UFRGS, vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Letras-UFRGS. Doutorada em Literatura e Cultura Russa pela Universidade de São Paulo (USP). E-mail: denise.sales@ufrgs.br.

Introdução

O presente trabalho irá apresentar as traduções de sete cartas escritas por Aleksandra Grigórievna Muraviova, uma mulher que teve participação significativa durante o degredo dezembrista, no século XIX, na Rússia. Além disso, também serão apresentados uma breve biografia de sua vida e o contexto histórico em que essas cartas foram escritas. A metodologia adotada para a seleção e tradução das cartas baseou-se nos princípios dos estudos de tradução feministas transnacionais, os quais visam ampliar a visibilidade e acessibilidade de obras produzidas por mulheres para um público mais amplo. O objetivo deste trabalho é mostrar o resultado da tradução do russo para o português das cartas escritas por Muraviova durante seu exílio e analisar o conteúdo das traduções.

O enfoque feminista busca não apenas resgatar e preservar a história de Muraviova, mas também destacar sua importância na história russa. Sendo assim, irá abordar a importância que a tradução feminista transnacional possui para a divulgação de textos e trajetórias de mulheres que somente através da tradução podem ser acessados. A prática da tradução feminista pode ser um meio eficaz de dar visibilidade para textos de mulheres que historicamente foram invisibilizadas e silenciadas, sendo uma aliada na busca por evidenciar vozes femininas. Além disso, é essencial promover uma abordagem mais crítica e reflexiva sobre a prática da tradução. Waquil (2021) afirma o seguinte:

[...] como todo movimento, em sua prática e reflexão teórica, os feminismos não permaneceram fixos, estáveis no tempo; muito pelo contrário, foram modificando-se e adaptando-se a novas demandas para dar conta de diferentes materializações do sistema patriarcal e, principalmente, para incorporar em sua análise — e, principalmente, em sua luta — outras categorias e formas de opressão que se interseccionam com a de gênero, produzindo arbitrariedades bem específicas e, ao mesmo tempo, significativas (Waqil, 2021, p. 7).

Sendo assim, as teorias de tradução feministas podem ser complexas devido à natureza multifacetada do feminismo e às especificidades linguísticas e culturais de cada contexto. A circulação dessas teorias pode contribuir para a construção de um diálogo global sobre questões de gênero, e para a criação de redes de solidariedade entre mulheres. Castro chamou esse processo de “tradução feminista transnacional”, ela defende que:

Neste contexto, não se deve entender transnacional como simplesmente “além das fronteiras nacionais”, como frequentemente costuma ser o caso nos estudos da tradução, mas como uma perspectiva conceitual que busca remover as limitações e restrições políticas e intelectuais impostas pelos feminismos internacionais e globais (Castro, 2020, p. 3).

Nesse sentido, os estudos de tradução feministas são ferramentas importantes para promover a conscientização sobre as questões de gênero e para fortalecer os movimentos

feministas em escala global. Dessa maneira, a perspectiva transnacional explora o modo com que os estudos feministas transnacionais podem enriquecer a compreensão da prática da tradução, considerando o impacto das diferenças culturais, políticas e sociais na produção e recepção de textos traduzidos. Além disso, a partir da tradução, também se pode contribuir para a transformação do cânone literário contemporâneo, optando abertamente por uma recuperação dos trabalhos de autoras silenciadas, o que, por sua vez, enriquece grandemente o campo da tradução. Waquil (2021) acredita que:

Tendo em vista que os feminismos transnacionais buscam o estabelecimento de encontros polifônicos que ultrapassem as fronteiras, os estudos e a prática de tradução são fundamentais para a criação de espaços comunicativos que permitem o intercâmbio e o fluxo de conhecimento, que, por sua vez, possibilitam a elaboração de alianças entre mulheres (Waqil, 2021, p. 8).

Dessa forma, a tradução desempenha um papel crucial ao facilitar o intercâmbio de vozes e perspectivas entre diferentes culturas e línguas dentro do movimento feminista. Ao tornar acessíveis obras e ideias de diversas origens para um

público mais amplo, a tradução possibilita uma troca de conhecimentos e experiências que enriquece a compreensão das questões de gênero em um nível global. Através da tradução, é possível ampliar as vozes das mulheres e criar espaços para a expressão e o reconhecimento de uma variedade de experiências femininas. Então, ao desafiar as estruturas de poder que perpetuam as desigualdades de gênero, as traduções feministas contribuem para o avanço da igualdade para as mulheres. Sendo assim, traduzir as cartas de uma mulher que participou de um período importante na história da Rússia é uma forma de lhe dar visibilidade.

Biografia e contexto histórico

Aleksandra Grigórevna Muraviova³, conhecida como Condessa Tchernichiova, pertencia a uma família nobre. Nasceu em São Petersburgo, no ano de 1804. Sua vida foi marcada por desafios, mas também por atos de generosidade e coragem, o que desperta interesse em sua história e legado. Ela se casou com Nikita Mikháilovitch Muraviov (1795-1843)⁴, um importante líder do movimento dezembrista, que foi exilado sua participação no movimento dezembrista e

³ As informações para a escrita da biografia foram entradas nos sites: RUMIANTSEV, Viatcheslav. Biografcheskii Ukazatel, Aleksandra Grigórevna Muraviova. Khronos, 20 de jan. 2000. Disponível em: www.hrono.info/biograf/bio_m/muraveva_ag.php. Acesso em: 24 nov. 2023; MITROFANOV, Aleksi. Aleksandrina Muraviova: jizn' vo imia muja. Portal

Miloserdie, 2 fev. 2018. Disponível em: <https://www.miloserdie.ru/article/aleksandra-muraveva-zhizn-vo-imya-muzha/>. Acesso em: 20 jan. 2024.

⁴ RUMIANTSEV, Viatcheslav. Biografcheskii Ukazatel, Nikita Mikháilovitch Muraviov. Khronos, 20 de jan. 2000. Disponível em: www.hrono.info/biograf/bio_m/muravevn.php. Acesso em: 10 dez. 2023.

condenado a trabalhos forçados por 20 anos, mas, posteriormente, o prazo foi reduzido para 15 anos. Muraviova estava no exílio porque decidiu acompanhar seu marido. No degredo, ela desempenhou um papel importante para a população local. Sua bondade e generosidade conquistaram a simpatia e o afeto da comunidade durante o exílio na Sibéria. Com alguns recursos, ela montou uma farmácia e prestou assistência, tanto médica quanto financeira, aos condenados dezembristas.

Muraviova teve cinco filhas, Ekatierina Nikitchina (1824-1870), Elizavieta Nikitchina (1826-1844), Sofia Nikitchina (1829-1892), Olga Nikitchina (1830-1831), Agrafiena Nikitchina (1831-1831); e um filho Mikhail Nikitch (1825-1827). Em 1831, Muraviova envia uma carta à sogra dizendo que está com uma filha pequena, que provavelmente é Agrafiena Nikitchina, que faleceu no mesmo ano.

No ano seguinte, devido às más condições do degredo, após um forte resfriado e, depois de ficar doente por cerca de três semanas, Muraviova faleceu aos 28 anos de idade, em 22 de novembro de 1832, na cidade de Pietrovsk Zabaikalski (atual Petrovski Zavod). Após sua morte, o tsar decretou algumas flexibilizações e permitiu que as pessoas exiladas obtivessem autorização para visitar suas famílias. A história de Muraviova, embora breve, deixou um legado duradouro e inspirador. Sendo assim, este estudo busca resgatar e destacar sua trajetória através das lentes

das teorias de tradução feminista, contribuindo para seu reconhecimento, através da tradução de suas cartas.

As sete cartas, selecionadas para a tradução, foram direcionadas para mulheres que faziam parte da vida de Muraviova. Infelizmente, não é possível saber se ela havia escrito mais cartas para as mulheres de sua família, pois somente essas sete foram conservadas. Uma das cartas foi destinada para sua mãe, Elizaviéta Pietróvna Tchernichiova, e outra para sua irmã, Sofia Grigórievna Tchernichiova. As demais cartas foram escritas para a sogra, Ekatierina Fiódorovna Muraviova⁵, mãe dos dois dezembristas Nikita Muraviov e Aleksandr Muraviov, ambos fundadores do movimento dezembrista e exilados na Sibéria. Ekatierina Muraviova apoiou financeiramente não apenas seus filhos, mas também seus camaradas e esposas durante o exílio na Sibéria, ajudava as esposas dos dezembristas exilados a chegar ao degredo. As cartas de Muraviova revelam não apenas a situação desafiadora em que ela se encontrava, mas também o afeto e carinho na relação com sua família. Nestas correspondências, ela compartilha suas experiências e sentimentos vivenciados no degredo, evidenciando a determinação em enfrentar as adversidades.

Movimento dezembrista

⁵ PAVLIUTCHENKO, Eleonora. Jenschini v russkom osvoboditelnom dvijenii ot Marii Volkonskoi do Veri Figner. Misl, 1988. 272 p.

Disponível em: <<https://az.ru/women/texts/pavll1r.htm#f20>>. Acesso em: 20 dez. 2023.

O movimento dezembrista, ocorrido em 14 de dezembro de 1825, foi uma tentativa revolucionária liderada por oficiais, membros da nobreza e da intelligentsia russa que buscavam reformar o regime autocrático vigente no Império Russo. Os participantes, conhecidos como dezembristas, estavam profundamente influenciados por ideias europeias de constitucionalismo, liberalismo e nacionalismo (Segrillo, 2015). Eles desejavam limitar o poder absoluto do monarca e estabelecer um regime baseado em uma monarquia constitucional, introduzindo elementos de uma constituição e de um parlamento – instituições ainda inexistentes na Rússia naquela época, Segrillo afirma o seguinte:

No vácuo dessas indecisões, alguns oficiais do exército, auxiliados por nobres civis de algumas sociedades secretas, resolveram tentar um golpe palaciano na Praça do Senado em São Petersburgo no dia da posse de Nicolau. O golpe foi debelado, mas a Revolta Decembrista seria glorificada pelos soviéticos como a primeira tentativa da intelligentsia russa de reformar radicalmente o sistema autocrático do país. (Segrillo, 2015, p. 147).

A revolta teve como pano de fundo uma crise sucessória no trono russo, desencadeada pela morte inesperada do tsar Alexandre I em 19 de novembro de 1825. Sem deixar herdeiros diretos, o trono deveria ser ocupado por seu irmão Constantino. Contudo, Constantino havia previamente abdicado em favor de Nicolau, o irmão mais novo. Esta situação

de indefinição abriu espaço para que os dezembristas articulassem um golpe palaciano. No dia da posse de Nicolau, cerca de 3 mil soldados, liderados pelos conspiradores, se reuniram na Praça do Senado, em São Petersburgo, com o objetivo de impedir sua ascensão ao trono e promover mudanças políticas significativas no regime.

De acordo com Figes (2017), os soldados que se reuniram na praça, em sua maioria, eram simpatizantes de Constantino e foram manipulados pelos dezembristas, que espalharam a ideia de que Nicolau havia usurpado o trono. Muitos soldados, desconhecendo o conceito de constituição, gritavam “Constantino e Constituição”, pensando que se tratava do nome da esposa de Constantino. Essa demonstração de desinformação reflete o abismo educacional e político que separava a elite intelectual dos militares e da população geral. Os dezembristas recusaram-se a jurar lealdade ao novo tsar, o que resultou em uma reação brutal. Nicolau ordenou que a artilharia disparasse contra os soldados, dispersando a manifestação e sufocando a revolta. Após a repressão, centenas de conspiradores foram presos e interrogados. Figes informa que:

Quinhentos dezembristas foram presos e interrogados, mas a maioria foi solta nas semanas seguintes, assim que apresentaram provas para levar à justiça os líderes principais. No tribunal, no primeiro julgamento-farsa da história da Rússia, 121 conspiradores foram considerados culpados de traição, perderam o título de nobreza e foram

condenados a trabalhos forçados na Sibéria. (Figes, 2017, p. 132).

Esse julgamento ficou marcado como o primeiro julgamento-farsa da história russa. A Revolta Dezembrista é considerada um marco histórico por ser a primeira tentativa organizada de reformar o regime autocrático na Rússia. Apesar de fracassada, a revolta simbolizou o desejo de mudança e de modernização, que viria a influenciar movimentos posteriores. A repressão severa, os exílios e as condições degradantes enfrentadas pelos líderes e suas famílias ilustram a crueldade do regime autocrático e a dificuldade de promover reformas em uma sociedade rigidamente hierarquizada e controlada pelo tsarismo.

Essa revolta também ganhou um simbolismo particular no período soviético, sendo glorificada como uma precursora das lutas revolucionárias na Rússia. Conforme Segrillo (2015), os dezembristas foram exaltados como pioneiros na luta contra a autocracia, ainda que suas demandas e métodos tenham sido considerados heterogêneos e improvisados. A Revolta Dezembrista destaca, assim, as tensões sociais, políticas e ideológicas que marcavam o início do século XIX na Rússia e as dificuldades enfrentadas por movimentos que buscavam alinhar o país com os ideais políticos emergentes na Europa ocidental.

Contextualização das cartas

Nas sete cartas que Muraviova escreveu para as mulheres de sua família, ela demonstra que a relação com esta possui muito carinho e afeto, principalmente com sua sogra, que, em russo, ela carinhosamente chama de *masinka*, *matuchka*, *mat⁶* - termos que optamos por traduzir para "mamãezinha", "mamãe" e "mãe", para transmitir o mesmo afeto com que Muraviova tratava a sogra. Através das cartas, é possível perceber que a sogra foi uma pessoa muito importante na vida de Muraviova. No período em que Muraviova esteve no degredo, ela relatava nas cartas como se sentia sozinha, e era perceptível que ela tentava manter suas forças para sobreviver no exílio. Muraviova batiza uma de suas filhas com o mesmo nome de sua irmã, ambas se chamam Sofia, porém, quando ela se refere à filha, usa o diminutivo "Sofí". Infelizmente, durante o exílio, Muraviova perde um filho recém-nascido e, quando ela falece, sua outra filha pequena também não sobrevive ao degredo.

Na carta 1, escrita em 2 de janeiro de 1826, que Muraviova escreve para a irmã, Sofia, ela descreve sua angústia por causa de seu marido, que havia sido preso por ser um dos líderes do movimento dezembrista. Muraviova reescreve uma parte da carta que recebeu de Nikita, em que ele pede perdão e relata que, por muitas vezes, desejou contar sua participação no movimento dezembrista, mas Muraviova só soube após a prisão dele. As palavras de

⁶ No original: *масинька*, *матушка*, *мать*.

Nikita demonstram arrependimento e remorso pelo sofrimento que causou à esposa e sua família. A carta transmite emoções fortes e uma sensação de desamparo, arrependimento e culpa diante das circunstâncias difíceis. Além disso, ele pede à esposa que se mantenha firme e que se cuide, pois ela teve um parto recentemente. Nikita também expressa preocupação com a saúde de sua mãe, Ekaterina Fiódorovna Muraviova, e teme que ela não resista à notícia de que ele e seu irmão foram detidos e condenados a trabalhos forçados no exílio. Ele também tem outra preocupação, que transparece na carta, sobre como sua mãe conseguirá cuidar das filhas do casal. Com tristeza, ele chama as crianças de órfãs.

A carta 2 é curta, escrita em 29 de janeiro de 1827 para sua mãe Elizaviéta Pietróvna Tchernichiova, apenas a informa que chegou bem ao exílio. Ela pede à mãe que envie abraços para sua irmã, seu pai e sogra, e informe que Nikita e Aleksandr estão bem. As demais cartas são destinadas à sogra, Ekaterina Fiódorovna Muraviova.

Na carta 3, de 4 de fevereiro de 1827, ela escreve carinhosamente para a sogra agradecendo que recebeu notícias dela, e que está feliz por saber que ela está bem. Também pede encarecidamente para que a sogra não se preocupasse com ela. Muraviova relata que a viagem foi difícil, não apenas fisicamente, mas principalmente emocionalmente porque a tristeza que sentia a fazia perder as suas forças. A falta de notícias das crianças a faz ficar em uma angústia profunda, pois ela está há seis semanas sem vê-las. A vida de

Muraviova foi atravessada por acontecimentos que lhe causaram muita dor e sofrimento: o marido no exílio, a distância das filhas a deixaram em um estado de sofrimento tão profundo a ponto de ela se ver rodeada por acontecimentos trágicos. Ela finaliza pedindo à sogra para não se preocupar se as cartas demoram, e demonstra sua gratidão e afeto por ela e suas irmãs.

Na carta 4, escrita em 17 de maio de 1827, Muraviova agradece por receber notícias da sogra, mesmo que com demora, após ela começar a relatar que está sobrecarregada, pois até mesmo escrever cartas a deixa exausta. Ela demonstra estar infeliz com a monotonia no degredo, além disso, preocupa-se com o futuro, pois o marido foi condenado a 15 anos de trabalhos forçados. Por isso, na carta, ela lamenta que os próximos anos sejam iguais. Muraviova questiona por que as visitas das damas estão atrasadas (nesse trecho, provavelmente, ela se referia às demais mulheres que estavam a caminho do exílio para encontrar seus maridos, as quais a sogra ajudava). Na carta, Muraviova também lamenta a distância das filhas, por não poder acompanhar seu crescimento, principalmente da mais nova, pois ela não poderá ver os primeiros passos e os dentinhos nascerem. Muraviova finaliza a carta dizendo à sogra que Nikita e Aleksandr estão bem. Ela também faz um pedido, de uma forma intensa, para que a sogra não se preocupe com a saúde deles no degredo, e em nome dos três, manda abraços e bênçãos para as crianças.

Na carta 5, escrita em 11 de janeiro de 1831, Muraviova relata a alegria de receber duas cartas da sogra que chegaram ao mesmo tempo, ela está contente porque as notícias chegam mais rápido no inverno, pois o lago congela e facilita a passagem do correio no local. Muraviova sente orgulho das filhas e fica feliz em saber que elas estão bem. Nesse período, Muraviova teve outra filha. Ela escreve para a sogra com um tom de preocupação sobre o fato de que a pequena está com atraso para ter seus dentinhos. Ela também fala de sua babá, que parece ser distraída e é muito supersticiosa. Muraviova parece estar preocupada com as filhas que deixou com a sogra, relata que sonhou com as crianças e ficou espantada com a aparência delas.

Nessa mesma carta, Muraviova informa à sogra que sua saúde está boa, mas, apesar disso, pede que ela lhe envie éter e ópio para aliviar suas frequentes dores de dente. O éter é um poderoso anestésico porque relaxa os músculos, mas afeta ligeiramente a pulsação, a pressão arterial e a respiração, causando irritação no trato respiratório. Os opioides eram usados para aliviar a dor, mas também provocam uma sensação exagerada de bem-estar e, se usados em excesso, podem levar à dependência e ao vício.

Na carta 6, escrita após 1 ano, em 10 de outubro de 1832, Muraviova justifica a ausência de cartas para a sogra, devido à saúde debilitada, agradece por Nikita, Aleksandr e sua filha Sofí (que chama

carinhosamente de Nono) estarem bem. Muraviova relata que está fraca. Apesar de estar acompanhada pelo médico há três semanas, ela não obteve melhorias. Muraviova pede, mais uma vez, que a sogra não se preocupe e envia abraços para as crianças, e expressa-lhe o sentimento de agradecimento.

