

# A arte como procedimento de ressurreição da palavra: Viktor Chklóvski e a filosofia da causa comum\*

Ilya Kalinin\*\*

**Resumo:** Tendo influenciado muitas figuras da vanguarda russa, como Vladimir Maiakóvski e Velímír Khlébnikov, Pável Filónov e Andrei Platónov, os ensinamentos de Nikolai Fiódorov deixaram de ser citados já nos anos 1930 e foram suprimidos junto com o utopismo da cultura revolucionária inicial. Por isso, é mais interessante ainda encontrar menções abertas ao seu nome e às suas ideias nos trabalhos de um autor como Viktor Chklóvski, tão reconhecido oficialmente a partir dos anos 1930 e sobretudo depois da época do degelo, quando suas origens ligadas à vanguarda da cultura soviética o revestiram de um peso simbólico adicional. E é ainda mais curioso notar que, na obra inicial de Chklóvski, que fincava suas raízes na arte de vanguarda, o nome de Fiódorov está completamente ausente. Entretanto, a partir da camada fiodoroviana já revelada, pode-se encontrar ecos do cosmismo russo também nos primeiros trabalhos de Chklóvski.

**Abstract:** Having influenced many figures of the Russian avant-garde, including Vladimir Mayakovsky and Velimir Khlebnikov, Pavel Filonov and Andrey Platonov, by the early 1930s the teachings of Fedorov were suppressed, along with the utopianism of early revolutionary culture. It is all the more interesting to encounter the open evocation of his name and ideas in the work of a completely officially recognized author such as Viktor Shklovsky, who had assumed this status from the 1930s and who had emerged most forcefully at the center of cultural life in the era of the Thaw, when his roots in the avant-garde origins of Soviet culture endowed him with additional symbolic weight. Even more striking, one must note that in Shklovsky's early works, that was enrooted in the avant-guard art, the name of Fedorov was completely absent. However, in perspective of already revealed Fedorovian stratum one may find the echo of Russian cosmism even in these early works.

**Palavras-chave:** Chklóvski; Fiódorov; formalismo russo; cosmismo russo; ressurreição.

**Keywords:** Shklovsky; Feodorov; Russian Formalism; Russian Cosmism; resurrection.

A vós é dado saber os mistérios do reino de Deus, mas aos que estão de fora todas estas coisas se dizem por parábolas para que, vendo, vejam, e não percebam; e, ouvindo, ouçam, e não entendam; para que não se convertam.

Marcos 4:11-12

“Detém-te, Sol, e não te movas, Lua”, disse certa vez Josué na Bíblia durante uma batalha inconclusa. Na ocasião, foi possível. Mas se isso tivesse realmente ocorrido, aconteceria uma catástrofe de dimensões galácticas. Porém, na literatura, às vezes é preciso interferir no tempo, desacelerá-lo ou acelerá-lo.

Viktor Chklóvski<sup>1</sup>

**A**s parábolas são descritas no Evangelho como uma forma especial de comunicação entre Jesus e seus ouvintes – às vezes com seus discípulos, mas sobretudo com aqueles a quem não é “dado saber os mistérios do reino de Deus”. A parábola se apresenta como um paliativo verbal que permite atingir o resultado naqueles casos em que a exposição direta da verdade resulta inútil. É a possibilidade de converter aqueles que vivem dentro do sistema de representação anterior, falso, que antecede o sermão de Cristo.<sup>1</sup> A necessidade de fazer a escolha correta entre a leitura literal e figurada da parábola obriga aqueles que não veem a ver, aqueles que não ouvem a ouvir. Passando à linguagem de Chklóvski, pode-se dizer que a parábola do Evangelho produz um deslocamento da percepção que permite que aquele que viu e ouviu se converta, se salve e tenha vida eterna.