A carta 7, escrita em 4 de novembro de 1832, é a última carta que Muraviova envia para a sogra, na qual relata uma grande dor e informa-lhe que não lhe escreveu porque estava dilacerada pelo sofrimento da perda de seu bebê, que viveu apenas 18 horas. Muraviova informa que sua letra já não está boa, provavelmente pela doença que a enfraquecia e atingiu severamente. A precariedade nas condições no exílio e a falta de medicação ficam evidentes quando ela relata que lhe deram como remédio uma garrafa de Porter, um tipo de cerveja preta, provavelmente porque o local não possuía medicamentos apropriados para tratamentos de doença. Mesmo com fraqueza, Muraviova tenta aliviar o sofrimento da sogra, informando a cada carta que envia que os irmãos Nikita e Aleksandr estão bem.

Cartas traduzidas

As cartas⁷ foram encontradas disponíveis online e estão dispostas em ordem cronológica, as traduções das cartas e a revisão foram feitas pelas autoras. A

⁷ As cartas originais estão disponíveis no site: RUMIANTSEV, Viatcheslav. Istoricheskie istotchniki, Pisma iz Sibiri rodnom A. G. Muravyeva. Khronos, 20 de jan. 2000. Disponível

em:
http://www.hrono.info/dokum/1800dok/1826mura_v_ag.html#18321104. Acesso em: 10 out. 2023.

seguir estão as sete cartas de Muraviova que foram traduzidas:

Carta 1: Aleksandra Muraviova escreve para sua irmã Sofia Grigórievna Tchernichiova.

A.G. Muraviova - S.G. Tchernichiova
2 de janeiro de 1826

Eu escrevo a você, minha querida amiga Sofía⁸, conhecendo o seu caráter firme e sensato, para compartilhar as notícias que soube, infelizmente, ao retornar para casa em 30 de dezembro. Não tive a oportunidade de ver Nikita novamente e desconheço completamente onde ele está detido, acredito que ele esteja na prisão. Quando você ler a cópia dessa carta de partir o coração, a qual ele me escreveu e estou lhe enviando, acredito que não será necessário acrescentar mais nada. Na verdade, mal consigo escrever, estou devastada pela tristeza. Eu cheguei há seis dias, com segurança e com boa saúde. Eu lhe juro que estou me sentindo bem. Mantenha-se forte, minha querida amiga. Eu ficarei mais tranquila quando souber que a mãezinha está se sentindo melhor. Não se preocupe... Hoje, escrevi para Nikita e, se receber uma resposta, vou lhe informar. Aqui está uma cópia da carta dele, que mal consegui transcrever:

"Minha querida amada, você se lembra de quando, ao partir, você me disse: "Do que você tem medo se você não fez nada de errado?". Naquele momento, essa

pergunta partiu meu coração e eu não lhe respondi nada. Ai de mim! Meu anjo, eu sou culpado. Eu sou um dos líderes da sociedade secreta que foi descoberta. Eu sou culpado perante você, que tantas vezes me pediu para não ter segredos entre nós. Se ao menos eu fosse sensato! Quantas vezes, depois do nosso casamento, eu quis lhe contar, mas como quebrar a palavra que um dia dei? O falso pudor, mais do que qualquer outra coisa, fechou meus olhos para a残酷 e desonestade (em relação a você).

Eu causei infelicidade a você e sua família. Parece que estou ouvindo maldições de todos os seus entes queridos. Meu anjo, peço de joelhos que me perdoe. No mundo, só me restam minha mãe e você. Reze a Deus por mim. Sua alma é pura, e seu sofrimento me trará de volta a graça divina. O pensamento de que eu afundei você e seus entes queridos no desespero torna as minhas dores de arrependimento ainda mais profundas. Temo que esse infortúnio tenha consequências ainda mais devastadoras para a saúde de sua mãe⁹. Estou apavorado com a ideia de seus partos. Esses são dois golpes cruéis que me atingem um após o outro. Cuide-se, minha querida amada. Lembre-se das promessas que você me fez a esse respeito. O dever de uma mãe de família a obriga a superar o sofrimento e a ser tranquila e humilde diante daquilo que apenas o céu pode responder. Temo que o infortúnio que atingiu a minha mãe com os dois filhos dela a tenha enfraquecido a

⁸ Sofia Grigórievna Tchernichiova, irmã de A.G. Muraviova.

⁹ N.T.: Nikita se refere à sua própria mãe, porque Muraviova também chamava a sogra de mãe.

ponto de não ser capaz de cuidar de nossos pobres órfãos."

Carta 2: Aleksandra Muraviova escreve para sua mãe Elizaviéta Pietróvna Tchernichiova.

A.G. Muraviova - E. P. Tchernichiova

29 de janeiro de 1827

Minha bondosa, minha querida mamãezinha!¹⁰ Acabei de chegar. Graças a Deus me sinto bem. Ai de mim! Eu me atrasei e não posso lhe informar nada, ainda não sei de nada. Estou com pressa: o correio está sendo enviado agora. Envie, querida, uma palavra para minha pobre sogra. Envio um abraço carinhoso para ela e para você também. Beijo suas mãos e dou a bênção às minhas crianças. Mando um abraço para o papai e minhas irmãs. Adeus! N. M. (Nikita Mikháilovitch) está bem. Informe Ekaterina Fiódorovna sobre isso. Nikita e Aleksandr pedem a bênção dela.

Carta 3: Aleksandra Muraviova escreve para sua sogra Ekatierina Fiódorovna Muraviova.

A. G. Muraviova - E. F. Muraviova

4 de fevereiro de 1827, Irkutsk

Eu já tive a felicidade, minha bondosa mãezinha, minha mamãezinha anjo, de receber notícias suas. Graças a

Deus, sua saúde está bastante boa (pelo menos, se não estão me enganando). Eu posso imaginar o que você deve estar sentindo; sua situação é muito melancólica. Eu lhe imploro, querida, não se preocupe comigo. No momento, minha saúde não está ruim. A viagem foi bastante exaustiva para mim, mas não por causa do cansaço, mas por razões morais. A tristeza me fez perder as forças completamente: não tenho notícias das minhas crianças desde que as deixei. Já faz seis semanas que não sei nada sobre elas. Já estou aqui há 3 dias e, até agora, não experimentei nenhum contratempo pessoal, mas, se algo acontecer, estou perfeitamente bem preparada para isso. Tudo o que me diz respeito é indiferente para mim, quanto ao meu Rázin¹¹, meu coração não pode estar mais ferido e dilacerado do que está agora. Nada pior pode acontecer a ele do que já aconteceu. Na verdade, nem mesmo a sua morte me assustaria: ele bebeu a taça da infelicidade até o fim. Meu anjo, se minhas cartas demorarem a chegar, e se você passar até 2 meses sem notícias minhas, não se preocupe comigo, em nome do Senhor. Mando um abraço a você e beijo suas mãos um milhão de vezes com todo o imenso carinho que sinto e sentirei por você até o meu último suspiro. Mando abraços com ternura para as minhas irmãs.

¹⁰ Era assim que A. G. Muraviova chamava afetuosamente a mãe.

¹¹ Muraviova chama o marido de Rázin, em referência a Stepan (ou Stenka) Rázin, líder de

uma revolta cossaca de grandes proporções contra a nobreza em 1670, preso e executado.

Carta 4: Aleksandra Muraviova escreve para sua sogra Ekatierina Fiódorovna Muraviova.

A. G. Muraviova - E. F. Muraviova
17 de maio de 1827, Tchitá

Sua (última) carta, minha querida mæzinha, nós recebemos no dia 12 deste mês. As notícias não são tão recentes, mas já são melhores do que nada. Por Deus, não se preocupe conosco. Asseguro que Nikita, assim como Aleksandr, está bem. Eu queria ter escrito para você uma carta juntamente com a de minha mãe, (cada) carta me sobrecarrega tanto, não sei como preencher a folha. Essa monotonia não se compara a nada. Eu vejo meu marido a cada 3 dias. Quinze anos iguais de existência é um futuro melancólico. Com o que nossas damas estão ocupadas, por que elas atrasam sua vinda? Eu lhe pergunto isso não por mim: eu já estou acostumada a essa solidão. Estou aqui há apenas 3 meses, mas parece que são 10 anos. O tempo nunca me pareceu tão longo. Sofí¹² me escreveu dizendo que minha Kátia já se desenvolveu muito. Isso me deixa feliz. Mais um ano e Lízanka se tornará graciosa, mas, infelizmente, não para mim. Deus não me deixou vê-la dando os primeiros passos. Os dentinhos dela estão nascendo muito tarde. Nikita e Aleksandr lhe mandam um milhão de abraços e beijam suas mãos. Junto-me a eles, incomparável mæzinha, imploro-lhe que não se preocupe com a nossa saúde. Abençoamos

e abraçamos nossas crianças. Deus esteja com elas! De sua filha A. Muraviova.

Carta 5: Aleksandra Muraviova escreve para sua sogra Ekatierina Fiódorovna Muraviova.

A. G. Muraviova - E. F. Muraviova
11 de janeiro de 1831

Querida e bondosa mæzinha! Tivemos o prazer de receber ambas as suas cartas de 18 e 24 de novembro quase ao mesmo tempo. O inverno tem apenas um encanto para mim: o Lago Baikal finalmente congelou, e nós estamos recebendo notícias suas uma semana mais cedo. Minha querida mæzinha, fiquei surpresa e feliz ao saber que Kátia já pode tocar pequenas peças musicais. Acredito que o seu pequeno talento não se limite às escalas. Como ela tem inclinação para a música, ficarei muito contente se ela empenhar seus esforços para desenvolver esse talento. Esta é uma notícia agradável para mim, no entanto, gostaria muito que, se ela tiver voz, você não permita que ela estude canto antes dos 15 ou 16 anos, pois ouvi dizer que isso é muito prejudicial para o busto. Meu (primo V...?) conhece Mademoiselle (Ganin), que pode ensinar música a Kátia e que é uma excelente musicista...

No que diz respeito a mim, eu realmente preciso de uma babá, porque a minha (Paracha) é uma moça boa, mas tão tola e teimosa que não há como confiar nela

¹² N.T.: Irmã de Muraviova.

para cuidar da criança sem a minha supervisão. Ela me leva ao desespero, assim como a sua crença cega em (demônios), *domovoi*¹³ e coisas assim. Eu temo que, em um belo dia, ela ensine todas essas coisas a Nono¹⁴. A pequena dorme bem à noite, sente-se bem, exceto do primeiro ao sétimo dia de vida, quando ela acordava todas as noites com acessos de birra, porque suas gengivas estavam inchadas e ela colocava todos os dedinhos na boca. Estamos enfrentando um frio insuportável... A casa está bastante aquecida, exceto por um quarto onde faz muito frio, mas, como a bebê não tem o hábito de ir lá, estou tranquila. Nikita e Aleksandr estão bem. Aleksandr me pediu para lhe escrever que ele lhe implora para não se preocupar com ele e que isso o atormenta...

Minha saúde se recuperou completamente alguns dias atrás. Estou entusiasmada por não sentir nenhuma fraqueza, como eu esperava. Esta é a minha última e melhor esperança. Minha querida maezinha, peço gentilmente que me envie éter e ópio. Eu lhe imploro, não pense que estou ingerindo ópio, mas frequentemente sofro tanto com dores de dente que apenas esfregando-o na bochecha, obtenho alívio. Nós mandamos abraços com ternura para nossas crianças e as abençoamos. Esta noite eu as vi em um sonho e, acredite, fiquei surpresa com a feiura delas. Adeus,

querida e bondosa maezinha! Eu lhe dou um milhão de beijos. Nikita e Aleksandr lhe enviam beijos e as mais generosas bênçãos. Mando-lhe um abraço com ternura, minha bondosa...

Carta 6: Aleksandra Muraviova escreve para sua sogra Ekaterina Fiódorovna Muraviova.

A.G. Muraviova - E. F. Muraviova
10 de outubro de 1832, Petrovski Zavod

Querida e bondosa maezinha, peço a você que não se assuste porque eu lhe escrevo tão pouco: isso foi tudo que eu consegui do médico — esboçar algumas linhas. Ele tem cuidado de mim como se fosse a própria irmã dele, e amanhã já irá fazer 3 semanas que ele não nos deixa, por isso eu não tenho vontade alguma de contrariá-lo. Nikita, Sacha¹⁵ e Nono, graças a Deus, sentem-se bem, eu estou lhe dizendo a mais pura verdade. Diga para Sofí que eu não sei se terei forças o suficiente para escrever a ela. Espero que isso não a preocupe, minha doença passou e apenas a fraqueza me atormenta. Mandamos abraços para nossas crianças e lhes damos a bênção. Nós três beijamos suas mãos milhões de vezes, pedindo sua bênção.

Muraviova.

¹³ N.T.: No folclore russo, o “domovoi” é considerado um membro da família. Ele se preocupa com seus parentes e ajuda em casa. MANÁEV, Gueórgui. Domovoi, o espírito da casa russa. Russia Beyond. 10 nov. 2022. Disponível em:

<<https://br.rbt.com/cultura/87263-domovoi-o-espírito-da-casa>>. Acesso em: 15 jan. 2024.

¹⁴ [Nono - Sofí, filha dos Muraviov, nascida em Tchitá em 1829].

¹⁵ Apelido de Aleksandr - Sacha.

Carta 7: Aleksandra Muraviova escreve para sua sogra Ekaterina Fiódorovna Muraviova.

A.G. Muraviova - E. F. Muraviova

4 de novembro de 1832

Querida e bondosa mæzinha! Peço que você não pense que (por causa da última perda)¹⁶ e por causa do sofrimento eu não pude lhe escrever, mas meu coração doía, eu estava fraca e agora estou me recuperando, porém, eu sinto tanta tontura que não consigo permanecer sentada por nenhum momento, e se minha caligrafia não está boa, é porque estou deitada. Príncipe Volkonski teve a gentileza de me dar uma garrafa de porter¹⁷, eles me forçam a tomar (como um remédio) um pouco todos os dias ... Nikita e Aleksandr estão ótimos. Eles beijam suas mãos, eu me junto a eles, querida mæzinha, para pedir sua bênção. Mando um abraço para as minhas crianças e lhes dou a bênção... Muraviova.

Considerações finais

As traduções das cartas de Muraviova não são apenas relatos de um momento histórico, mas testemunhos emocionais que permitem ter acesso a como era a situação para uma mulher no exílio, durante um período de acontecimentos que foram turbulentos na Rússia. No degredo, as condições adversas constantemente trazem incertezas sobre o

futuro, isso fica evidente nas palavras de Muraviova, que descrevem uma vida solitária, mas, apesar disso, ela busca nas ações de solidariedade alívio para suportar a distância das filhas. A paixão pelo esposo a fez deixar tudo para estar com ele, embora ela busque encontrar conforto em sua situação, ela ainda é profundamente afetada pelas dificuldades do exílio e pelas incertezas sobre seu futuro. Nas cartas, é possível observar que, apesar da presença de uma frágil esperança, Muraviova experimenta um sentimento de desamparo, mas isso não a impede de realizar ações que visam aliviar o sofrimento das pessoas ao seu redor durante o degredo. O papel dela na criação da farmácia no exílio foi de suma importância para a sobrevivência das pessoas naquela região. No entanto, as cartas dela também evidenciam a precariedade de medicamentos no local, isso fica visível principalmente quando ela adoece e não há recursos necessários, e, pede nas cartas para que sua sogra envie os medicamentos necessários a ela. A tradução das cartas de Muraviova nos ajuda a compreender como era a vida no degredo, a partir da visão de uma mulher, contribuindo para ampliar a compreensão do papel que as mulheres desempenharam na região.

Referências

BUSHKOVITCH, Paul. **História concisa da Rússia.** Tradução: José Ignacio Coelho

¹⁶ Aleksandra Grigórievna teve um parto mal-sucedido. A criança viveu apenas dezoito horas.

¹⁷ N.T.: No original, “бутылка портер” [butylka porter] é um tipo de cerveja preta.

Mendes Neto. 1 ed. São Paulo: EDIPRO, 2014. 503p.

CASTRO, Olga; Ergun, Emek; Flotow, Luise von; Spoturno, María Laura. Rumo aos Estudos Feministas Transnacionais da Tradução. Tradução: Beatriz Regina Guimarães Barboza. **Mutatis Mutandis. Revista Latinoamericana de Traducción.** Argentina, vol. 13, 10 p. 2-10, jan-jun, 2020. Disponível em: https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.13978/pr.13978.pdf. Acesso em: 12 mar. 2024.

FIGES, Orlando. **Uma história cultural da Rússia.** Tradução: Maria Beatriz de Medina. 1. ed. Rio de Janeiro: Record, 2017.

FONSECA FILHO, Odomiro Barreiro. **Nihilismo: estrada para a emancipação. O destino literário das personagens femininas russas na época das Grandes Reformas (1855-1866).** 2017. Tese (Doutorado em Literatura e Cultura Russa). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8155/tde-08062020-151026/pt-br.php>. Acesso em: 25 jan. 2024.

MANÁEV, Gueórgui. Domovoi, o espírito da casa russa. **Russia Beyond.** 10 nov. 2022. Disponível em: <https://br.rbth.com/cultura/87263-domovoi-o-espírito-da-casa>. Acesso em: 15 jan. 2024.

MITROFANOV, Aleksei. Aleksandra Muraviova: jizn' vo imia muja. Portal Miloserdie, 2 fev. 2018. Disponível em: <https://www.miloserdie.ru/article/aleksandrina-muraveva-zhizn-vo-imya-muzha/>. Acesso em: 20 jan. 2024.

PAVLIUTCHENKO, Eleonora Aleksandrovna. Jenschini v russkom osvoboditelnom dvijenii ot Marii Volkonskoi do Veri Figner. Misl, 1988. 272 p. Disponível em: <https://a-z.ru/women/texts/pavll1r.htm#f20>.

Acesso em: 20 dez. 2023.

RUMIANTSEV, Viatcheslav. Biograficheskii Ukazatel, Aleksandra Grigórievna Muraviova. **Khronos**, 20 de jan. 2000. Disponível em: www.hrono.info/biograf/bio_m/murava_ag.php. Acesso em: 24 nov. 2023.

RUMIANTSEV, Viatcheslav. Biograficheskii Ukazatel, Nikita Mikháilovich Muraviov. **Khronos**, 20 de jan. 2000. Disponível em: http://www.hrono.ru/biograf/bio_m/muravevnm.php. Acesso em: 10 dez. 2023.

SEGRILLO, A. **Os russos.** São Paulo, Editora: Contextos, 2015.

WAQUIL, Marina Leivas. Tradução feminista e o poder de tirar vozes do confinamento. **Belas Infiéis**, Brasília, v. 10, p. 01-22, 2021. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/belasinfieis/article/view/33133/30261>. Acesso em: 24 mar. 2024.

ABSTRACT: This work will present the translation of seven letters written by Aleksandra Grigórievna Muraviova. A brief biography and the historical context she experienced at the time she wrote the letters will also be included. The theme of this work was developed from the study group "Russian Women of the 19th Century: in Texts and Contexts." The objective of this work is to present translations of the letters written by Muraviova during the Decembrist exile. In the letters, she describes how she feels in exile, and it is clear that she is trying to maintain her strength to survive. The methodology used to choose and translate the letters was based on feminist translation studies, which aim to give visibility to materials written by women and make them accessible to a wide audience. Thus, bringing visibility to her story through feminist translation theories is an attempt to rescue her story, which has been obscured by time.

Keywords: Aleksandra Muraviova;
Decembrist movement; Feminist translation;
Translation from Russian.

A Paz de Fiori na terra de Tolstói: considerações sobre a guerra na Ucrânia

Nichollas Paradelo Capote¹

Resumo: Analisa-se o conflito russo-ucraniano à luz da Economia Política Internacional, ressaltando para isso, de um lado, os traços de um sistema interestatal marcado pelas lutas de poder e pela pressão competitiva que coaduna, então, poder e riqueza, Estado e moeda na conformação de um quadro de guerras perenes; de outro, a partir dessas bases, os correntes fundamentos do poder norte-americano, ator central à compreensão da contenda em questão, quais sejam: o dólar na condição de moeda de referência internacional, a expansão da OTAN e o amplo dispersar de bases militares pelo globo. Pretende-se realçar, afinal, como inspiração para projetos utópicos, os limites da paz, a cuja construção Tolstói dedicou-se de forma paradigmática em seu tempo.

Palavras-chave: Guerra na Ucrânia; Dólar; Expansão da OTAN; Fiori; Tolstói; Paz.

¹ Contato: nickcap89@gmail.com.

Mas isso durou apenas um instante
(LIEV TOLSTÓI)

Introdução

“(...) De incontáveis igrejas, Moscou, a santa. Enfim, aí está ela, a famosa cidade! Já era tempo” (Tolstói, 2017, p. 1291), apeava, sem menos afetada irreverência que empáfia estigmatizante, o Napoleão tolstoiano ao chegar à capital russa. O final da história é bem conhecido: Waterloo representa apenas a última gota de um tonel esvaziado pelos rigores do inverno moscovita, em uma primeira mostra das dificuldades impetradas pelo gigantismo territorial russo².

É a ele que aduzimos, afinal, em nosso artigo. Em tempos sobre os quais se desenrolam batalhas decisivas ao que parece descortinar o início de uma nova era nas relações internacionais, o conflito russo-ucraniano ganha as páginas e manchetes dos noticiários, fazendo por vezes valer o epítome segundo o qual “a verdade é a primeira a morrer numa guerra”. Juntos de Tolstói, não nos enganamos entre as ambições de nossas buscas. Se, para o escritor russo, a história - junto aos arroubos mais reducionistas da modernidade - engana, fraturado, como arrisca o brilhante ensaio de Isaiah Berlin (1988), entre os auspícios de depreender

uma unidade de sentidos à realidade e a frustração fragmentária de quem esmiúça com fineza e argúcia os movimentos da alma para redundá-los em unidades tão especiais em si mesmas quanto incompletas, nossas pretensões se fazem menos prosaicas. Ao resgatarmos as reflexões da Economia Política Internacional, em especial aquilo que vem sendo produzido nas linhas do Programa de Economia Política Internacional (EPI) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PEPI/UFRJ), a partir de pesquisadores como José Luís Fiori e Maurício Metri, olhar para a Ucrânia não deve olvidar que observemos o conflito entre as linhas da geoestratégia dos Estados Unidos, potência com maior capacidade de iniciativa estratégica no contemporâneo. A guerra em questão faz-se então uma espécie de *proxy war*, remetendo para isso às dinâmicas mais gerais e estruturantes de um sistema fundamentalmente hierárquico e belicoso. Nesse caso, cabe remeter não só aos Estados Unidos, como a todas suas unidades - a que a Rússia não escapa - um impulso potencialmente imperial-hegemônico que, desde o renascimento econômico europeu e a consolidação territorial de seus primeiros Estados,

² Não é difícil arriscar que as invasões napoleônicas deflagram um primeiro movimento de contenção ocidental frente a uma Rússia lançada ao jogo europeu por Pedro, o Grande, em inícios do XVIII. Ao ataque francês se seguiram, então, a invasão

conjunta europeia que deflagra a Guerra Civil Russa (1918-21), a invasão hitlerista de 1941 e, enfim, a brutal expansão da OTAN face à aguda fragilidade de uma Rússia pós-soviética.

engendra relações que coadunam poder e riqueza num jogo dito de soma zero.

Conforme a perspectiva da *longue durée* braudeliana, afinal, a globalização não dirime a intrincada relação de Estados e suas moedas, enquanto a afirmação da hegemonia americana no imediato pós-Guerra Fria lança as bases de um poder cujos pilares, o dólar, a OTAN e bases militares de larga dispersão, não só nos remetem ao século XI como bem esclarecem a contenda em questão.

Sem que nos ludibriemos pelos encantos épicos de uma pretensa *alma russa*, constructo afinal forjado por naturalistas franceses ansiosos por renovar o romance decadentista (Gomide, 2011), nossa Moscou se afigura geopolítica, geohistórica e, no limite, geomonetária (Metri, 2023a).

O seguinte artigo retoma, então, em um primeiro momento, as bases teóricas da EPI. Em seguida, introduz o gigantismo russo aos olhos do Ocidente na forma de algumas de suas principais formulações geopolíticas. Enfim, antes de concluirmos o texto em seção destacada, nas bases do poder americano face ao conflito russo-ucraniano concentram-se nossas atenções.

A Economia Política Internacional firoiana

De certo modo, os realistas³ imaginam descortinar muitas vezes das raias das ideologias o que elas obnubilariam da realidade factual. No contraponto às correntes ditas liberais ou *idealistas* (estigma de uma rivalidade que se estende desde os primeiros estudos da área de Relações Internacionais) ressoam as palavras do homem do subsolo: "Mas o homem é a tal ponto afeiçoado ao seu sistema e à dedução abstrata que está pronto a deturpar intencionalmente a verdade, a descrever de seus olhos e seus ouvidos apenas para justificar a sua lógica" (Dostoiévski, 2009, p. 36). Ao centro das interpretações, o Estado e sua racionalidade, maximizadora de poder.

A inspiração maquiaveliana salta, naturalmente, aos olhos. No caso da teoria fioriana, a realidade privilegia o cálculo político: a ética subordina-se à *virtù* dos mais hábeis príncipes e a guerra, cuja preparação considera as intempéries da fortuna, erige *O Príncipe* como obra que "estrutur[a] sua análise a partir do problema da conquista" (Metri, 2023, p. 41).

Volta-se então ao passado mais remoto senão para compreender as

³ Assim como é possível falarmos de inúmeras correntes na EPI, os realismos também são múltiplos. Sejam aqueles menos sofisticados em seus apelos à natureza humana até as correntes que se digladiam entre o viés ofensivo ou defensivo do poder, vem

crescendo, ainda, o que se convencionou chamar de realismo periférico, que, a destaque, considera as particularidades da formação estatal nas periferias do sistema.

"tendências de longo prazo" (Fiori, 2007, p. 13). O ponto de partida se dá por volta dos séculos XII e XIII: se tomarmos por axioma nesse primeiro momento as relações entre poder e riqueza, a revolução comercial na Europa marca um período de revigoração dos fluxos no continente e de reintrodução da moeda nas trocas, superados os anos de invasões "bárbaras". Dois pontos se destacam, então: o primeiro nos atém ao processo simultâneo das guerras de eliminação elisianas, ímpeto de maior centralização das autoridades políticas na Europa. Na lógica hobbesiana de um "quem não sobe, cai" (Elias, 1994, p. 134)⁴ – isto é, um jogo de soma zero (Fiori, 2007) orientando as dinâmicas de territorialização –, a moeda se prova desde já central: não somente ela dá cabo do processo dispersivo territorial, na medida em que passa a substituir a própria terra como forma de recompensa do rei pelos espólios de guerra entre seus parceiros de conquista (Elias, 1994), como se soma aos recursos humanos enquanto imperativo de uma autoridade que estende sua coercibilidade conforme avança territorialmente. Nesse movimento expansivo, afinal, crescem os custos

administrativos e se, para além disso, guerrear demanda recursos de todo tipo, a riqueza mobiliza os soberanos.

Assim, podemos concluir que ao centro dos processos de centralização do poder está, desde a partida, a guerra. E que, seu financiamento, ao demandar recursos materiais e humanos, advém nesse primeiro momento dos tributos. Ora, se tributar implica coerção, a capacidade tributária de um soberano é diretamente proporcional à extensão de sua coercibilidade e a moeda também desde a partida aparece vinculada à violência.

A renovação comercial, nesse sentido, considerando o impulso que a reintrodução das moedas lhe conferiu, não foi obra das forças de mercado. Não vem do jogo das trocas e sua dinamização característica a força de uma moeda: é ela moeda de conta mais que reserva de valor ou meio de troca – isto é, importa fundamentalmente seu valor de face (Metri, 2014). Introduzida pelo soberano, nessa acepção, constitui o único meio autorizado para saldar as dívidas contraídas com o soberano: mais que tributar, o soberano *monetiza* seu tributo.

⁴ Tamanho é o comprimir-expandir dessa dinâmica que Elias chega a se referir a uma fase de apuros da Casa dos Capeto (à época do reinado inglês-franco de Henrique II e os Plantageneta) como "asfixia do poder dos Capeto" [grifo nosso] (Elias, 1994, p. 113). E, mais ainda, ao trazer o outro lado desse binômio (a expansão) com o capetino Felipe Augusto na

recuperação de sua Casa (pós-reinado glorioso de Henrique II, de filhos dilapidadores Ricardo, Coração de Leão e João, sem Terras) o define como alguém "cuja energia (...) era canalizada numa única direção: *mais terras e mais poder. Mais e mais*" [grifos nossos] (Elias, 1994, p. 113).

Num esforço imaginativo, pensemos no real contemporâneo: pouco importa, de partida, se nossa moeda nacional é de papel ou ouro. Importa que somente ela salda nossas obrigações – eminentemente coercivas – de impostos com o governo: somente o real é aceito "nos guichês do princípio" (Fiori, 2007, p. 22), o que faz com que todo um território – medida do alcance da coercibilidade central – opere numa mesma moeda. A moeda, portanto, é desde o início, obra do poder, no que a teoria fioriana asperge do Cartalismo de George Knapp. Enquanto os Estados, desde seus primeiros esforços de centralização, da guerra. Em suma, se o esforço de guerra implica (vultosos) recursos, poder, moeda e riqueza podem ser tomados intimamente relacionados.

Nesse sentido, dois autores centrais para a economia política internacional fioriana, Braudel e Marx, esbarram em suas interpretações. De Braudel advém a *longue durée*, se voltando ao passado remoto para compreender as tendências de longo prazo, isto é, apreendendo o que de mais estrutural perdura. Movimento eminentemente dialético, porém, há de se equilibrar mudanças e continuidades, assim como tempo e geografia, esta última, embora tenda ao determinismo geográfico, passível de ressignificação social (Metri, 2023a). De um dos maiores historiadores do século XX aproveita-se ainda sua

particular concepção de capitalismo. Em outras palavras, se tempos e dinâmicas sociais se imiscuem em suas interpretações, para além do nível mais básico de subsistência e o intermediário mercantil, o capitalismo assume a forma dos grandes processos de acumulação acelerada riqueza. Monopolista, ele se faz antimercado para Braudel. Mas, como aponta Fiori (2007), o autor redunda por privilegiar em sua análise a esfera dos mercados e das trocas individuais e, nesse sentido, faz da moeda produto do jogo das trocas.

Por outro lado, Marx não toma o poder como eixo estruturante de suas interpretações: se a guerra aparece como mote dos processos de acumulação primitiva, o velho barbas privilegia o comércio e o mercado mundial na afirmação capitalista (Fiori, 2007).

No que remete a Polanyi (2012), afinal, em sua narrativa de uma subsistência humana de subalternidade do mercado no grosso de seu curso:

o comércio sempre existiu em todos os tempos, mas, durante a maior parte da história, sua tendência natural foi manter-se no nível das necessidades imediatas ou da "circulação simples" e só se expandir de forma muito lenta e secular. Mesmo depois da "remonetização" da economia européia (a partir do século XII), o comércio permaneceu, por longos períodos, restrito a territórios pequenos e isolados. Ou seja, a força expansiva que acelerou o crescimento dos mercados e produziu as primeiras

formas de acumulação capitalista não pode ter vindo do “jogo das trocas”, ou do próprio mercado [...] Veio do mundo do poder e da conquista do impulso gerado pela “acumulação do poder” (Fiori, 2007, p. 16)

Nem mesmo as cidades-estados italianas, notáveis pelo comércio de longa distância e pelos territórios de curta extensão, fogem à lógica. As guerras, a destaque, fizeram-se centrais no processo de acumulação acelerada de riqueza veneziano. Não foi senão impulsionada por uma marinha de guerra que a Sereníssima República assegurou, se valendo do guarda-chuva de proteção e privilégios do Império Bizantino, a monopolização dos pontos estratégicos à navegação mercante, diga-se estreitos, integrando Oriente e Ocidente com assaz violência (Metri, 2014).

Está, portanto, desde a centelha dos movimentos expansivos eliasianos, que culminariam no XIX britânico com a universalização do sistema europeu de Estados, capituladas China e Índia, para além da expansão à Oceania e a partilha da África junto ao caráter estatal das independências americanas, a centralidade da guerra da conquista (Fiori, 2004). Em poucas palavras, tem-se que a violência embasa as iniciativas de "integração" do Velho Continente. E, mais que isso, a perene violência.

Em territórios contíguos (Metri, 2023) dinamizados por um jogo de soma zero (isto é, a expansão territorial de uma

unidade soberana implica necessariamente na perda de outra), como nos referimos, as lutas de poder se expressam, afinal, na forma de uma pressão competitiva por mais poder. De um lado, a desconfiança mútua que repõe o risco de extinção de toda uma coletividade social faz da guerra e da preparação para a guerra dinâmicas constantes e eminentemente sistêmicas, isto é, tanto em seu alcance como em sua natureza relacional (Fiori, 2007). De outro, a acumulação de riqueza no XIII já demandava constante expansão, isto é, mais terras tributáveis. Deve restar claro então o papel das guerras na dinamização das trocas, engendrando a riqueza do reino e fazendo, mais fundamentalmente, da originalidade da Europa “a forma em que a ‘necessidade da conquista’ induziu e depois se associou com a “necessidade do lucro” (Fiori, 2007, p. 24).

A articulação nacional entre Estados e economias, na forma do que Fiori chama por "Estados-economias nacionais", no século XVI, estabeleceria, em seguida, o sistema internacional moderno e traduziria um momento de aprofundamento da lógica expansiva do poder e da riqueza. Moedas, bancos, exércitos e burocracias incorporariam uma mesma lógica de orientação nacional, com o mercantilismo representando um marcante momento de racionalização estratégica: Estado forte e economia forte passariam a admitir novas

formas de acumulação e endividamento, e a submissão econômica já não mais exigiria os velhos padrões de ocupação territorial. O Império Habsburgo com seu império colonial - verdadeiras máquinas de violência e extorsão monopolistas de acumulação acelerada de riqueza e tributação monetizada - e larga extensão continental representariam uma nova fase das lutas de poder, que sem jamais abdicar das guerras, consolidariam a dinamização do sistema e seus cálculos estratégicos a partir de um restrito núcleo de grandes potências, atores de maior iniciativa estratégica frente aos imperativos das lutas de poder. Os "Estados-impérios globais" (Fiori, 2007) afirmariam, afinal, o capitalismo e seu ímpeto acumulador.

*Traficantes de ilhotas*⁵, os europeus inauguraram a barbárie *doceur* (Hirschman, 2000). Nesse ponto, há de se retomar as palavras de um eminentemente realista, E. H. Carr. Realismo *utópico* para o inglês:

O realismo, embora preponderante em termos lógicos, não nos dá as fontes de ação que são necessárias até mesmo para o prosseguimento do pensamento. Com efeito, o próprio realismo, se o atacarmos com suas próprias armas, freqüentemente se revela, na prática, como tão condicionado quanto qualquer outra forma de pensamento. Na política, a crença de que certos fatos sejam inalteráveis, ou certas tendências irresistíveis, normalmente reflete uma

falta de desejo, ou de interesse, em mudá-los ou resistir a eles. (Carr, 2001, p. 117).

O pragmatismo fioriano, afinal, não lhe abdica de projetar transformações:

Nada disso, entretanto, desautoriza a necessidade e a possibilidade de revoluções nacionais e de uma luta permanente dos Estados mais fracos, dos partidos políticos e dos movimentos sociais por justiça, paz e democratização das decisões globais. Mas esses movimentos não podem desconhecer o mundo real; pelo contrário, devem atuar a partir de seu conhecimento objetivo e de sua crítica rigorosa. (Fiori, 2007, p. 37).

A geopolítica de Mackinder, Spykman e Brzezinski

É possível que, a partir desse momento, ganhem nova conotação para o leitor as cenas iniciais do magnífico *Ivan, o Terrível (Parte I)* eisensteniano⁶.

Assim, se o rito de coroação tsarista sugere, afinal, paralelos no particular conceito de *gosudarstvennost'* (Estado forte), que parece perseguir uma Rússia conhecida pelo pulso firme de seus governantes, a dinâmica, na medida em que reflete a sobranceira do poder e da centralização política summariza a lógica de todo um sistema interestatal. Contra a admoestaçao e desconfiança gerais face a uma nova era de novos privilégios, "se for forte, será reconhecido", destacam, na contramão, seus assessores mais próximos.

⁵ A mordacidade de expressões como essas, nesse caso referindo-se à insularidade inglesa em seu ímpeto de tráfico de drogas (ópio) e humanos, é constante nas obras de nomes como Fiori e Metri e

denuncia os contornos da civilização do Velho Continente.

⁶ EISENSTEIN, Serguei. *Ivan, o Terrível (Parte I)*. 1944. Filme. União Soviética.

Caminha, dessa forma, a encenação da coroação do primeiro tsar russo, Ivan IV. É o (banho de) ouro – ou a riqueza, se assim preferimos – que inaugura os augúrios de prosperidade do reinado, cuja escalada narrativa atinge seu píncaro na célebre anunciação: “Já caíram duas Romas. A terceira, Moscou, está de pé. E não haverá uma quarta”. A guerra – contra o canato de Cazã –, naturalmente, se segue.

O período imortalizado no filme dá continuidade, afinal, ao que Metri (2023a) remonta como o primeiro grande ciclo expansivo russo ou, mais precisamente, como o terceiro eixo da revolução geográfica – soma-se a ele, estes intimamente conectados, o ibérico e o otomano – que define o quattrocentos. Dando cabo de um tempo não tão pretérito de subjugação mongol, Ivan chega às raias da Sibéria. O grão-principado de Moscou se afirmaria então Tsarado russo em um ímpeto expansivo, como bem assinala a fala de abertura, dirigido pelo Estado (Metri, 2023): “pois só um Estado interiormente forte pode ser sólido também no exterior”, arremata o Ivan de Eisenstein.

Remetemos, nesses termos, à expulsão mongol e à consequente conformação de um Império russo (do qual Ivan é das figuras mais paradigmáticas),

fomentando, conforme assinala Segrillo (2016), outro dos célebres dilemas nacionais que se coloca: o embate Ocidente ou Oriente nos assinala uma Rússia enfim inserida nas dinâmicas do sistema interestatal europeu.

A radicalidade dessas lutas tomará corpo com Pedro, o Grande: o elefante já não mais teria as trombas na sala, senão o corpo inteiro. Ao derrotar o Império Sueco, então grande potência regional, na Guerra do Norte, o tsar incorporaria os territórios bálticos e se afirmaria contundentemente força militar: abrir-se-ia, então, num só ímpeto “uma janela para a Europa”, na mordacidade dos dúbios versos de Púchkin.

Mas o problema do gigantismo russo, que ganharia seus maiores contornos iniciais já no XIX com o *Grande Jogo da Ásia* inglês⁷, ganharia seu primeiro acabamento teórico de maior consistência somente no cento seguinte com os trabalhos do geógrafo britânico Halford Mackinder, o autor seminal da teoria geopolítica clássica e expressão mais fiel dos mais profundos anseios geopolíticos britânicos (Metri, 2023a).