Para o próprio Chklóvski, a parábola também se apresenta desde o início como um dos gêneros prioritários de declaração teórica. Em seus primeiros manifestos, pode-se encontrar ale-

\* Artigo submetido em 07 de maio e aprovado em 04 de junho de 2018. O primeiro impulso para a reflexão sobre a existência de uma ligação não superficial entre Chklóvski e a “filosofia da causa comum” de Nikolai Fiódorov foi uma réplica solta em uma conversa com Aleksandr Etkind, que afirmou que “Chklóvski tardio era partidário de Fiódorov”. Inicialmente, eu não dei especial importância a essa afirmação. Entretanto, mais tarde, mudei de opinião. Aproveitando a oportunidade, quero agradecer Etkind por essa ideia e também pela oportunidade que tive de ler os últimos livros de Chklóvski, que não gozam de tanta atenção

\*\* Ilya Kalinin é Professor Adjunto no Departamento de Artes e Ciências Humanas da Universidade Estatal de São Petersburgo e na Universidade Nacional de Pesquisa “Escola Superior de Economia”, de São Petersburgo. Entre 2016 e 2017 foi professor visitante na Freie Universität, de Berlim. Editor-chefe da revista “Neprikosnovennii zapas: debati o politike i kulture” e membro do Conselho Editorial da “Novoe Literaturnoe Obozrenie”, além de colaborar com uma série de revistas europeias.

<sup>1</sup> CHKLÓVSKI, 1981, p. 249.

gorias condensadas que apelam para a compreensão correta (estranhada)<sup>2</sup> da nova palavra sobre a literatura e a linguagem poética. A história sobre o cavalo “que se movimenta de lado porque a estrada reta lhe é proibida”<sup>3</sup> e que dá nome a uma coletânea de artigos críticos (*O movimento do cavalo*, 1923) também pode ser considerada uma parábola sobre a natureza da arte condensada na forma de uma narrativa em miniatura. Seus primeiros livros autobiográficos em prosa (*Viagem sentimental*, *Zoo*, *A terceira fábrica*) remetem diretamente ao gênero da parábola, incluindo-as como novelas agregadas. Com o tempo, seus livros sobre literatura lembrarão cada vez mais coletâneas de parábolas, ligadas entre si exclusivamente pela figura do narrador. Não é possível explicar esse fato unicamente como efeito da censura, que teria obrigado Chklóvski a elaborar uma linguagem esópica alegórica, uma vez que o caráter parabólico de sua escrita sobre literatura, começando nos anos 1960, vai somente se intensificar, até atingir o ápice nos últimos livros do início dos anos 1980. Evidentemente, a questão não está apenas na reação a um contexto desfavorável, mas em algo mais fundamental, relacionado com a própria compreensão da função da alegoria – uma representação indireta e uma armadilha semântica, que tanto facilita a percepção, conduzindo a um caminho falso, quanto dá uma perspectiva de entendimento, mas ao mesmo tempo exige um maior gasto de energia. Entre a alegoria e o estranhamento pode ser encontrada uma relação íntima. Inclusive, tanto no nível dos mecanismos semânticos que permitem o seu funcionamento quanto no nível pragmático. No primeiro caso, é importante a oscilação que lhe é característica entre o literal e o figurado, entre o costumeiro e o inesperado, entre a superfície aberta, porém enganosa, e aquilo que está escondido, mas que se revela. Em outras palavras, entre a cegueira e a visão. No segundo caso, trata-se daquele deslocamento da percepção que abre diante do sujeito o horizonte da salvação: a parábola evangélica que atinge o seu objetivo permite a salvação da

---

<sup>2</sup> Sobre o Evangelho como conjunto de textos que desmascaram discursivamente o sistema mitológico de representação, ver: GIRARD, 2010, p. 165-333.