Não é coincidência, portanto, o fato de ancorar suas proposições a partir do que considera uma confrontação perene que

⁷ Metri (2023) observa o quanto a questão já mobilizava os cálculos estratégicos britânicos ainda no contexto das guerras napoleônicas, momento em que Pitt, então primeiro-ministro britânico, lança as

bases do que viria ser a Paz de Viena, em tratado de aliança e redesenho do mapa europeu com a própria Rússia, em 1805.

movimenta a história entre uma potência marítima e uma potência continental, ressaltando as vantagens dessa última sobre a primeira. Se quisermos aludir ao contexto da época, de acelerada ascensão alemã, aflige o autor a consolidação de uma aliança teuto-russa que minasse a posição insular inglesa e seu poderio (Mello, 1999). O *Heartland*, então, estrutura seu pensamento geoestratégico.

Núcleo basilar da grande massa eurasiana, o conceito como que coincide com o território russo, atentando à força de uma porção territorial privilegiadíssima no resguardo que lhe confere sua posição geográfica meridional, rica em recursos materiais. Estimularia as continentais forças russas então um esforço de “anfibização”, que no rastro da potência marítimo, lhe permitisse organizar esquadras a partir da projeção rumo às faixas do que Mackinder denomina de *Inner Crescent*. O *Inner Crescent* consistiria então não somente como o espaço natural de expansão do poder terrestre, que se pretende anfíbio, como também enquanto a primeira linha de defesa do poder marítimo, cioso por dirimir a expansão rival. Não era, então, senão em vistas do equilíbrio de poder continental que a Inglaterra, que se fez ilha, na expressão braudeliana, desde meados do século XV, empreendia suas intervenções.

Se pudermos, enfim, sumarizar o pensamento mackinderiano em um epítome que reproduz suas próprias palavras, “quem domina o *Heartland* (...) domina o mundo”.

Na sequência, como que assentando a partir desse momento o momento de transição do século britânico para o século americano, apresentemos o geógrafo holandês radicado nos Estados Unidos, Nicolas Spykman.

Em primeiro lugar, é importante que se aponte, Spykman se vê imbuído no debate que move os Estados Unidos do entreguerras entre isolacionistas, de um lado, e intervencionistas, de outro (Mello, 1999). O neerlando-americano adere ao segundo grupo, que desprezava o insulamento estadunidense ante as querelas internacionais que não lhe afetassem diretamente. Partidário da concepção mackinderiana de um globo enquanto sistema político fechado e atento às evoluções da aeronáutica, o pensador entende que desequilíbrios de poder regionais se mostram capazes de afetar o mundo todo, as grandes potências. Em seu pensamento, portanto, a primeira linha de defesa americana se vê deslocada e alargada, na linha de um poder bioceânico, pelos oceanos Atlântico e Pacífico até ambas as pontas do continente euroasiático. Desse modo, preza-se pelo equilíbrio de poder (incitando divisões) na

Europa e na Ásia ao mesmo tempo em que pela manutenção da hegemonia nacional no continente americano.

A base teórica-estratégica mackinderiana haverá, portanto, de ser reformulada por Spykman, estruturando-na, ainda em bases próximas à contenda poder marítimo-poder continental, a partir da perspectiva de Washington e seus problemas e vantagens particulares (Mello, 1999).

Nessa inflexão de foco, os mapas de Mackinder e Spykman divergem: aquele de projeção Mercator que levemente desloca a Europa para destacar a centralidade do Heartland russo e isolar o continente americano, duplicado nas pontas do mapa, se transmuta na forma de um mapa de projeção azimutal que afasta as massas continentais do sul ao passo que, fundamentalmente, não só aproxima a América da Eurásia como destaca o paralelismo oceânico entre tais porções, partilhadoras das margens dos oceanos Atlântico, Pacífico e Ártico. Sibéria e Alasca estão agora muito próximos (Mello, 1999).

Partindo de seu clima temperado, da fertilidade do seu solo, de sua extensão territorial, de sua débil vizinhança e de sua condição bioceânica muito bem articulada a partir do controle do estreito do Panamá e do Mar do Caribe – herança mahaniana –, os EUA gozavam de uma insularidade

comparável à posição da Inglaterra frente ao continente europeu.

Ante as discrepâncias territorial, demográfica e econômica entre o continente norte-americano e o continente euroasiático, competia aos EUA evitar que um poder uno ou uma aliança de poderes dominasse a Eurásia. Assegurado, poderiam os EUA se projetar bioceanicamente e cercar ambas as pontas da Eurásia.

Na linha da confrontação histórica, se as forças anglo-nipônicas puderam até o início do século XX barrar o avanço russo, a constelação de poder nipo-germânica precisou ser contida por Rússia, China, EUA e Inglaterra. O temor russo-germânico mackinderiano era o medo nipo-germânico spykmaniano, que privaria os americanos de uma cabeça de ponte do continente euroasiático e lhe estimularia então a fundir em controle o continente americano.

Sua releitura geopolítica, afinal, no embalo de sua disposição intervencionista logrou as bases da estratégia de contenção que fundamentou os esforços da OTAN ao longo da Guerra Fria: as pretensões por uma Ásia e Europa equilibradas – porque divididas – se viam cercadas pelos EUA ao deslocar Spykman a centralidade do Heartland em favor do *Inner Crescent*, que fez então de sua estratégia a *teoria do Rimland*. Afinal, a análise geopolítica de

Spykman parece colocar em xeque o padrão geral de Mackinder ao demonstrar que, nos últimos séculos, o perigo de unificação da Eurásia não veio de um poder terrestre originário do Heartland, mas partiu sempre de poderes situados no Rimland ou numa das ilhas costeiras, desde a França napoleônica, passando pelas Alemanha guilhermina e hitlerista até o Japão imperial. Em tempos de Guerra Fria, o domínio do Heartland mackinderiano cedeu lugar ao controle do Rimland como centro nevrálgico da disputa americanosoviética. A teoria do Rimland lança mão do controle das fímbrias euroasiáticas, sua costa e suas ilhas, em vistas de conter o expansionismo russo.

A área-tampão do Rimland que, como ressaltamos, anfíbia, se viu confrontada pelas ameaças dos poderes marítimo e terrestre, guarda sólidos correlatos com a Doutrina Truman e espelha, antes mesmo que as luzes tocassem suas lentes, os princípios políticos do principal nome da estratégia de contenção, George Kennan. Dessa maneira, consuma-se um cerco à Rússia não só a partir da OTAN, como por meio da costura de uma rede de alianças com os demais países da fímbria, do Rimland euroasiático. Somam-se à mais célebre das alianças militares, a OTASE (Organização do Tratado do Sudeste Asiático, que a partir do Rimland asiático continha o acesso dos

russos ao Pacífico) e a CENTO (Organização do Tratado Central, que se valia do Rimland do Oriente Médio para evitar o expansionismo russo rumo ao Índico e ao Golfo Pérsico). Para além delas, alianças militares bilaterais também foram firmadas com países como o Japão, Coréia do Sul, Taiwan e Filipinas (Mello, 1999).

O pensamento de Brzezinski, Conselheiro de Segurança Nacional dos Estados Unidos ao longo do governo Carter, conforme sugere Mello (1999), afinal, busca sintetizar o pensamento mackinder-spykmaniano, fazendo-se profundamente influente nos rumos da política externa americana do pós-Guerra Fria com sua definição de frentes estratégicas e Estados-pinos geopolíticos: Polônia e a Alemanha Federal (na frente ocidental eurasiana), a Coréia do Sul e as Filipinas (na frente oriental eurasiana) e o Irã e o conjunto Afeganistão-Paquistão (na frente sudoeste eurasiana) - em outras palavras, os equivalentes atuais dos países que, cercando a região-pivô eurasiana, formavam o Crescente Marginal mackinderiano; ou, ainda, à exceção das Filipinas, os países anfíbios que, na visão estratégica de Spykman, formavam as fímbrias marítimas da Eurásia.

As bases do poder americano

Às portas do século XXI, o que Maria da Conceição da Tavares (1985) já

antecipava em 1985, em artigo pioneiro no estabelecimento da Economia Política Internacional no país, a "hegemonia" americana em sua rotunda pujança assolava as crenças mais otimistas.

Na contracorrente das principais discussões internacionais, a economista conectava moeda e poder, economia, política e relações internacionais, interdisciplinarmente, para depreender naquilo que muitos tomaram como debacle, a efetiva reestruturação do poderio militar-financeiro estadunidense. Já livre - em ato unilateral do governo Nixon - das amarras do padrão dólar-ouro acordado em Bretton Woods - no que se mantinha até então como a base do sistema financeiro internacional - e consolidadas, em ato conjunto ao governo Thatcher, a liberalização financeira pelo mundo, o governo Reagan se permitiu aumentar as taxas de juros do FED americano. Note então o leitor, naquilo que poderia ser tomado como estigma de ocaso econômico, a potência da intervenção americana: sem poder conter os fluxos financeiros então liberalizados, afluiu capital de todo o mundo em direção às praças americanas, atrativas com seus altos juros. O movimento, então, que quebrou a periferia e engendrou as crises de dívida da década perdida, não poupar sequer os países centrais, submetendo a política monetária, fator essencial de desenvolvimento, de

todos os países aos desígnios da economia norte-americana. Afinal, como assinalamos, uma alta dos juros nos EUA atrai para si todas as moedas estrangeiras, o que, de partida, desvaloriza o câmbio nacional. Moeda mais desvalorizada, mais custosas tornam-se as importações, o que desacelera a produção. Se o controle de capitais se faz então desacreditado pela liberalocracia reagan-thatcheriana e improfícuo se considerarmos a fuga de capitais via multinacionais, a saída, aumentar em igual grau (ao FED) os juros nacionais, faz explodir o montante da dívida pública (que cresce conforme os juros) e inibe os investimentos (que haverão de preferir o capital especulativo). Se considerarmos, ainda, numa parcela da questão, que o mercado internacional se faz precificado em dólar, a demanda por moeda americana é constância entre os auspícios de todos os Estados. Nesse sentido, simplificando os termos da aferição de dólar (divisas internacionais) a uma relação que considera o saldo entre importações e exportações, espera-se que um Estado gaste o menos possível de suas reservas (importando) ao mesmo passo que arremate grandes somas com sua balança comercial (exportando). De um lado, então, vemos a Argentina, que em profunda crise, sofre com a ausência de exportações dinâmicas em sua economia. De outro, o Brasil, com largo saldo positivo em suas

exportações de commodities. Junto de ambos, a mesma constância entre os todos os demais Estados, que não só precisam de dólares suficientes à importação, como necessitam "poupá-los" em reserva suficiente que lhes resguarde, afinal, das intempéries fiscais americanas. Todos os Estados do sistema internacional, portanto, com a exceção da unidade emissora da moeda de referência internacional, precisam acumular divisas em dólar. Aos Estados Unidos, note-se, uma capacidade de endividamento extraordinária, podendo aumentar a liquidez aos amigos do dia e sancionar os inimigos. Não restasse evidente a estratégia de supremacia americana, Reagan coadunaria a subida de juros a vultosos investimentos na área militar: a Guerra nas Estrelas, como ficou conhecida, aterraria de vez uma já combalida União Soviética.

Nessa acepção, portanto, Tavares nos torna à intrincada relação entre poder e moeda, constituindo a última instrumento de disputa (Metri, 2023).

O dólar é, portanto, um primeiro fator de poder americano. Em uma outra chave, o montante de bases militares espalhados por terras e mares do mundo inteiro não se fez desfeito com a era da bipolaridade, com seus contingentes representando a pronta disposição de uma máquina bélica que enceta uma nova intervenção militar a cada três anos. A

expansão da OTAN é o braço final do poder americano. Desde 1991, a aliança militar encarregada de tratar da contenção militar do inimigo soviético, afinal, expandiu seus braços pela Europa Oriental. Nesse movimento, a Rússia e seu arsenal nuclear ascendiam como a principal ameaça à segurança estadunidense, segundo dados públicos da Doutrina de Segurança Nacional americana.

A brutal dissolução soviética, com a Rússia amargando perdas territoriais, econômicas, militares e sociais de grande monta, veria os Estados Unidos inaugarem o pós-Guerra Fria na condição de "hiperpotência" (Fiori, 2004), no que prometia para muitos o despertar de uma era de paz e estabilidade econômica. Com as tintas da benevolência liberal e de seus mercados, afinal, arriscava-se desde os anos 70, momento marcado pela instabilidade da economia americana e sua contundente derrota no Vietnã, que a concentração de poder em único polo poderia contornar as fraturas de um sistema internacional que, diferentemente dos Estados isoladamente, cada qual com seus governantes e sua ordem interna, costuma se tomar anárquico, hobbesiano. À margem dos Estados, que afinal estariam se mostrando frágeis, regimes supranacionais também foram aventados.

Mas, se como vimos, a guerra é perene, só há espaço para uma tendência:

Nesse tipo de sistema, portanto, todos os poderes soberanos são e serão sempre expansivos, propondo-se em última instância a conquista de um poder cada vez mais global, até onde alcancem os seus recursos e suas possibilidades e, independente de quem os controle, em distintos momentos de sua própria expansão. (Fiori, 2007, p. 18)

Se se expandem perenemente, nenhuma força pode se arrogar, afinal, hegemônica. A unipolaridade é impossível, na medida em que:

existência dessa liderança ou hegemonia não interrompe o expansionismo dos demais Estados, nem muito menos o expansionismo do próprio líder ou *hegemon*. Por isso mesmo, toda situação hegemônica é transitória e, mais do que isso, é autodestrutiva, porque o próprio *hegemon* acaba se desfazendo das regras e instituições que ajudou a criar para poder seguir se expandindo e acumulando mais poder do que seus 'liderados' (Fiori, 2007, p. 31).

Se todo poder cultiva um potencial expansivo de dimensões imperiais, ao *hegemon* não cumpre estabilidade: está aí um dos pilares do pensamento fioriano. Na contramão de concepções correntes desde a década de 70, o que se viu, em seguida, porém, foram medidas como a unilateral

saída dos Estados Unidos do sistema ouro-dólar de Bretton Woods, sustentáculo do sistema financeiro internacional da ordem do pós-Guerra, os desmandos frente ao CSNU (Conselho de Segurança das Nações Unidas), pilar do sistema de segurança coletiva engendrado pela ONU também para a ordem do pós-guerra, para além dos episódios de bombardeio do Kosovo⁸ no rumo da expansão da OTAN.

Se *Guerra e Paz* nos remete aos acontecimentos das guerras napoleônicas, é possível demarcar a partir de seu fim em período que se estende até a Guerra da Criméia, cenário de tessitura dos belíssimos contos de guerra e alma (Branco, 2013) do mesmo Tolstói na Sebastópol em destruição, o Concerto Europeu, rara experiência de paz europeia. Paz em tempos de guerra, paz dos vitoriosos (Metri, 2021), melhor dizendo. A Paz de Viena, afinal, atestaria o pragmatismo diplomático de uma concertação cônscia da pujança da pressão competitiva na dinamização das lutas de poder entre os Estados do continente europeu. Se sua implosão, que redundaria na Primeira Guerra, quase 60 anos mais tarde, em sua escalada conflituosa, deu mostras, afinal, que a panela de pressão pós-bonapartista

⁸ Evento, vale lembrar, marcado pelo *U-turn* de Primakov, então ministro das Relações Exteriores russas e patrono das concepções de corte realista e multipolar que orientam a política externa russa até os dias de hoje. (Zhebit, 2019). Sob o governo Iéltsin, o dito "nacionalismo pragmático" de Primakov

encetou, sem abdicar de boas relações com os EUA e de articulações a partir da ONU, o reestabelecimento da diretriz de grande potência russa, então abalada pelas profundas transformações atravessadas pelo espaço pós-soviético com o fim da Guerra Fria.

se fez mesmo resistente a altas temperaturas, basta compará-la com Versalhes, prenúncio da Segunda Guerra Mundial. Tecer uma paz não punitiva implicaria, então, em 1814, evitar um revisionismo francês, para isso não se pretendendo destruir, mas restaurar, enquanto ator necessário à estabilização do sistema na Europa, certo protagonismo da nação condizente a esses princípios e suficientes na medida em que não ameaçassem o poderio russo-saxão. Uma paz não punitiva (Metri, 2021), portanto, representou duro contraste com uma Alemanha derrotada e assolada por vultosas reparações de guerra, palco para ressentimentos e revisionismos da estirpe nazista. Por outro lado, o restabelecimento das fronteiras pré-Revolução Francesa e da autoridade monárquica (em quadro que também respondia aos anseios de política interna dos reinos absolutistas) contia quaisquer ímpetos expansivos bourbonianos a partir do estabelecimento da Confederação Germânica (Metri, 2021): dando cabo do Império Romano-Germânico, Áustria e Prússia dirimiriam a vulnerabilidade de unidades fragmentárias e diminutas sem consolidar à fronteira russa um poder unificado. O entreguerras, em contraste, não conteria o expansionismo de uma unidade crescentemente expansiva até a invasão polonesa. A Santa Aliança, por seu turno, introduziu no Concerto a

lógica cooperativa de um inimigo comum, força fulcral em arranjos do gênero (Metri, 2021), qual seja, as forças antiabsolutistas, enquanto a Quádrupla Aliança reuniu as grandes potências vitoriosas, no que, anos mais tarde, a Liga das Nações falharia.

Nesse quadro, no que arremata esse bloco de discussões, a paz não implica ordem na atual conformação do sistema. A angústia expansiva de suas unidades submete tanto os derrotados - ressentidos - quanto os vitoriosos, de modo que mesmo sua potência "dominante" não escapa ao potencial imperial. Desigualdades e hierarquias se confirmam e são reforçadas num processo perene de antecipação ao conflito vindouro. E assim, realistas utópicos:

a "paz" mantém-se como um desejo de todos os homens e aparece no plano da sua consciência individual e social, como uma obrigação moral, um imperativo político e uma utopia ética quase universal. Nesse plano, a guerra e a paz devem ser vistas e analisadas como dimensões inseparáveis de um mesmo processo contraditório, perene e agônico de anseio e busca dos homens por uma transcendência moral muito difícil de ser alcançada (Fiori, 2021, p. 26).

Como atesta Metri (2020), a partir de dados coletados pelo antropólogo político David Vine, contra o montante de apenas bases, concentradas entre as grandes potências do globo, os Estados Unidos detêm, em volume que não se reduziu com o fim da Guerra Fria, ao

menos 800 bases militares, em sua maioria assentadas nos contornos do Rimland euroasiático spykmaniano, a destaque de China e a Rússia. Desde o período, ainda conforme tais dados, os americanos empenharam ao menos uma intervenção a cada 7 meses. Enfim, o dólar, na linha do que deduzimos a partir de Tavares, faz-se arma de “tributação global”⁹¹⁰:

Não são propriamente os contribuintes estadunidenses que sustentam a capacidade de gasto e de financiamento relativa à projeção recente de seu Estado nacional, suas guerras e sua presença militar global, mas, sim, a emissão sem limite aparente de dívida pública e a sua absorção contínua pelos demais países e agentes privados que operam nos mercados financeiros globalizados. (Metri, 2020, p. 731).

Conclusão

Ao projetar a guerra e suas urgências econômicas ao cerne das dinâmicas das lutas de poder, que mais que dinamizar, hierarquizam o sistema, fazendo do capitalismo agente de violência e arbítrio e do liberalismo força monopolista e avessa à paz, a fortuna crítica de pensadores como Fiori, Metri e MCT não deve ser jamais minorada,

relicário de uma intelectualidade pública fiel ao desenvolvimento nacional e partidária de uma economia, ciência eminentemente política. Suas reflexões e a firme consolidação de seus programas formativos devem ser motivo de orgulho da universidade e seu corpo discente.

Fato parece assentar que a reação construtivista, afinal, respondeu a um processo que atingiu os paroxismos da arrogância – é verdade que num contexto de afirmação das Relações Internacionais – com o cientificismo do realismo estrutural waltziano.

A APE é outra área que se afirmaria a partir dos processos de democratização e globalização. Ao buscar dar conta, desde os anos 80, de eventos e dinâmicas que já não mais podiam se explicar a partir dos fatores de capacidade material relativa (Pinheiro; Gonçalves 2023), tanto quanto as forças estruturais, os meandros internos de um Estado passam a ser estimados. A política externa se toma então enquanto *política pública* (Milani; Pinheiro, 2013) e, em concomitância ao desinsulamento do Itamaraty – cuja institucionalização

⁹ A expressão intitula o artigo de Metri (2020).

¹⁰ Não devemos, ainda, olvidar a capacidade sancionária do dólar. Se o Irã e a Venezuela logo aduzem como vítimas mais emblemáticas dessa disposição de viés militar, surpreende a capacidade russa de controlá-las, ao menos no curto prazo, as limitações que se lhe fizeram impostas via SWIFT desde o início dos conflitos na Ucrânia. Imbuído desse espírito, Filho (1994), outro dos grandes expoentes do PEPI/UFRJ, cunhou a expressão “bomba-dólar”, em que a moeda emerge enquanto

artefato institucional inerente ao fato do dólar constituir-se como moeda de referência internacional. Livre da escalada da concorrência das armas de viés tecnológico, com seu baixo custo e especialização, não submete a vida dos soldados americanos aos riscos característicos de uma guerra convencional. Em contraste com uma bomba, por mais que se avancem constantemente seus métodos de precisão, a bomba-dólar goza da flexibilidade face a seus alvos.

burocrática não deve, porém, ser menosprezada na conformação de certa coerência e técnica diplomáticas –, passa a admitir o conflito no intercurso de seu processo decisório. Dito de outro modo, categorias estanques como o interesse nacional se veem matizadas, na medida em que a política externa se insinua não mais política de Estado, mas de governo. Agregando-se seus fatores internos, afinal, o Estado deixa de ser bola de bilhar (corpo maciço, para retomar metáfora realista corrente) e atores como ONGs e sociedade civil ganham proeminência.

É de portas como essa, afinal, que irrompe, ainda, uma nova forma de pensar o cosmopolitismo. Como nos mostra Santiago (2004), contornando as antigas identidades nacionais, o cosmopolitismo se faz desde então instrumental do *pobre*, que, assolado pelas desigualdades tanto internas como geopolíticas (entre as quais se destacam as “crises” migratórias), se arrisca a tecer redes de solidariedade internacional.

A própria área da EPI admite os matizes de múltiplas correntes. Destaca-se, nesse caso, conforme estudado por Costa Júnior (2012), os debates transcorridos

entre Fiori, Wallerstein e Arrighi, sustentando ambos os últimos o declínio do poder americano. Em linhas gerais, partidários das Teorias do Sistema-Mundo, no que Arrighi (2008) afiança a troca de *hegemon*, Wallerstein (2002) apostava numa inflexão mais radical, a varrer no mesmo ímpeto o sistema internacional moderno.

Como sustenta Fiori, porém, como vimos, a globalização liberal não imputou ruptura com os padrões convencionais da relação capital e Estado. A *Parceria Sem Limites* sino-russa¹¹ e os últimos movimentos no BRICS, na medida em que começam a tensionar a posição do dólar (Metri, 2020), podem estar encetando uma acirrada inflexão nos padrões de relação do sistema interestatal marcado pelas fortes bases do poder americano. Se isso representará os últimos dias da corrente tendência de guerras que limitam a paz ao ideal de legítima persecução, mas de improvável consecução, só o tempo dirá.

Mas não cabe no mesmo espaço, entre os constrangimentos da geopolítica, para, ao parapeito da janela, inerte e indiferente, confundir bombas e estrelas entre a esfera pouco celestial das grandes transformações do contemporâneo¹². Nesse

¹¹ Atentaria a um fato muitas vezes recalcado no que chamam de “anti-imperialismo” russo, atinente ao papel do país numa articulação global de extrema-direita. Em última análise, todos os Estados se veem constrangidos pelo sistema a expandir seu poder e riqueza, o que não admite desconsideração nas melhores análises.

¹² “— *Quel charmant coup d’oeil!* Hein? — disse Kalúguin, chamando a atenção do seu visitante para esse espetáculo de fato belo. — Veja, por vezes as estrelas não se distinguem das bombas” (Tolstói, 2013, p. 53).

caso, a solaridade tolstoiana irrompe como mote à placidez estratégica de nossos melhores utópicos, enquanto sua verve revolucionária, clamorosa por um mundo de paz, seguirá inspirando mesmo os mais céticos, que em meio às agruosas trincheiras de uma história, afinal, como um bom romance russo, das longas durações, segue resistindo – com as bombas, porém, sempre em zênite¹³ – aos invernos mais rigorosos.

Referências Bibliográficas

ARRIGHI, Giovanni. **Adam Smith em Pequim: origens e fundamentos do século XXI.** São Paulo: Boitempo, 2008.

BERLIN, Isaiah. **Os Pensadores Russos.** São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

BRANCO, Sonia. Apresentação. In: TOLSTÓI, Liev. **Contos de Sebastopol.** São Paulo: Hedra, 2013.

CARR, Edward. **Vinte Anos de Crise: 1919 - 1939.** 2^a Ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2001.

COSTA JÚNIOR, Pedro. **Colapso ou Mito do Colapso? Aspectos do debate entre teóricos do sistema mundial e do desenvolvimentismo sobre as relações internacionais.** Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2012.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **Memórias do Subsolo.** São Paulo: Editora 34, 2009.

ELIAS, Norbert. **O Processo Civilizador.** Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

FILHO, Ernani. **Texto Para Discussão.** Rio de Janeiro: IE-UFRJ, 1994.

FIORI, José Luís. Formação, Expansão e Limites do Poder Global. In: FIORI, José Luís (Org.). **O Poder Americano.** Petrópolis: Vozes, 2004.

FIORI, José Luís. Prefácio. In: FIORI, José Luís. **O Poder Global e a Nova Geopolítica das Nações.** São Paulo: Boitempo, 2007.

FIORI, José Luís. Prefácio - O Paradoxo de Kant e a Leveza da Paz. In: FIORI, José Luís (Org.). **Sobre a Paz.** Petrópolis: Vozes, 2021.

GOMIDE, Bruno. **Da Estepe à Caatinga:** o romance russo no Brasil. São Paulo: Edusp, 2011.

HIRSCHMAN, Albert. **As Paixões e os Interesses.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.

MELLO, Leonel Itaussu. **Quem tem medo da geopolítica?** São Paulo: Hucitec; Edusp, 1999.

METRI, Maurício. **Poder, riqueza e moeda na Europa Medieval:** a preeminência naval, mercantil e monetária da sereníssima República de Veneza nos séculos XIII e XV. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2014.

METRI, Maurício. Geopolítica e diplomacia monetária: o sistema dólar de tributação global e as iniciativas de desdolarização da economia internacional. **Economia e Sociedade**, v. 29, n. 3, p. 719-736, set. 2020.

METRI, Maurício. As Guerras Napoleônicas e a "Paz de Viena" de 1815. In: FIORI, José Luís (Org.). **Sobre a Paz.** Petrópolis: Vozes, 2021.

¹³ "Mikhailov olhou de relance: o ponto iluminado da bomba parecia estar em seu zênite – uma posição que torna decididamente impossível determinar a

sua direção. Mas isso durou apenas um instante (...)" (Tolstói, 2013, p. 72).

METRI, Maurício. A Revolução Geográfica do Sistema Internacional no Quadro das Grandes Transformações do Século XV. In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE RELAÇÕES INTERNACIONAIS, 9, 2023, Belo Horizonte.

METRI, Maurício. **História e Diplomacia Monetária**. São Paulo: Dialética, 2023a.

MILANI, Carlos; PINHEIRO, Letícia. **Política externa brasileira**: os desafios de sua caracterização como política pública. *Contexto Internacional*, v. 35, n. 1, p. 11–41, jan. 2013.

PINHEIRO, Letícia; GONÇALVES, Fernanda (Org.). **Análise de Política Externa no Sul Geopolítico**: Interpretações e Perspectivas. Curitiba: Appris, 2023.

POLANYI, Karl. **A Subsistência do Homem e Ensaio Correlatos**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

SANTIAGO, Silviano. **O cosmopolitismo do pobre**: crítica literária e crítica cultural. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

TAVARES, Maria da Conceição. A retomada da hegemonia norte-americana. *Revista de Economia Política*, v. 5, n. 2, p. 5-15, 1985.

TOLSTÓI, Liev. **Contos de Sebastopol**. Tradução de Sonia Branco. São Paulo: Hedra, 2013.

TOLSTÓI, Liev. **Guerra e Paz**. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

WALLERSTEIN, Immanuel. **Após o Liberalismo**: em busca de construção do mundo. Petrópolis: Vozes, 2002.

ZHEBIT, Alexander. **Sobre a história da política externa da Rússia**: o “paradigma” de Primakov. *Topoi* (Rio de Janeiro), v. 20, n. 41, p. 421-445, maio 2019.

Abstract: The Russo-Ukrainian conflict is analyzed in light of International Political Economy, highlighting, on one hand, the features of an interstate system marked by power struggles and competitive pressure, which combines power and wealth, State and currency within a framework of perennial wars; and, on the other hand, the current basis of US power, a central player in understanding the dispute in question, namely: the US dollar as the world's reserve currency, the enlargement of NATO, and the widespread presence of US military bases around the globe. The aim is to emphasize the ceilings of peace, for which Tolstoy has proven paradigmatic, serving as inspiration for utopian projects.

Keywords: Ukraine war; Dollar; Expansion of NATO; Fiori; Tolstoy; Peace.

Tradução e (in)visibilidade na legendagem de filmes multilíngues

Paterson Franco Costa¹

Resumo: Este artigo tem como objetivo refletir sobre diretrizes e práticas de tradução e legendagem de filmes com mais de uma língua de partida. Inicialmente, considera-se a problemática da invisibilização de línguas minoritárias e a relativa escassez de estudos sobre questões identitárias na tradução audiovisual. Listam-se exemplos de filmes estrangeiros nos quais é fundamental o evidenciamento dos idiomas presentes para o entendimento da obra e observam-se as estratégias para evidenciá-los, em conjunto com uma concisa revisão de literatura e discussão sobre diretrizes nacionais e internacionais sobre legendagem e acessibilidade. Dentre as obras listadas destaca-se o filme *Viva Belarus!* (2012), ambientado em um cenário de conflito linguístico e político, contando com oito línguas de partida, incluindo belaruso, polonês e russo. Como resultado, é apresentada uma proposta de legendagem, no formato SRT, na qual as línguas de partida são evidenciadas com o mínimo de interferência, por meio de rótulos entre colchetes, nos quais inicialmente aparece o nome da língua de partida por extenso e, quando de sua reaparição, de maneira abreviada, utilizando-se o padrão ISO 639-3. Espera-se que o estudo contribua para dar maior visibilidade a idiomas, especialmente os minoritários, presentes em obras audiovisuais, bem como para os estudos de tradução de línguas eslavas.

Palavras-chave: Tradução; Legendagem; Multilinguismo; Belarus; Eslavística.

¹ Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia. E-mail: paterson.costa@ufba.br.

Introdução

A tradução interlingual geralmente demonstra, na legendagem, um comportamento binário com relação ao multilinguismo em uma obra audiovisual: ou ela traduz para a língua do público-alvo tal como se a obra fosse monolíngue, ou ela simplesmente omite tudo o que não seja dito na língua predominante. Exemplos disso são a produção mexicana *Não se aceitam devoluções* (2013), que mostra as dificuldades culturais e linguísticas de um imigrante mexicano nos EUA, sem explicitar que línguas estão sendo faladas (frequentemente, espanhol e inglês), ou, no caso da não-tradução, um famoso exemplo é a frase “Hasta la vista, baby”, dita pelo ciborgue T-800, no filme *O Exterminador do futuro 2: O julgamento final* (1991), que assim foi mantida, inclusive na dublagem para português, preservando o duplo estrangeirismo (do espanhol “hasta la vista” e do inglês “baby”).

Um terceiro caminho, menos frequente, insere no corpo do texto da legenda que idiomas estão sendo utilizados em tela, a exemplo do filme chinês 狄仁傑之神都龍王 (*Dírénjié zhī shén dōu lóngwáng*), lançado no Brasil como *Jovem Detetive Dee: Ascensão do Dragão do Mar* (2013), no qual se explicita em que momentos as personagens antagonistas falam dondo – uma língua austronésia – sem, contudo, explicitar que língua as outras personagens falam.

Este artigo, que tem origem na pesquisa de doutorado do autor, propõe uma reflexão em torno desse terceiro caminho, entendendo que ignorar ou

subentender um ou mais idiomas de um filme, quando essa pluralidade tem importante função na obra, é uma opção de cunho ideológico excluente (Freire, 2015, p. 129), pelos seguintes motivos:

1. Compromete a compreensão da obra pelo público, que não entende os atritos linguísticos/culturais entre as personagens, importantes na narrativa, por não distinguir os idiomas que elas falam;
2. Deixa a critério do público imaginar que língua está sendo falada, o que frequentemente resulta na imposição de uma língua de maior prestígio sobre outra(s) de menor prestígio, como no caso de *Jovem Detetive Dee: Ascensão do Dragão do Mar*, no qual pode-se supor que as demais personagens falam mandarim, excluindo-se assim a possibilidade de sabermos se elas falam, na realidade, cantonês e/ou outras línguas, inclusive faladas na época da narrativa (dinastia Tang, fim do século VII);
3. Impedem o público de perceber a diversidade linguística e cultural presente na obra, limitando o potencial do filme como ferramenta de desenvolvimento educacional e social.

Poucos filmes representam essa problemática tão bem quanto *Viva Belarus!* (2012), uma vez que a maior parte de suas cenas apresenta alguma alternância entre idiomas, exigindo assim uma habilidade inherentemente plurilíngue na sua tradução e uma necessidade extraordinária de explicitar as línguas de partida. O viés político da narrativa torna-a uma ferramenta de denúncia contra um regime

ditatorial, servindo principalmente para o público ocidental, o qual, a exemplo do brasileiro, não domina nenhum dos dois idiomas principais da obra. Um momento que ilustra essa situação, no filme, é quando os

soldados se reúnem no pátio do quartel para jurar à bandeira (VIVA BELARUS!, 2012, 00:39:55,800 ... 00:40:49,800)²:

- Oficial: – Eu, cidadão da República de Belarus...
Šery: – Eu, cidadão da República de Belarus...
Oficial: – Juro ser fiel ao povo.
Šery: – Juro ser fiel ao povo.
Oficial: – O que está inventando, soldado Siéryi? Siga o texto!
Eu, cidadão da República de Belarus, juro ser fiel ao povo!
Proteger a constituição da República de Belarus!
Servir ao presidente e à Pátria!
Servir ao presidente e à Pátria!
Comissário: – Você tem problema de memória, Siéryi?
Šery: – Eu me recuso a jurar à bandeira dessa forma.

Mesmo cumprindo seu papel de traduzir, a legenda, no caso transcrito acima, tem sua função impossibilitada de dar sentido à cena assistida, especialmente para um público não familiarizado com os idiomas falados, cujas sonoridades podem parecer idênticas. Entretanto, alguém que conheça ao menos um dos dois idiomas entenderá com facilidade o motivo de

tamanho impasse: o oficial em questão recita o juramento em um idioma (russo), enquanto o recruta repete em outro (belarusso). Essa dicotomia também é visível na transcrição do nome do soldado, Šery³, do belarusso Шэры, e Siéryi⁴, como o oficial o chama em seu equivalente russófono – Серый.

Um campo a ser explorado

Na introdução do volume 9 da revista *The Translator* (Gambier, 2003), Yves

² Tradução do autor, como todas as demais neste artigo, de: “– Я, гражданин Республики Беларусь... – Я, грамадзянін Рэспублікі Беларусь... – Торжественно клянусь быть преданным своему народу – Святочна прысягаю быць адданым свайму народу – Ты что это придумал, солдат Серый? Придерживайся текста! (...) – Свято соблюдать Конституцию Республики Беларусь. Служить Президенту и Отечеству! – У тебя с

памятью проблемы, Серый? – Я адмаўляюся прымаць прысягу ў такой форме”.

³ A transliteração de belarusso segue as instruções do Comitê de Propriedade da República de Belarus (BELARUS, 2007), sendo as normas oficiais vigentes no país para transliteração do alfabeto cirílico belarusso ao alfabeto latino.

⁴ A transliteração de russo segue o padrão utilizado pelo curso de russo da USP (Meletínski, 1998, p. 9).

Gambier, pesquisador francês pioneiro no campo de tradução audiovisual, faz um breve resumo histórico dos avanços relativamente recentes no campo de estudos, cujas modalidades ele divide em duas categorias: dominantes (*dominant types*) e desafiadoras (*challenging types*). Dentro da primeira categoria, ele lista a legendagem interlingual ou open caption; dublagem; interpretação consecutiva e simultânea; meia dublagem ou *voice-over*; livre comentário (*free commentary*); *sight translation* ou tradução simultânea baseada em um texto externo já disponível; e, finalmente, produção multilingual ou versões duplas de filmes produzidos em diferentes idiomas. Dentro da segunda categoria, Gambier cita a tradução de scripts, geralmente não editadas na produção em si; legendagem intralingual ou closed caption; legendagem em tempo real; sobretítulos (*surtitling*); e audiodescrição (que pode ser também intralingual).

Neste trabalho, a modalidade escolhida para traduzir *Viva Belarus!* ao público brasileiro foi a legendagem interlingual (open caption), devido à sua praticidade de elaboração e aplicabilidade, tanto na tela quanto na discussão teórica. Além disso, este estudo visa colaborar com a pesquisa em uma lacuna apontada por Gambier na seção 4, *A field yet to be explored* (“Um campo ainda a ser explorado”, 2003, p. 182-183), na qual trata da relação entre língua e identidade nas mídias audiovisuais, mais precisamente sobre estratégias de tradução legendada de várias línguas estrangeiras no mesmo

filme, algo que, segundo o autor, vale a pena investigar em futuros projetos de pesquisa.

Diretrizes e precedentes

Embora as legendas antecedam a fala no cinema, os estudos sobre legendagem constituem um campo relativamente recente e em franco crescimento (Gorovitz, 2015, p. 64). Em sua pesquisa de mestrado sobre legendagem, Dutra (2008, p. 31-33) faz um breve levantamento sobre o histórico dos estudos de legendagem no Brasil: Edson Cortiano, em 1990, propôs um modelo de avaliação qualitativa e análise de problemas práticos da tradução de filmes em videocassete, baseado na pesquisa de House e Newmark; Eliana Franco, em 1991, estudou a tradução cinematográfica do ponto de vista de quem traduz, contestando assim a depreciação do trabalho por terceiros; Vera Santiago Araújo, no ano 2000, analisou a tradução de clichês, identificando cinco normas básicas, incluindo noções de correspondência, criação e uso de expressões não clichês, eufemismos e modulação entre o formal e o coloquial; Também em 2000, Sabine Gorovitz refletia sobre a recepção das legendas interlinguais pelo público, enquanto no ano seguinte, Daniela Chile realizou um dos primeiros estudos no Brasil sobre tradução de humor na legendagem; Em 2006, Nilson Barros realizou uma pesquisa de campo com estudantes de língua inglesa para analisar a recepção de humor, enquanto Francisco Wellington Borges Gomes refletia sobre o papel da legendagem no ensino de língua

estrangeira; e Carolina Alfaro de Carvalho, em 2007, teorizou a aplicação dos Polissistemas, de Even-Zohar, e fundamentos da teoria descritiva de Toury aos estudos de tradução audiovisual.