<sup>3</sup> No original, o autor utiliza o termo “остранённый” (ostraniónnii), com duplo “н”. (N. do T.)

alma (tomando o gênero da parábola em um sentido mais geral, pode-se falar em possibilidade de transformação ética). Ao furar “a blindagem de vidro da familiaridade”, o estranhamento permite ver o mundo de uma forma nova e ressuscitar as coisas: “Somente a construção de novas formas de arte pode permitir ao homem reviver o mundo, ressuscitar as coisas e matar o pessimismo”.<sup>4</sup>

A ideia de ressurreição das coisas definiu o *pathos* futurístico que está presente nas primeiras performances de Chklóvski. Entretanto, as pesquisas posteriores concentram-se exclusivamente no instrumento dessa ressurreição: a palavra poética. Ao mesmo tempo, a própria ideia de ressurreição passou por uma evolução característica do estilo de Chklóvski, sendo entendida primeiro como elemento específico da retórica futurista e depois como contribuição do jovem teórico ao utopismo vanguardista geral. No entanto, a possibilidade (encontrada na arte) de vitória sobre o tempo e sobre as limitações físicas de um mundo material ainda não transformado pela palavra será um elemento que nunca desaparecerá por completo (e até, ao contrário, se destacará cada vez mais) de praticamente todos os livros de Chklóvski. Sua teoria da narrativa encontra na arte do contar e na construção do conto um meio de vencer a morte, o que às vezes é tematizado diretamente na obra (por exemplo, “Mil e uma noites”)<sup>5</sup>. Suas memórias, a começar pela época do degelo, tratam constantemente da ressurreição do passado futurista, insistindo em que nada desaparece, e sim adquire vida não apenas na memória dos que ainda estão vivos, mas também na própria obra poética dos herdeiros. Seu livro *Busca pelo otimismo* é uma tentativa de ressuscitar o recém-falecido Maiakóvski com a ajuda da montagem experimental, que colocava, em uma página dividida ao meio, os textos do poeta e os comentários do crítico e amigo, o que sublinhava a simultaneidade da existência do passado e do presente em um mesmo espaço literário que es-

---

<sup>4</sup> CHKLÓVSKI, 1990, p. 74.

<sup>5</sup> Ibidem, p. 40.



Viktor Chklóvski, cuja estrutura craniana permite conversar com os anjos.

capava à passagem do tempo.<sup>6</sup> Seu penúltimo livro, *A energia da ilusão*, está repleto de reflexões explícitas sobre a ressurreição e a morte que surgem graças ao fato de que o ser se encontra com a consciência. É um “livro sobre o enredo”, cujo objeto é definido como instrumento de transformação do tempo em eternidade, como procedimento que permite vencer a morte, o que pode ser aplicado ao romance *Ressurreição*, de Liev Tolstói, ao poema *Almas mortas*, de Nikolai Gógol, ou ao clássico *Decameron*, de Giovanni Boccaccio, que se passa em meio à grande epidemia de peste negra de 1348. Os personagens desse livro – poetas e pensadores – adquirem a imortalidade no movimento geral da cultura, na busca geral “do sentido da vida humana” (Chklóvski), que confere a eles “a energia da ilusão”. A fórmula tolstoiana de “energia da ilusão”, peça chave para todo o livro, é definida por Chklóvski como “energia de busca e ao mesmo tempo de análise”,<sup>7</sup> transmitida de geração em geração na causa comum da ressurreição. Ao analisar os ensinamentos deixados por Tolstói às gerações futuras, Chklóvski acaba recebendo dele o bastão do conhecimento, no qual a ilusão é um estímulo à busca da verdade, é a sua outra face: “Ele [Tolstói] ansiava para que essas ilusões não acabassem. Elas são vestígios da escolha da verdade”.<sup>8</sup>

Falando todo o tempo sobre Tolstói, Chklóvski coloca-o em um espaço onde não existe a sucessão das épocas que se anulam mutuamente: a conquista do espaço e as revelações de São João, o texto do Apocalipse e a política internacional de distensão comandada por Brêjnev, as esperanças de Tolstói e as preocupações de seus leitores contemporâneos – todos esses fatos revelam-se camadas coexistentes do ser.