De 1990 a 2014, segundo levantamento realizado por Santos, Costa e Galdino (2016), foram publicados no Brasil ao menos 36 artigos científicos relacionados ao tema. Um levantamento mais recente, realizado por Boito, em setembro de 2020, no Portal de Teses e Dissertações da CAPES, identificou um total de 15 teses de doutorado que abordam a legendagem a partir dos estudos de tradução, um número que a autora reconhece como “bastante reduzido” (2021, p. 175).

Pondera-se que, devido à escassez de estudos mais profundos sobre o tema, reflexo da carência de autonomia do campo de Estudos da Tradução que “no geral, encontra-se vinculado a programas de pós-graduação mais amplos” (Koglin, Oliveira, 2013, p. 261), ocorra uma falta de padronização das normas e técnicas no Brasil, onde os padrões “variam de estúdio para estúdio, tipo de mídia ou meio de veiculação. Mas existem procedimentos que são comuns no processo” (Nobre, 2012, p. 97). Nesse sentido, duas obras de especial relevância no cenário nacional são o *Guia para Produções Audiovisuais Acessíveis*, do Ministério da Cultura – Secretaria do Audiovisual (Naves et al., 2016), e *Recomendação Técnica de Acessibilidade*, da Secretaria de Educação Profissional e Tecnológica do Ministério da Educação (Ferreira Filho et al., 2020), ambos

documentos com base na Lei Brasileira de Inclusão nº 13.146/15. Embora ambas as edições sejam voltadas primariamente à acessibilidade, elas também abordam aspectos técnicos da legendagem interlingual para o público ouvinte. Segundo Naves et al. (2016, p. 42), no Brasil,

pelo menos no que diz respeito à televisão, os parâmetros são pensados diferentemente dependendo do público. Esses parâmetros são de ordem técnica, linguística e tradutória. Para os ouvintes, uma legenda deve ter no máximo duas linhas, ter um número de caracteres compatível com a velocidade de leitura do espectador, estar normalmente no centro da tela e ser exibida em bloco. Dependendo da velocidade da fala da produção audiovisual, a legenda precisa ser editada para que o espectador possa lê-la, olhar para as imagens e ouvir o áudio. Tudo isso, acontecendo em segundos e milésimos de segundos. Para os surdos e ensurdecidos, as legendas não seguem esse padrão. Elas, [sic] algumas vezes, são exibidas em três linhas ou mais, com uma densidade lexical que não permite que o espectador tenha tempo de harmonizar imagens e legenda, as quais também trazem a tradução do áudio e a identificação do falante.

Na Europa, onde esforços vêm há muito sendo implementados para padronizar as práticas de legendagem em torno de seus numerosos países e idiomas oficiais, Karamitroglou (1998) aponta para práticas semelhantes, oferecendo uma detalhada síntese. Segundo ele, as legendas devem estar, basicamente, de acordo com as seguintes diretrizes:

1. Centralizadas ou, excepcionalmente, alinhadas à esquerda;

2. A uma altura mínima de 1/12 da borda inferior da tela, para que a visão do público não tenha que se distanciar demais da ação;
3. Fonte sem serifa (recomenda-se Helvetica ou Arial), evitando-se fontes largas (típicas das máquinas de escrever), para economizar espaço;
4. Letras em cor branca fosca sobre fundo (caixa) cinza, evitando-se contornos móveis, passíveis de causarem confusão no público;
5. Adição de 0,5 segundo por linha, sempre que possível;
6. Duração mínima de 1,5 segundos por linha, mesmo que seja apenas uma palavra;
7. Duração máxima de 3,5 segundos por linha, para evitar releituras desnecessárias;
8. Começar 0,25 segundos depois do início da fala, a fim de que o cérebro primeiro perceba a voz para, então, voltar-se ao texto.

Quanto a demais aspectos textuais da legenda, Gorovitz (2015) argumenta que “o tradutor deve facilitar ao máximo a atividade do espectador, restringindo a utilização da pontuação, estabelecendo boas conexões” (p. 66). Karamitroglou (1998) também comenta sobre o uso de pontuação, adicionando que as aspas, quando envolvem texto em itálico, “devem ser usadas para indicar uma transmissão pública, ou seja, um texto oral vindo de fora da tela e dirigido a várias pessoas (ex.: TV, rádio ou um alto-falante). Elas também devem ser usadas ao transcrever letras de

música”⁵ (p. 6). Quanto à tradução de música, recomenda-se ainda utilizar a colcheia (♪) antes e depois de cada verso (Naves et al., 2016, p. 61).

O uso de maiúsculas e minúsculas segue, igualmente, padrões impressos, com as primeiras tendo preferência para transferir texto presente na tela. Karamitroglou (1998) ainda desaconselha o uso de negrito e sublinhado.

Quanto à segmentação, o pesquisador recomenda a divisão de linhas demasiadamente longas em duas linhas menores, o que ajuda a acelerar a leitura. Essa quebra deve ser feita no nível mais alto possível dos sintagmas, a exemplo da frase “A destruição da cidade / foi inevitável”, não “A destruição da / cidade foi inevitável”⁶. Recomenda-se, ainda, que as duas linhas sejam as mais simétricas possíveis, posto que os olhos estão acostumados a textos retangulares. Orações devem ocupar linhas distintas e, de preferência, devem representar cada frase falada em proporção 1:1.

Tanto Nobre (2012) quanto Karamitroglou (1998) concordam que certos termos e expressões devem ser omitidos, caso semanticamente vazios ou de pouca relevância narrativa, a exemplo de vícios de linguagem, redundâncias e repetições. Outro ponto de concordância consiste no caráter exigente do público, constantemente em busca de possíveis “erros” de tradução. Segundo Nobre (2012), dentre os principais fatores que o

⁵ “(...) should be used to indicate a public broadcast, i.e. spoken text coming from an offscreen source and addressed to a number of people (e.g. through a TV,

a radio, or a loudspeaker). They should also be used when transferring song lyrics”.

⁶ “The destruction of the city was inevitable”.

público enxerga como “erros” na legendagem (ou legendação, como a autora denomina o processo de tradução das legendas⁷), destacam-se as omissões e adaptações inerentes à sua elaboração, além do mito da literalidade, que a autora critica com base na argumentação de Barbosa (Nobre, 2012, p. 101). Nesse sentido, uma interessante recomendação de Karamitroglou (1998) é, sempre que possível, reter cognatos e nomes próprios no texto de chegada (se alguém diz “África”, por exemplo, este nome deve estar presente de alguma forma na legenda). Tal medida ajuda o público a se orientar, dentro dessa literalidade, enxergando padrões entre a fala e o texto traduzido. Em outro estudo sobre o tema, Carvalho (2007, p. 20) argumenta que as legendas interlínguas devem conter:

1. Componentes sintáticos em ordem direta em vez de inversa, ou intercalada;
2. Orações coordenadas em vez de subordinadas;
3. Construções ativas em vez de passivas;
4. Construções positivas em vez de negativas;
5. Verbos simples em vez de compostos;
6. Elipses em vez de sujeitos ou verbos repetidos na mesma oração;
7. Interrogações em vez de perguntas indiretas;
8. Imperativo em vez de solicitações indiretas.

Além dessas diretrizes, Karamitroglou (1998) prioriza o uso de siglas, numerais e sinais gráficos conhecidos do grande público, para economizar espaço. Certos elementos culturais, entretanto, exigem explicação (ou omissão), ponto em que ele e Barbosa (1990) confluem. A explicação, segundo o autor, ocorre por meio de: a) transferência cultural, em que o elemento estrangeiro é substituído por outro doméstico – assemelha-se ao procedimento de adaptação descrito por Barbosa (1990, p. 76), quando o elemento da língua de partida é inexistente na cultura de chegada; b) transposição, semelhante à transferência (p. 71); c) transposição com explicação, similar à transferência com explicação (p. 74), a qual, segundo Barbosa (1990), se dá por notas de rodapé ou “diluída no texto”; e d) neutralização (explicação simples), semelhante à anterior porém mais curta e objetiva, refletindo as limitações de espaço na legenda⁸.

Nenhuma dessas normas, entretanto, prevê a explicitação da língua de partida na legenda, elemento frequentemente omitido e relegado ao contexto (ou metatexto). Diante da escassez de publicações acadêmicas sobre essa problemática, uma fonte relevante que aborda o tema são as *BBC Subtitle Guidelines* ou as diretrizes de legendagem do canal de televisão britânico BBC (2021, seção 17.5), que dispõem: “Se uma pessoa falar em um

⁷ Koglin e Oliveira (2013) discutem esse assunto em maior profundidade e, amparadas por Franco e Araújo (2000), defendem o termo “legendagem” para todo o processo de tradução e elaboração das legendas.

⁸ “a) cultural transfer, b) transposition, c) transposition with explanation, d) neutralisation (plain explanation), e) omission”.

idioma estrangeiro e forem fornecidas legendas para tradução visual, use um rótulo para indicar o idioma que está sendo falado. Deve estar em letras maiúsculas brancas, alinhado à esquerda, acima da legenda, seguido por dois pontos"⁹. Quanto ao uso do rótulo mencionado, o documento ainda orienta a usá-lo apenas uma vez, "no início – não sempre que o idioma for falado"¹⁰. Em caso de dificuldade de identificar o idioma em questão, o rótulo deve conter a palavra "tradução" (*translation*) em lugar do nome, quando não há necessidade de se especificar o idioma. É interessante observar que essa diretriz é fundamentalmente idêntica à prática descrita no mesmo documento (seção 12) com relação à identificação de sotaques.

Embora as diretrizes da BBC sejam orientadas a seu conteúdo televisivo, é possível observar semelhantes práticas na tradução e legendagem de produções cinematográficas mundiais, como veremos na seção a seguir.

Exemplos de explicitação

Como mencionado anteriormente, em *Jovem Detetive Dee: Ascensão do Dragão do Mar*, a legenda (anglófona) explicita a ocorrência de uma segunda língua de partida, sem evidenciar, contudo, qual seria a outra língua falada, que se supõe ser mandarim:

⁹ "If a speaker speaks in a foreign language and in-vision translation subtitles are given, use a label to indicate the language that is being spoken. This should be in white caps, ranged left above the in-vision subtitle, followed by a colon".

500
00:40:41,515 --> 00:40:42,642
(East Island language Dondo)
Something's wrong!

501
00:40:42,684 --> 00:40:44,654
(Dondo) Retreat!

Se, por um lado, a marcação "língua dondo da ilha oriental", posteriormente reduzida para "dondo", dá visibilidade a esse idioma, por outro, a não-marciação do idioma primário lhe confere uma alteridade marginalizante. Esta questão é refletida em maior profundidade no capítulo 25 da edição *The Routledge Handbook of Audiovisual Translation*, no qual De Ridder e O'Connell (2019, p. 401), à luz da teoria de Gideon Toury, tecem semelhante argumento em relação ao modo como o irlandês é representado no filme *Kings*, de 2007. Segundo as pesquisadoras, embora o público da língua minorizada possa desfrutar de alguma representatividade no cinema, a relação de desigualdade continua sendo marcada na legenda interlingual "já que a língua irlandesa é substituída mais uma vez pela língua vizinha dominante, em cuja sombra e esfera de influência esta continuamente luta para sobreviver"¹¹.

Uma abordagem mais igualitária pode ser percebida na legenda para pessoas surdas e ensurdecidias (LSE) do filme de comédia policial estadunidense

¹⁰ "at the beginning – not every time the language is spoken".

¹¹ "since the Irish language is overwritten once again by the dominant neighbouring language, in whose shadow and sphere of influence it continually struggles to survive".

Tiras em Apuros (2010), em que ambos os idiomas falados, tanto o primário (inglês), quanto o secundário (espanhol) são explicitados na legenda¹²:

710
00:43:41,618 --> 00:43:43,619
[IN SPANISH]

711
00:43:43,787 --> 00:43:45,538
We wanna know where Poh Boy is.

712
00:43:45,706 --> 00:43:48,708
[IN ENGLISH]
Don't do it, homes. Don't fucking do it.

Neste exemplo, semelhante ao recomendado nas diretrizes da BBC (nome do idioma em letras maiúsculas, alinhado à esquerda, acima da linha traduzida), a alteridade existe, mas a língua primária (*English*) recebe tratamento semelhante ao da secundária (*Spanish*). Tal escolha favorece não apenas o público que não comprehende espanhol, mas também, principalmente, o público com surdez ou dificuldades de audição, visto que se trata de uma LSE do tipo closed caption, complementada pela legenda para ouvintes (LO) open caption fixada na tela.

Embora utilizados para evidenciar a língua de partida, tanto nas diretrizes brasileiras quanto nas europeias, os colchetes são recomendados para outras finalidades explicativas, ainda que ligeiramente diferentes (Naves et al., 2016, p. 47-48):

A LSE produzida aqui faz uso dessas convenções e de colchetes também para indicar as informações adicionais, indicação de falante e efeito sonoro. A LSE europeia sinaliza a presença dessas informações por meio de cores ou colocando a legenda sobre o falante. Pesquisas com surdos brasileiros [...] sugeriram que, apesar de terem tido uma boa recepção, preferem a convenção a que já estão habituados, ou seja, o uso de colchetes.

Além dos colchetes, existem ainda os filmes que fazem uso de parênteses para essa finalidade, a exemplo de *Pantera Negra* (2018). Além da língua de partida primária, inglesa, ocorrem trechos em ao menos duas outras: xhosa e coreana, todas igualmente evidenciadas. Contudo, o sinal gráfico não é a única diferença em relação aos exemplos anteriores. Notam-se, ainda, breves explicações características da LSE, como mencionado na citação anterior, a exemplo da linha 909:

909
00:59:22,142 --> 00:59:23,369
(OKOYE SPEAKING XHOSA)

910
00:59:23,393 --> 00:59:24,554
My King!

Entretanto, evidenciar a língua de partida não é tarefa exclusiva das LSE. Outra produção que faz uso de parênteses para tal feito, desta vez para o público ouvinte, é *Mortal Kombat* (2021), com

¹² Essa e outras citações estão em inglês pois não obtive acesso às LSE lusófonas, o que aponta para um problema de acessibilidade de ordem estrutural,

especialmente em torno da tradução interlingual, ignorada pela legislação.

legendas fixadas na tela (*hardcoded*), nos momentos em que as personagens falam chinês e japonês:

00:07:51,000 --> 00:07:55,000
...have been exterminated by me
(Chinese)

00:07:56,000 --> 00:07:58,800
I may need help understand your words...
(Japanese)

Assim como em *Viva Belarus!*, temos aqui uma situação em que é fundamental evidenciar as línguas de partida, do contrário, o diálogo não faria sentido para um público incapaz de discernir as línguas faladas, uma vez que a segunda personagem aponta para a impossibilidade de compreender seu interlocutor: “Eu posso não entender suas palavras...”.

É possível afirmar que momentos como esse se encontram na interseção entre LSE e LO, isto é, quando a LO recorre a elementos descriptivos da LSE para cumprir seu papel tradutorio, uma vez que, segundo Sobral (2008, p. 41), “As possibilidades expressivas da língua dependem tanto do sistema que as gramáticas e dicionários registram como do uso, tanto dos falantes como de todas as instâncias que incidem sobre o ser da língua”. No diálogo em questão, além do conteúdo lexical a ser traduzido, ocorrem instâncias que estão além da percepção de grande parte do público, ouvinte ou não, fundamentais para a narrativa. Graças à explicitação das línguas de partida, sabemos não apenas que uma personagem fala chinês e a outra, japonês, o que as

identifica em termos geopolíticos, mas que também a primeira é fluente em ambos os idiomas, como demonstrara momentos antes, e, conscientemente, escolhe falar em uma língua ininteligível à segunda. Quando esta, por sua vez, jura a primeira de morte (00:08:01,000), sabemos que a primeira entendeu a ameaça, fato que acarreta consequências para o desfecho da trama.

Pode-se supor que as referências às línguas de partida presentes na LO de *Mortal Kombat* estejam em letras minúsculas em razão de seus extensos diálogos bilíngues, em contraste com os breves e esporádicos instantes presentes nos exemplos anteriores, nos quais essa diferença linguística não traz alterações significativas para o curso da trama. Por seu tamanho desproporcional, frequentemente usado para destacar textos e indicar gritaria, as letras maiúsculas, típicas da LSE, poderiam causar fadiga no público ouvinte, acostumado à dublagem, se usadas extensivamente. Este é um fator importante a se considerar na legendagem multilíngue de *Viva Belarus!*, uma vez que, como vimos, os idiomas de partida se revezam constantemente. Entretanto, uma diferença entre as duas produções é que, em *Mortal Kombat*, por mais que os diálogos bilíngues sejam relativamente extensos, não há instâncias de sobreposição de linhas, isto é, duas linhas mostradas simultaneamente, algo comum em *Viva Belarus!*. Em tal caso, a legenda extrapolaria o mínimo de duas linhas para poder acomodar uma terceira, identificando o idioma. Pior ainda se tratarmos de duas

linhas proferidas em idiomas diferentes, o que exigiria o dobro de espaço na legenda, como podemos visualizar abaixo, a título de ilustração¹³:

864
01:21:54,033 --> 01:21:56,577
- Preciso corrigir...
(belarusso)
- Tirem-no daqui!
(russo)

Assim, nem o formato recomendado pela BBC, nem as diretrizes nacionais de LSE ou tampouco os exemplos de legendas multilíngues encontradas no cinema global fornecem um modelo particularmente ideal para o caso de *Viva Belarus!*. Nomes por extenso dos idiomas em letras maiúsculas e em linhas à parte são úteis quando esporádicos, mas ocupam demasiado espaço e, possivelmente, causam fadiga no público quando aplicados em grande escala. Usar letras minúsculas e alocar o nome do idioma de partida na linha inferior, alinhado à esquerda ou não, pouco faz para mudar esse cenário. Assim, proponho um formato híbrido, que recorre a elementos das diretrizes de LSE e da prática de LO, além de um recurso externo possivelmente inédito em ambas, como explicarei a seguir. Para uma melhor compreensão das particularidades presentes na narrativa e, consequentemente, na tradução e legendagem de *Viva Belarus!*, convém realizar um breve resumo da obra, a seguir.

Viva Belarus!

O longa-metragem produzido pelos estúdios CANAL+ e WFDiF, sob direção do cineasta polonês Krzysztof Łukaszewicz, conta a história de Miron Zacharka, líder da banda de rock Forza, cujas canções politizadas fazem críticas veladas ao regime de Aliaksandr Lukashenka, no poder desde 1994. Durante um show, para espanto de Miron, a plateia ergue bandeiras nacionais alvirubras, oficiais até 1995, e entoa motes nacionalistas, como “Viva Belarus!” (em belarusso: “Žyvie Bielaruš!”), que dá nome ao filme, atos proibidos pelo ditador. Como resultado disso, forças policiais lideradas pela KGB (Belarus é o único país do mundo onde a KGB continua em operação) invadem o espaço e agredem o público, detendo um grande número de manifestantes. Miron consegue fugir com Vera, jornalista que ele havia conhecido naquela noite. No dia seguinte, entretanto, agentes da KGB o detêm e o levam às autoridades militares, que o sentenciam a dois anos de serviço militar na zona radioativa de Mazyr, próxima à fronteira com a região ucraniana de Tchornobyl¹⁴. No quartel, Miron vivencia o tratamento desumano dado aos recrutas, a repressão contra a língua belarussa e a corrupção do sistema eleitoral. Ele então decide escrever, com ajuda de Vera, um blog clandestino como instrumento de denúncia. O blog causa grande repercussão na sociedade e

¹³ “– Мне трэба галачку... – Убери его!”.

¹⁴ Do ucraniano Чорнобіль (IPA: [tʃɔrn'nobil']). Uma vez que ucraniano é o único idioma oficial da Ucrânia, a transliteração de seus topônimos deve ser

feita a partir deste idioma, desconsiderando-se assim a forma russófona “Tchernóbyl” ou “Chernobyl”, remanescente do período soviético.

provoca duras retaliações, mas Miron e Vera não arrefecem: ele se candidata a deputado para expor a falsificação dos votos, realizando campanha através de suas canções de protesto, enquanto ela se reúne com os outros integrantes da banda em uma turnê pelo país, usando igualmente a música como meio de protesto e engajamento civil.

Feito na Polônia e proibido em Belarus por sua crítica ao regime de Lukášenka, o filme, inédito no Brasil, foi premiado em vários festivais internacionais de cinema, como os de Bruxelas, Viena, Istambul e Varsóvia (Wyson, 2013). Inspirado no blog *Armiejski dziońnik Franaka Viačorki* (2009), a adaptação cinematográfica é abordada, à luz dos estudos de tradução cultural e intersemiótica, em dissertação de mestrado e livro lançado pelo autor deste artigo em 2020, durante os maiores protestos contra as fraudes nas eleições presidenciais da

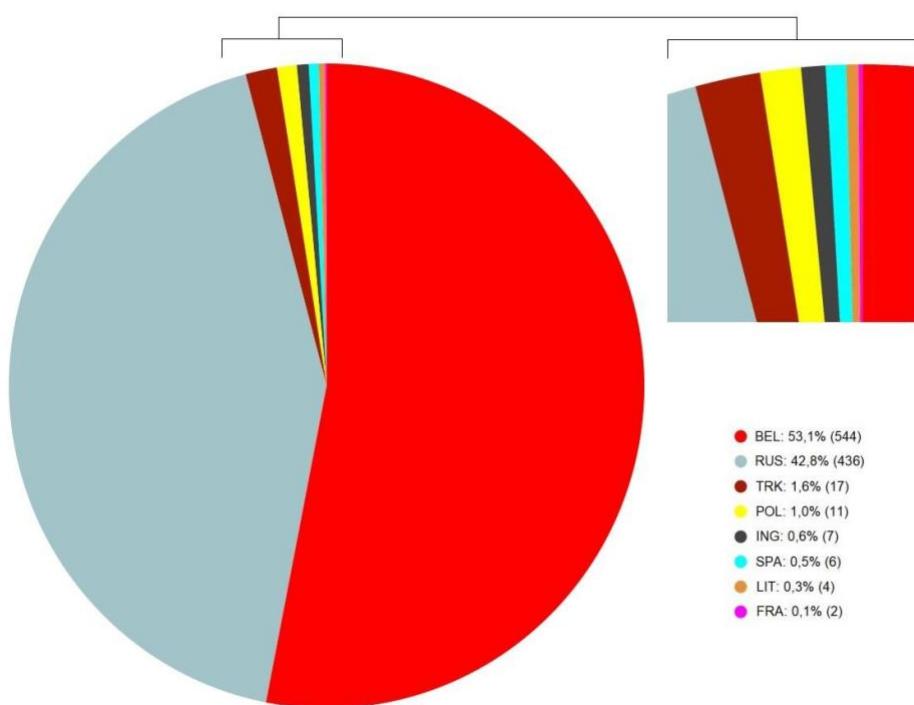
história de Belarus (Folha, 2020). Como resultado da pesquisa que deu origem ao presente artigo, considera-se que *Viva Belarus!* seja o primeiro longa-metragem predominantemente em belaruso (53%) traduzido para português diretamente desse idioma. Somam-se a ele ainda o russo (42%) e a mistura dos dois, trasianka, além de trechos em polonês, inglês, lituano, francês e espanhol - cada um com sua função dentro da obra. Da legenda resultante desse trabalho são comentados, neste estudo, alguns casos do léxico mais desafiadores para a tradução, com o exercício da discussão sobre as escolhas e procedimentos tradutórios baseando-se na obra *Procedimentos técnicos da tradução* (Barbosa, 1990), visando contemplar não apenas aspectos gramaticais, lexicais e técnicos do funcionamento do idioma, mas também oferecer um olhar sobre as dinâmicas linguísticas dessa sociedade pós-soviética.

Tradução e legendagem

Para além dos conflitos identitários e da denúncia ao regime de Lukášenka,

uma das características mais marcantes de *Viva Belarus!* é sua diversidade linguística, como ilustra o Gráfico 1.

Gráfico 1 – Porcentagem e número de linhas ocupadas por idioma na legenda de *Viva Belarus!*.



Fonte: Elaboração própria.

Este cenário polifônico e multilíngue retrata, de várias maneiras, a realidade única de Belarus dentro e fora do filme, consistindo em um desafio para a tradução, tanto por questões de ordem técnica quanto cultural e histórica. Paradoxalmente, o único país onde ao menos 97% das falas e canções do filme seriam inteligíveis, Belarus, é também o único onde sua execução pública foi proibida (Belsat, 2013). Não contente com a proibição em seu território, o regime se queixou oficialmente com as autoridades polonesas e exigiu a retirada imediata do filme de circulação. Tal reação já era esperada, uma vez que a obra critica a atual ditadura. Sendo assim, é possível argumentar que o filme, produzido e financiado pelos estúdios WFDiF (Polônia) e CANAL+ (França), nunca teve como objetivo principal lucrar nas bilheterias,

comum a quase todas as produções cinematográficas, mas sim ser uma ferramenta de denúncia. Desta forma, a tradução é praticamente obrigatória para que o filme possa alcançar outros públicos e realizar seu papel. Em outras palavras, traduzir a realidade nele representada é inherentemente um desafio e uma necessidade.

O primeiro passo para a tradução e legendagem de *Viva Belarus!* foi transcrever todo o texto oral e escrito presente na trama. Dada a natureza intersemiótica do filme (Costa, 2020), esse texto de partida é apresentado de múltiplas formas ao longo da narrativa, a saber:

1. Créditos – logomarca dos estúdios, equipe de produção, direção e elenco, agradecimentos;

2. Diálogos – conversas presenciais, por telefone, entrevistas, *code-switching*, comandos militares;
3. Narração – *voice-over* do protagonista e de jornalistas;
4. Música – Shows da banda Forza, cantarolar e apresentações de Miron (solo), trilha sonora;
5. Texto escrito – letreiros, legendas (indicações de lugar e época), grafite, cartazes, inscrições, blog, sites de notícia, sinalização, comunicação governamental;
6. Texto oralizado – transmissões televisivas, rádio, coberturas jornalísticas, leitura de textos jurídicos e militares.

A transcrição se fez necessária diante da ausência de uma legenda nas línguas de partida, o que se explica, ao menos em parte, pelo fato de a produção ser voltada ao público ocidental, não falante das línguas predominantes na trama, ao qual se prioriza a legendagem tradutória. O trabalho foi feito manualmente, com revisão colaborativa, consistindo em escutar e transcrever todas as falas em seus respectivos idiomas, além de perscrutar e transportar para a legenda todo o texto escrito, sempre que possível. Os trechos em belarusso, russo, trasianka, espanhol, francês e inglês foram transcritos e traduzidos pelo autor do artigo e revisados por Volha Yermalayeva Franco (belarusso, russo e trasianka), Jorge Hernán Yerro (espanhol) e Christophe Pantoja (francês), profissionais da docência e tradução de seus respectivos idiomas. O trecho em polonês foi transscrito por Anna

Pawlus e o lituano por Akvilė Kalinaitė, falantes nativas dos respectivos idiomas.

Cada uma das modalidades textuais mencionadas apresenta especificidades a serem consideradas no ato da tradução. Na obra *Procedimentos técnicos da tradução: Uma nova proposta* (1990), a pesquisadora Heloísa Gonçalves Barbosa, professora de tradução na UFRJ, realiza uma extensa revisão de literatura sobre os procedimentos técnicos tradutórios, com base na pesquisa de Nida, Vinay e Darbelnet, Catford, Newmark e Vázquez-Ayora, buscando responder essa mesma pergunta. Como resultado, Barbosa apresenta treze procedimentos tradutórios (1990, p. 63-77), a saber: i. Tradução palavra-por-palavra; ii. Tradução literal; iii. Transposição; iv. Modulação; v. Equivalência; vi. Omissão vs. Explicitação; vii. Compensação; viii. Reconstrução de períodos; ix. Melhorias; x. Transferência (estrangeirismo, transliteração, aclimatação e transferência com explicação); xi. Explicação; xii. Decalque; e, por último, xiii. Adaptação. A partir desses procedimentos é feita a reflexão sobre as estratégias de tradução empregadas neste estudo, de acordo com a terminologia descrita por Molina e Albir (2002), segundo as quais, estratégias de tradução “são os procedimentos (conscientes ou inconscientes, verbais ou não-verbais) usados pela tradutora para resolver problemas que surgem ao realizar o

processo de tradução com um objetivo específico em mente”¹⁵.

Como dito anteriormente, ao menos 97% do filme é, em tese, inteligível para o público belaruso, posto que está em belaruso (53,1%), russo (42,8%) e trasianka (1,6%), com os outros idiomas somando cerca de 2,5%, sem contar os créditos iniciais e finais, em polonês, que não foram legendados, nem nomes próprios e estrangeirismos, incorporados às línguas dominantes de suas respectivas frases.

A julgar pelo gráfico, dividido em fatias homogêneas, entretanto, não nos damos conta da complexidade das relações entre os idiomas na narrativa. Ao invés disso, temos a impressão de que ela é conduzida em apenas dois idiomas – extremamente parecidos, hão de pensar as mentes mais leigas – com brevíssimos trechos em outros idiomas. A realidade retratada no filme, contudo, é consideravelmente mais complexa.

Os idiomas frequentemente se mesclam, digladiam-se e afirmam seus

territórios de inúmeras maneiras ao mesmo tempo que chegam a se confundir. Eles interagem assim como as personagens e seus contextos, moldando suas personalidades e acentuando suas ações.

Pensando em como ilustrar melhor esse verdadeiro campo de batalha cultural, elaborei o Gráfico 2. Nele, podemos ver como as duas línguas principais do filme se retalham e são retalhadas por outras, inclusive por seu rebento, a trasianka, que tradicionalmente não é considerada outra língua, mas tem identidade própria e considerável importância na trama. A ilustração conta com todas as 1027 linhas da legenda do filme, no qual cada frase recebe a cor de seu idioma dominante, logo, por exemplo, não necessariamente uma frase em vermelho (belaruso) está 100% nessa língua, mas está acima dos 50%. Como as fronteiras entre as línguas, sobretudo as primárias do filme, não são exatas, trabalho com aproximações contextuais. Exemplo disso está na linha dita pelo cabo Ščuka:

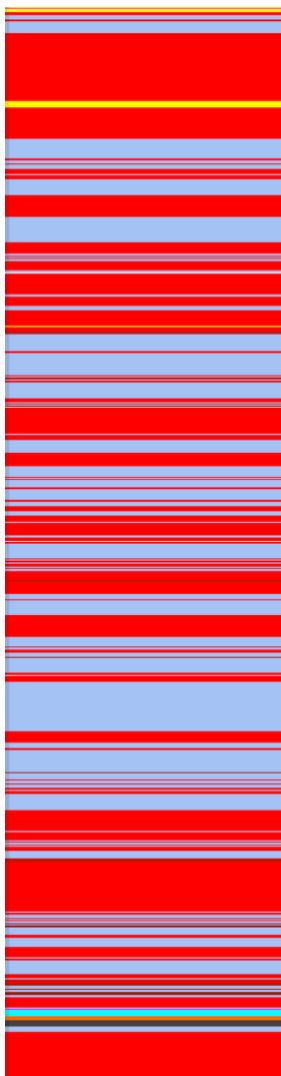
Gráfico 2: Distribuição 381
dos idiomas na legenda. 00:34:15,800 --> 00:34:22,274
Карочэ, каті ты хочаш, каб і далей
пра нас чыталі, прач лучшэ

Então, se quiser que continuem a ler
sobre nós, esconda melhor

É simplesmente impossível dizer se esta frase está em belaruso ou em russo. O equilíbrio entre os dois idiomas é tamanho

¹⁵ “Strategies are the procedures (conscious or unconscious, verbal or nonverbal) used by the translator to solve problems that emerge when

carrying out the translation process with a particular objective in mind”.



que ela parece ter sido meticulosamente engendrada para tratá-los com igualdade diplomática, mas frases assim são bastante comuns, tanto no filme quanto no cotidiano do país.

Na Tabela 1, as partes sublinhadas correspondem às que se transpuseram do texto de partida com pouca ou nenhuma alteração, transliteradas de acordo com as normas de sua língua de chegada (ou, paradoxalmente, de partida).

Nota-se “karótchè” e “pratch lútchchè”, do russo; e “kali”, “chočaš”, “kab”, “daliej” e “čytali”, do belaruso. Os demais vocábulos, ao menos na fala, são de fonte indistinguível: “ty”, “i” e “pra/pro nas”, ou seja, comuns a ambos os idiomas. É necessário ressaltar que esse processo ocorre de maneira espontânea e aqui não está sendo levada em consideração a intenção do falante, ou seja, é possível que este, ao ser interrogado sobre que língua fala, refira-se ao russo, ainda por cima, atraindo “daliej” (existe em russo a variação dálieie (далеи)) para esse idioma, ou, ao contrário, que está falando belaruso, apenas sem se apegar à norma culta, com uso de regionalismos.

Quanto ao fator paradoxal de língua de partida e de chegada mencionado no parágrafo anterior, isto se evidencia se pensarmos nos três tipos de tradução, segundo Jakobson (1959): interlingüística, intralingüística e intersemiótica.

Fonte:

Elaboração própria.

Tabela 1 – Recriação da linha 381 (Trasianka), em belaruso e russo.

Trasianka	Belaruso	Russo
Карочэ, калі ты хочаш, каб і далей пра нас чыталі, прач лучшэ	Карацей, калі ты хочаш, каб і далей пра нас чыталі, хавай легш	Короче, если ты хочешь, чтобы и дальше про нас читали, прячь лучше

Karótchë, kali ty chočaš, kab i daliej pra nas čytali, pratch lútchchë	Karaciej, kali ty chočaš, kab i daliej pra nas čytali, chavaj liepš	Korótchie, iésli ty khótchiech', tchtóby i dál'che pro nas tchitáli, priatch' lútchchie
--	---	---

Fonte: VIVA BELARUS!, 2012, 00:34:15,800 --> 00:34:22,274.

O cenário em questão nos sugere estarmos diante de um modelo híbrido que desafia tal paradigma. Esse exercício de tradução é, ao mesmo tempo, intra e interlingüístico, à medida que a trasianka é e não é belaruso e russo (Costa, Yerro, 2021). Ao passo que traduzir esta frase ao português exige conhecimento de ambos os idiomas, ela não deixa de ser um texto de partida autônomo (trasianka – português, sem intermediários), enquanto, traduzi-lo para belaruso ou russo, como na tabela, implica uma tradução intralingual parcial.

Claro, se analisarmos isso sob uma perspectiva genettiana, qualquer texto a ser traduzido passa por esta dinâmica e, mesmo a nível intra-interlingüístico é possível enxergar paralelos inclusive dentro de línguas hegemônicas, como a intrínseca e inaudita necessidade de se ter uma noção básica de francês para alcançar plena proficiência em inglês, por exemplo.

Com efeito, poderíamos facilmente levar a discussão para o âmbito político, para além do linguístico, a respeito da própria noção de idioma e o que o difere de dialetos, pídgins, patoás, crioulos e línguas de contato. De acordo com a filóloga belarussa Nina Miačkoŭskaja (2007, p. 91),

pioneira nos estudos sobre trasianka, esta se trata de um “subpadronizado e caótico ato linguístico creolizado belarusso-russo”¹⁶, o que talvez soe mais como uma descrição do que uma definição. É possível argumentar que não se trata de uma língua de contato, posto que não é um fenômeno recente; tampouco pídgin, pois passa de geração a geração. Seria um crioulo, caso tivesse algum suporte governamental e cumprisse função de comunicação interétnica, ou patoá, se se resumisse apenas à zona rural ou socioleto, ainda que existam patoás em regiões da Rússia, por exemplo, onde só russo é falado, sem influência de um substrato identificável. Chamá-la de dialeto seria demasiado simplista e politicamente tendencioso, pois, como se atribui a um aluno de Max Weinreich (Maxwell, 2018, p. 264), “língua é um dialeto com exército e marinha”¹⁷. Além do mais, o uso do termo “dialeto” sugere uma homogeneidade nas falas contempladas como “idiomas”, o que, como veremos, não é exatamente o caso quando se trata de traduzi-las e legendá-las. Para tanto, cabe lançar um olhar sobre os aspectos técnicos da legendagem do filme, tais como formatação, software e diretrizes, sobretudo no que tange a

¹⁶ “«Trasianka» is a substandard chaotic creolized Belarusian-Russian parole” (sic).

¹⁷ “A language is a dialect with an army and a navy”.

identificação de múltiplas línguas de partida na legenda de chegada.

Proposta de legenda multilíngue

Não é à toa que, apesar da existência de guias, recomendações, diretrizes e estudos sobre a legendagem de produções audiovisuais, inexiste um padrão único e plenamente aceito de normas e técnicas de legendagem, ao menos a nível nacional. Assim como os recursos audiovisuais são extremamente diversos, versáteis e estão em constante transformação, a legendagem também deve ser flexível e se adequar a cada caso, de modo que ouso dizer não apenas que jamais haverá um único padrão técnico de legendagem implementado por todos os estúdios, profissionais independentes e entusiastas do Brasil e do mundo, como não deve haver. A imposição de um padrão único limitaria drasticamente as possibilidades de legendar os mais diversos tipos de produção audiovisual, passados, presentes e futuros.

Tendo isso em mente, o padrão ora proposto é pensado apenas para o filme *Viva Belarus!*, devido às especificidades linguísticas e narrativas que o destacam de outras produções, sem nenhuma pretensão de substituir ou contestar quaisquer outros formatos pensados com semelhante finalidade. Não obstante, espera-se que o padrão contribua para a discussão em torno do multilinguismo nas legendas interlinguais, partindo da premissa de que as línguas de partida coexistentes dentro de uma narrativa audiovisual devem ser evidenciadas na legenda, sempre que

possível, como forma de refletir a polifonia e diversidade etnolinguística humana, além de facilitar a compreensão do enredo.

Como pontuado na seção anterior, nenhum modelo existente de explicitação da língua de partida nas legendas do tipo open caption, LSE ou LO, aplica-se, em sua totalidade, individualmente a *Viva Belarus!* sem incorrer em algum tipo de problema. Portanto, neste estudo, sugiro adaptar elementos das diretrizes e exemplos vistos anteriormente para criar um padrão híbrido, uma espécie de quimera, capaz de evidenciar as múltiplas línguas de partida frequentemente manifestadas e intercaladas no decorrer de todo o longametragem, causando o mínimo possível de fadiga visual no público ouvinte.