<sup>6</sup> Cf. KALININ, 2014, pp. 97-125. O artigo de Jessica Merrill revela a existência, na teoria narrativa de Chklóvski, de uma camada de “universais psicológicos” que transformam o mecanismo da narração em mais um espaço de realização da energia sexual, e de um imperativo em direção à reprodução biológica oculto atrás da narração: MERRIL, 2015, pp. 197-213.

<sup>7</sup> Ver a reflexão aberta sobre a ressurreição de Maiakóvski no livro tardio de Chklóvski: “Lembremos Maiakóvski. Ele morreu. Morreu muito jovem. Mas quantas vezes ressuscitou, ressuscitou em seus versos, passando por centenas de rejuvenescimentos no velho mundo. [...] Maiakóvski sonhava com a ressurreição” (CHKLÓVSKI, 1981, p. 254).

<sup>8</sup> Ibidem, p. 323.

O ser é formado por diferentes estágios, ele é politemporal. Nele se chocam ou permanecem lado a lado pacificamente as épocas do ser que se tornaram conscientes. Liev Nikoláievitch tinha a esperança de que a humanidade deixaria para trás as velhas margens e sairia para o oceano no oniconhecimento; que construiria um novo mundo atemporal, e acreditava que o eterno existia... No Apocalipse, diz-se: haverá o Juízo Final, o céu se abrirá como um rolo de pergaminho e não haverá mais tempo. Nós estamos vivos e nossos netos viverão se formos suficientemente sábios na época da mudança dos tempos.<sup>9</sup>

Até mesmo a perspectiva surgida aqui do Apocalipse é reconhecida apenas como vitória sobre o tempo. Supera-se aqui não tanto o velho mundo quanto o próprio fim do mundo.

“Um novo mundo sem tempo”, “a humanidade que deixa as velhas margens”, “oceano de oniconhecimento” – todos esses *topoi* remetem não apenas à retórica soviética tardia em geral, que herdou da vanguarda revolucionária rudimentos isolados da linguagem utópica. O horizonte simbólico que os unifica é a filosofia do cosmismo russo, expulsa oficialmente das fronteiras da paisagem cultural russa, porém repentinamente localizada em seu centro, no livro de um escritor e teórico literário bem estabelecido, que encarna a ligação viva entre o início e o fim da era soviética. Entretanto, para aparecer lá, essa filosofia precisava ser traduzida para a linguagem típica do sonho soviético do domínio da natureza e da grandeza do ser humano, mas sem esconder as referências diretas à figura de Nikolai Fiódorov (detalhe curioso que acompanhou Chklóvski durante toda a sua vida: para afastar de si alguma suspeita, ele reconhecia abertamente sua culpa. Ao contar em *Viagem sentimental* sobre a sua atividade clandestina antibolchevique durante os anos da Guerra Civil, Chklóvski evitou o mesmo destino de seus companheiros de luta. Ao referir-se entusiasticamente a Fiódorov dezenas de vezes desde os anos 1960, Chklóvski escapa da fama de “cosmista russo” e evita até mesmo que essa questão seja levantada pela literatura que a ele se referia).

---

<sup>9</sup> Ibidem, p. 7.