Embora a noção de fadiga dentro dos estudos de legendagem esteja mais próxima das teorias de recepção (Machado, 2008; Gorovitz, 2015; Szarkowska e Gerber-Morón, 2018; Orrego-Carmona, 2019), o que está além do escopo deste estudo, faz-se necessário tomar algumas hipóteses como ponto de partida para facilitar a elaboração da legenda de *Viva Belarus!*, deixando assim o caminho aberto para um futuro estudo de recepção em que elas poderiam ser testadas e revisadas. Os elementos que se hipotetiza como potenciais causadores de fadiga visual no público, então, tomam como base certos elementos que contrariam as normas, recomendações e práticas empregadas na área, principalmente: a) número de linhas superior a dois; b) uso extenuante de letras maiúsculas; c) uso extenuante de pontuação; e d) notas explicativas

demasiadamente longas. Isso, evidentemente, considerando que a legenda de chegada tenha marcação temporal consistente com as falas e transições, seja bem segmentada e sua ortografia e revisão sejam satisfatórias, dentre outros critérios básicos de apresentação presentes nas normas.

Outro fator relevante para este estudo é a formatação das legendas, que deve atender a critérios de praticidade, isto é, um formato que seja amplamente utilizado e de fácil leitura e transposição.

Figura 1: Exemplo de legenda SRT. A primeira linha corresponde ao número de identificação do bloco. Logo abaixo, se encontra a marcação do tempo - início, em verde, fim, em vermelho - e, em azul, o texto que aparecerá na tela. Cada bloco é separado por uma linha vazia.

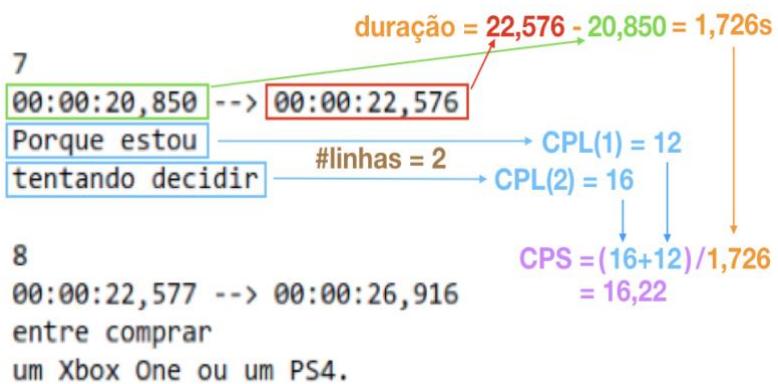
Fonte: Borges, Guimarães, 2020.

O formato SRT é facilmente executável na maioria dos computadores pessoais contemporâneos, mediante uso de leitor de vídeos, como o Windows Media Player, embutido no Microsoft Windows, e o VLC¹⁹. Seguindo esse mesmo formato, vejamos um exemplo do padrão proposto para *Viva Belarus!*:

957

¹⁸ Homepage: <http://zuggy.wz.cz>.

Nesse sentido, o formato de legenda escolhido foi o SubRip Text (.srt), desenvolvido a partir do software gratuito e colaborativo SubRip, versão 1.6.1, próprio para extrair legendas de arquivos de vídeo¹⁸. O formato .srt é facilmente acessível e editável por meio do Notepad, ou bloco de notas, software presente em praticamente todas as versões do sistema operacional Microsoft Windows. Sua sintaxe é consideravelmente simples, como pode ser observado na Figura 1:



01:35:14,825 --> 01:35:19,589
[espanhol] “Nas ruas de Minsk, os belarussos protestaram contra a fraude eleitoral cometida pelo

958
01:35:19,614 --> 01:35:25,469
regime de Lukashenko. Mais de mil pessoas
com lesões nas mãos e na cabeça...

O rótulo se encontra em colchetes para distingui-lo do texto de chegada, na

¹⁹ Homepage: <https://www.videolan.org>.

mesma linha, comportando o nome do idioma por extenso, quando este é mencionado pela primeira vez. A grafia em letras minúsculas, inclusive a inicial, visa não apenas economizar espaço, mas também minimizar o impacto visual, uma vez que o objetivo é marcar de maneira sucinta a presença do idioma de partida, apontando para a natureza paratextual do rótulo, sendo este dispensado na sequência, quando a fala permanece no mesmo idioma (bloco 958).

Quando há mudança na língua de partida, esta, após sua primeira menção por extenso, passa a ser abreviada, de modo a minimizar a interferência do rótulo e economizar mais espaço. Nesse contexto, é de notável aplicabilidade o padrão ISO 639-3, que define identificadores de três letras para todos os idiomas humanos conhecidos, inclusive artificiais e extintos (Sil, 2021). De acordo com esse padrão, os idiomas de partida de *Viva Belarus!* são codificados conforme mostra a Tabela 2:

Tabela 2 – Abreviações do nome de cada idioma presente na narrativa, segundo o padrão ISO 639-3.

Idioma	belarusso	inglês	francês	lituano	polonês	russo	espanhol	trasianka
ISO 639-3	bel	eng*	fra	lit	pol	rus	spa	trk**

* Adaptado, na legenda, para ing, por aproximação à língua de chegada.

** Abreviação sugerida neste estudo. Trasianka não consta na tabela ISO 639-3 (Sil, 2021).

Tal proposta tem o intuito de padronizar as abreviações, utilizando formas internacionalmente aceitas, de fácil e rápido reconhecimento. Vejamos, a seguir, um exemplo de utilização prática desse padrão na legenda:

470
00:41:54,417 --> 00:41:56,417
[bel] Eu vou jurar...

471
00:42:01,167 --> 00:42:05,167
Eu vou jurar... quando mudar de presidente.

472
00:42:16,432 --> 00:42:20,431
[rus] Até à noite estão todos dispensados!

Nesse exemplo, após uma sequência em outra língua, introduz-se a abreviação “[bel]” para marcar a reaparição

do belarusso, mencionado por extenso no início do filme. Observa-se que a frase seguinte, 471, não apresenta rótulo, seguindo o consenso de que este só deve ser aplicado em instâncias de câmbio linguístico, o que ocorre na linha 472, exigindo nova marcação.

Considerações finais

Neste artigo, foi realizada uma breve apresentação da problemática de tradução e legendagem de *Viva Belarus!* para português, definindo-se algumas questões e elementos estruturais que contextualizam e fundamentam as reflexões tradutorias. O caminho a ser explorado é tortuoso, devido ao pioneirismo deste trabalho - sobretudo em relação à tradução de belarusso para português. Uma pesquisa preliminar

mostra que não há estudos que tratam especificamente dessa problemática, tanto a nível nacional quanto no exterior, o que confere um certo caráter empírico a esta pesquisa, em que foram analisados padrões e recursos práticos para lidar com a questão da explicitação do idioma de partida na legenda de chegada, unindo assim elementos da TAV, especialmente no tocante à acessibilidade, a procedimentos técnicos de tradução literária e textual em um sentido mais amplo.

Feita a análise, em resposta aos problemas encontrados, o padrão de legendagem proposto neste estudo apresenta como soluções: a) rótulo na mesma linha do texto de chegada, mantendo assim a regra do número máximo de duas linhas por bloco; b) preferência por letras minúsculas, inclusive iniciais, para reduzir o impacto visual das marcações, entendendo o rótulo como um elemento paratextual; c) uso reduzido de colchetes, apenas quando há câmbio linguístico (conforme diretrizes e prática de legendagem), sendo este tipo de pontuação verificado como o mais aceito, em termos de acessibilidade; e d) alusão resumida ao nome do idioma, por extenso e, subsequentemente, abreviado segundo padrão ISO 639-3, dispensando explicações adicionais (identificação da personagem, verbos descriptivos, preposições, dentre outros recursos típicos da LSE).

Seguindo o padrão ora proposto, espera-se incentivar a visibilidade linguística dentro de narrativas audiovisuais, especialmente de povos minoritários e/ou marginalizados. Como

podemos perceber em *Viva Belarus!*, cada língua está atrelada a personagens e agentes dentro de uma narrativa, o que lhes confere vida própria e dimensões políticas para além dos estudos da tradução propriamente ditos, formando assim um panorama das múltiplas relações de poder presentes em uma sociedade. Considerando que o campo de estudos identitários na TAV ainda é relativamente pouco explorado, especialmente no tocante à tradução de línguas eslavas em contextos lusófonos, espera-se que este trabalho contribua para uma crescente discussão teórico-prática sobre estratégias tradutórias na legendagem de obras multilíngues.

Referências

BARBOSA, H. G. **Procedimentos técnicos da tradução:** Uma nova proposta. Campinas: Pontes, 1990.

BBC. **Subtitle Guidelines.** ver. 1.1.9, sep. 2021. Disponível em: <<https://bbc.github.io.subtitle-guidelines>>. Acesso em: 15 out. 2021.

BELARUS. National System of Geographic Names Transmission into Roman Alphabet in Belarus. In: **Ninth United Nations Conference on the Standardization of Geographical Names.** New York: ONU, 10 jul. 2007, p.1-7.

BELSAT. **Скандал вакол фільму «Жыве Беларусь»:** амбасадар Беларусі ў Польшчы напісаў ліст распаўсюдніку [Skandal vakol filmu «Žyvie Bielaruś»: ambasadjar Bielarusi u Połščy napisau list raspaŭsiudniku]. 19 abr. 2013. Disponível em: <<https://naviny.belsat.eu/news/13582>>. Acesso em: 25 mar. 2016.

BOITO, F. Reflexões e estratégias de tradução para legendagem. In: LIMA, E; PISETTA, L; VERAS, V. **E por falar em tradução**. Bauru: Canal 6, 2021, p. 173-189.

BORGES, T. F. C; GUIMARÃES, R. L. Toward Assessing the Quality of Subtitles based on SRT Files Processing. **WebMedia '20**. São Luís, Nov.-Dez., 2020, p. 153-156.

CARVALHO, C. Por uma abordagem sistemática, descritiva, funcional e subjetiva da tradução para legendas. **TradTerm**, São Paulo, v. 13, 2007, p. 13-29.

COSTA, P. F. **Cinema em exílio**: tradução e política na Belarus pós-soviética. Belo Horizonte: Dialética, 2020.

COSTA, P. F. ; YERRO, J. H. Quem fala trasianka? Tradução e hibridismo em Belarus. **Caleidoscópio**: Literatura e Tradução. Brasília: UnB, 2021, p. 34-58.

DE RIDDER, R; O'CONNELL, E. Minority languages, language planning and audiovisual translation. In: PÉREZ-GONZÁLEZ, L. (ed.) **The Routledge Handbook of Audiovisual Translation**. London / New York: Routledge, 2019.

DUTRA, P. Q. **Temporada de risos**: o humor nas legendas de Sex and the City no Brasil. 2008. 257 f. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) – Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.

FERREIRA FILHO et al., 2020. **Recomendação Técnica de Acessibilidade / Repositório para a Educação Profissional e Tecnológica**. Pelotas: IFSUL, 2020.

FOLHA. **Folha passa a designar Belarus como ditadura**. 22 ago. 2020. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/mundo/2020/08/folha-passa-a-designar-belarus-como-ditadura.shtml>>. Acesso em: 29 jul. 2021.

FREIRE, P. **Pedagogia da autonomia**: saberes necessários à prática educativa. 51^a ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2015.

GAMBIER, Y. (ed.). **Screen Translation. Special issue of The Translator**. v. 9, n. 2, Manchester: St. Jerome, 2003.

GOROVITZ, S. **Os labirintos da tradução**: A legendagem cinematográfica e a construção do imaginário. 1^a reimpressão. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2015.

JAKOBSON, R. On linguistic aspects of translation. In: BROWER, R. A. (ed.) **On Translation**. Cambridge: Harvard University Press, 1959, p. 232-239.

JOVEM Detetive Dee: Ascensão do Dragão do Mar (狄仁傑之神都龍王 / Dírénnié zhī shén dōu lóngwáng). Direção: Hark Tsui. Produção: Kuo-Fu Chen et al. Intérpretes: Carina Lau; Chien Sheng; Mark Chao et al. Roteiro: Chia-Lu Chang, Kuo-Fu Chen e Hark Tsui. Música: Kenji Kawai. RPC: Film Workshop, Huayi Brothers Media, Pixeltree studio, 2013. 1 DVD (134 min.), color.

KARAMITROGLOU, F. A Proposed Set of Subtitling Standards in Europe. **Translation Journal**, v. 2, n. 2, 1998, p. 1-15.

KOGLIN, A; OLIVEIRA, S. Variações terminológicas no campo Tradução Audiovisual: análise dos termos legendação, legendagem e tradução de/para legendas. **TradTerm**, São Paulo, v. 22, Dezembro/2013, p. 259-279.

MACHADO, A. Todos os filmes são estrangeiros. **Matrizes**, vol. 2, n. 1. 2008, p. 97-111.

MAXWELL, A. When Theory is a Joke: The Weinreich Witticism in Linguistics. **Beiträge zur Geschichte der Sprachwissenschaft**. Vol. 28, n. 2, Dec. 2018, p. 263 - 292.

MELETÍNSKI, E. M. **Os arquétipos literários.** Tradução de Aurora Fornoni Bernardini, Homero Freitas de Andrade e Arlete Cavaliere. Cotia: Ateliê Editorial, 1998.

MIAČKOŪSKAJA, N. Трасянка ў кантынуме беларуска - рускіх ідялектаў: хто і калі размаўляе на трасянцы [Trasianka ў kantynuumie bielaruska-ruskich idyjalektaў: chto i kali razmauliaje na trasiancy]. **Viesnik BDU**, Minsk, s. 4, n. 1, 2007, p. 91-97.

MOLINA, L; ALBIR, A. Translation Techniques Revisited: A Dynamic and Functional Approach. **Meta**. XLVII, n. 4, 2002, p. 498-512.

MORTAL Kombat. Direção: Simon McQuoid. Produção: Richard Brener, Michael Clear et al. Intérpretes: Lewis Tan, Jessica McNamee, Hiroyuki Sanada et al. Roteiro: Greg Russo, Dave Callaham, Oren Uziel et al. Música: Benjamin Wallfisch. Austrália / EUA: New Line Cinema, Atomic Monster, Broken Road Productions, 2021. 1 DVD (110 min.), color.

NÃO Aceitamos Devoluções (No se aceptan devoluciones). Direção: Eugenio Derbez. Produção: Eduardo Cisneros et al. Intérpretes: Eugenio Derbez, Jessica Lindsey, Loreto Peralta et al. Roteiro: Guillermo Ríos, Leticia López Margalli e Eugenio Derbez. Música: Carlo Siliotto. México: Alebrije Cine y Video, Fulano, Mengano y Asociados, 2013. 1 DVD (115 min.), color.

NAVES, S. et al. (org.) **Guia para produções audiovisuais acessíveis.** Brasília, DF: Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura, 2016.

NOBRE, N. M. A legendagem no Brasil: Interferências linguísticas e culturais nas escolhas tradutorias e o uso de legendas em aulas de língua estrangeira. **Letras Escreve - Revista de Estudos Linguísticos e**

Literários do Curso de Letras - UNIFAP, n. 01. vol. 02, 2012, p. 91-108.

O EXTERMINADOR do Futuro 2: O julgamento final (Terminator 2: Judgment Day). Direção: James Cameron. Produção: Stephanie Austin, James Cameron et al. Intérpretes: Arnold Schwarzenegger, Linda Hamilton, Edward Furlong et al. Roteiro: James Cameron e William Wisher. Música: Brad Fiedel. EUA: Carolco Pictures et al., 1991. 1 DVD (137 min.), color.

ORREGO-CARMONA, D. Audiovisual translation and audience reception. In: PÉREZ-GONZÁLEZ, L. (ed.) **The Routledge Handbook of Audiovisual Translation.** London / New York: Routledge, 2019.

PANTERA Negra (Black Panther). Direção: Ryan Coogler. Produção: Victoria Alonso et al. Intérpretes: Chadwick Boseman, Michael B. Jordan, Lupita Nyong'o et al. Roteiro: Ryan Coogler, Joe Robert Cole, Stan Lee et al. Música: Ludwig Göransson. EUA: Marvel Studios / Walt Disney Pictures, 2018. 1 DVD (134 min.), color.

SANTOS, S; COSTA, M; GALDINO, T. Nas trilhas da tradução e interpretação de português-libras em revistas de tradução no brasil. **Cadernos de Letras da UFF**. Dossiê: A crise da leitura e a formação do leitor, nº 52, p. 525-545.

SIL. ISO 639 Code Tables. Disponível em: <https://iso639-3.sil.org/code_tables/639/data>. Acesso em: 29 out. 2021.

SOBRAL, A. **Dizer o ‘mesmo’ a outros:** Ensaios sobre tradução. São Paulo: SBS, 2008

SZARKOWSKA, A; GERBER-MORÓN, O. Viewers can keep up with fast subtitles: Evidence from eye movements. **Web. PLoS ONE.** 13(6): e0199331. 19 Jun. 2018. Acesso em: 10 nov. 2020.

TIRAS em apuros (Cop Out). Direção: Kevin Smith. Produção: Mark Cullen, Robb Cullen et al. Intérpretes: Bruce Willis, Tracy Morgan, Ana de la Reguera et al. Roteiro: Robb Cullen e Mark Cullen. Música: Harold Faltermeyer. EUA: Warner Bros., Marc Platt Productions, 2010. 1 DVD (107 min.), color.

VIAČORKA, F. Армейски дзёньнік Франака Вячоркі [Armiejski dziońnik Franaka Viačorki]. 12 jun. 2009. Disponível em:
[naviny.by/rubrics/society/2009/06/12/
ic_articles_116_161266](http://naviny.by/rubrics/society/2009/06/12/ic_articles_116_161266). Acesso em: 28 jan.
2016.

VIVA BELARUS! Direção: Krzysztof Łukaszewicz. Produção: Tadeusz Drewno, Daniel Markowicz e Włodzimierz Niderhaus. Intérpretes: Dzmitry Papko; Vadim Affanasiev; Karolina Gruszka; Anatolii Kot e outros. Roteiro: Krzysztof Łukaszewicz e Franak Viačorka. Música: Lavon Volski. Polônia: WFDIF, Canal +, Polski Instytut Sztuki Filmowej, 2012. 1 DVD (98 min.), widescreen, color.

WYSON, K. Viva Belarus! Premieres In Washington. **Radio Free Europe / Radio Liberty**, 14 nov. 2013. Disponível em:
[https://pressroom.rferl.org/a/viva-
belarus-premieres-in](https://pressroom.rferl.org/a/viva-belarus-premieres-in)

washington/25168573.html. Acesso em: 3 out. 2014.

Abstract: This article aims to reflect on the guidelines and practices for translating and subtitling films with more than one source language. Initially, the issue of the invisibility of minority languages and the relative scarcity of studies on identity issues in audiovisual translation are considered. Examples of foreign films in which displaying the languages present is essential for the understanding of the work are listed, and strategies for highlighting them are observed along with a concise literature review and discussion of Brazilian and international guidelines on subtitling and accessibility. Among the works listed, the film *Viva Belarus!* stands out, set in a scenario of linguistic and political struggle, with eight source languages, including Belarusian, Polish and Russian. As a result, a proposal for subtitling in SRT format is presented, in which the source languages are highlighted with minimal interference by means of labels in square brackets whereby the name of the source language initially appears in full and reappears in an abbreviated form using the ISO 639-3 standard. It is expected that the study will contribute to giving greater visibility to languages, especially minority ones, present in audiovisual productions, as well as to studies on the translation of Slavic languages.

Keywords: Translation; Subtitling; Multilingualism; Belarus; Slavistics.