Nikolai Fiódorovitch Fiódorov (1828–1903), bibliotecário e ascético, foi uma das figuras mais originais da Rússia do século XIX, filósofo que criou uma filosofia ecológica específica, que afirmava que o verdadeiro domínio do homem sobre a natureza estaria fundado não tanto na sua exploração quanto na sua transformação. A ideia mais radical da sua “filosofia da causa comum” é a vitória sobre a morte. Fiódorov, inclusive, colocava como objetivo “o retorno geral à vida, a ressurreição geral” de todos os antepassados, de todas as pessoas que algum dia viveram. De acordo com Fiódorov, todas as pessoas vivem às custas da morte de seus antepassados, vivem na medida em que os afastam, e isso torna cada geração culpada pela morte da anterior, ou seja, a torna criminosa. Justamente a salvação geral e a vida eterna eram consideradas por Fiódorov como as únicas opções moralmente aceitas. Os ensinamentos de Fiódorov “exigem o paraíso, o Reino de Deus, não no além, e sim aqui. Exigem a transformação da vida na Terra, da realidade terrena, transformação essa que deverá se espalhar por todos os corpos celestes e nos aproximar do mundo intangível do além”.<sup>10</sup> Inclusive, em seus trabalhos, os conceitos de “além” e “corpo celeste”, retirados do vocabulário religioso cristão, começam a remeter ao espaço cósmico físico, “celeste” (de modo que surge até mesmo um tipo de homonímia, como resultado da combinação das duas linguagens). O paraíso terreno deve ser alcançado por meio do trabalho da própria humanidade, e não dado a ela de cima. Para a realização dessa causa comum, deve ser alcançada a unidade fraterna das pessoas e a síntese das culturas. Deverá ocorrer a união de todos os povos, de todas as classes (da *intelligentsia* e do povo), dos crentes e não crentes, a síntese da ciência e da arte, a síntese da razão teórica e prática e o domínio da natureza para a vitória sobre a morte.

Depois de influenciar muitas figuras da vanguarda russa, como Vladimir Maiakóvski e Velimír Khlébnikov, Pável Filónov e Andrei Platónov, os ensinamentos de Nikolai Fiódorov deixaram de ser citados já nos anos de 1930 e foram supri-

---

<sup>10</sup> Idem.

midos junto com o utopismo da cultura revolucionária inicial (ainda mais porque a doutrina utópica de Fiódorov utilizava a linguagem conhecida da revelação religiosa ou mística, apesar de negar suas bases metafísicas). Nos anos de 1970, ocorreu (ainda que de forma não manifesta) um certo renascimento de suas ideias nas camadas neo-*pótchvennik*<sup>11</sup> da *intelligentsia* soviética, na prosa rural, em alguns círculos esotéricos e no trabalho de alguns cientistas. É ainda mais interessante a referência aberta a seu nome em livros de um autor tão oficial e membro do *mainstream* como Viktor Chklóvski desde os anos de 1930 e sobretudo a partir da época do degelo, quando suas raízes fincadas nas fontes semiesquecidas da vanguarda cultural russa davam a ele um peso simbólico complementar. E esse fato é ainda mais interessante porque em seus trabalhos iniciais, mergulhados no contexto vanguardista, não há qualquer menção ao nome de Fiódorov.

Ao introduzir a figura de Fiódorov em uma de suas obras tardias, Chklóvski imediatamente, com a destreza compositiva que lhe é característica, afirma sua ligação não apenas com a figura de Tolstói, canonizada pela cultura soviética, mas também com o presente soviético: “Liev Tolstói conhecia Fiódorov, e este último trabalhou na biblioteca, mais tarde ampliada e batizada de Biblioteca Lênin. Um dos alunos de Fiódorov, que também dava aulas para filhos de camponeses na escola de Tolstói, se tornará o homem com quem Katiúcha Máslova fugirá para o exílio distante no romance *Ressurreição*”.<sup>12</sup> No espaço limitado de algumas linhas, o aluno do filósofo que afirmava a possibilidade de se atingir a imortalidade terrena torna-se o protótipo do herói do romance *Ressurreição*, de Tolstói, romance esse que aborda a possibilidade da ressurreição espiritual. Por sua vez, o ascético espiritual e pensador utópico torna-se funcionário da Biblioteca Lênin. A coexistência de ideias, palavras e coisas no espaço de uma frase até mesmo em nível da sintaxe reproduz aquele horizonte de imortalida-

<sup>11</sup> FIÓDOROV, 1995, T. 1, p. 404.

<sup>12</sup> Apoiadores do *pótchvennitchestvo* (doutrina do solo), corrente relativamente independente na disputa entre ocidentalistas e eslavófilos no século XIX, cujo principal expoente é o escritor F. M. Dostoiévski. (N. do T.)



de dentro do qual estão presentes, ao mesmo tempo, autor e herói, protótipos reais e personagens literários, Liev Tolstói e Nikolai Fiódorov, Vladimir Lénin e Katiúcha Máslova. Aqui surge também um *tópos* conceitual importante para Fiódorov, a biblioteca, muito embora haja uma polêmica indireta entre Fiódorov e Tolstói sobre o papel social cumprido pela leitura e pelas bibliotecas como instituição cultural.

Para o Chklóvski tardio (bem como para o pós-estruturalismo que lhe é contemporâneo), a leitura é o outro lado da escrita. Ao destruir a unidade dos textos anteriores, a leitura permite a regeneração de seus elementos na unidade dinâmica de um novo texto, independentemente da intenção do leitor ou escritor posterior (luta ou herança, paródia ou estilização, renovação ou epigonismo). Aqui a história, mesmo quando se dá sob a forma de luta, resulta em história da ressurreição. Como escreve Chklóvski, “[...] a história da arte diferencia-se da história da técnica pelo fato de que, na primeira, as construções anteriores não morrem nem se tornam fantasmas. O velho ressuscita em uma nova unidade”.<sup>13</sup> Fiódorov tinha outra posição, pois via a biblioteca como um espaço de animosidade e de classificação “não fraterna” da unidade do mundo e da humanidade em disciplinas separadas, linhas, estados e camadas:

“[...] a biblioteca, como coleção de livros, é uma esfera não de paz, mas de luta, de polêmica, e suas seções ou as rubricas do catálogo correspondem às ditas divisões da própria sociedade. Pela leitura já se absorve uma animosidade, educam-se e criam-se lutadores para cada um dos estados não fraternos da sociedade, para cada uma das seções não fraternas da biblioteca, para cada categoria do seu catálogo, pois a classificação dos livros é baseada no mesmo princípio de animosidade que faz as sociedades caírem em estados ou camadas não fraternas”.<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> CHKLÓVSKI, Op. cit., p. 5.

<sup>14</sup> Ibidem, p. 16. Nessa concepção de história da arte, pintada abertamente com as cores do existencialismo, revela-se a ligação entre o modelo de luta contra as gerações literárias anteriores. Sobre essa luta surgiu a teoria formalista da evolução literária e a ideia da sua ressurreição no interior do novo sistema literário que a substituiu. Nessa perspectiva, a dialética entre a luta declarada do velho contra o novo e a ideia oculta da ressurreição do passado

Por outro lado, a visão de Chklóvski sobre o museu coincide em quase tudo com as ideias de Fiódorov, para quem essa instituição é o testemunho vivo da busca do homem pela imortalidade.<sup>15</sup> Iásnaia Poliána e Mikháilovskoe<sup>16</sup> tornam-se lugares para os quais Chklóvski retorna frequentemente em seu “livro sobre o enredo”. O tempo do museu é descrito por Chklóvski como um espaço com uma complicada topologia temporal, na qual o passado integra-se ao presente, transmitindo energia para um movimento que abre diante do homem tanto o horizonte futuro quanto a profundidade do cosmos. Chklóvski descreve o gabinete de Tolstói em Iásnaia Poliána:

Na sala há uma estante, uma estante de livros, e nela um exemplar do *Dicionário Enciclopédico Efron & Brockhaus*. No dicionário, o verbete “marxismo”. O mundo no qual viveu Liev Nikoláievitch é enorme, nele tudo mudou. [...] Nesse mundo enorme como o cosmos, tudo se moveu; moveu-se o próprio ser. [...] Ele ultrapassou o tempo, como uma bandeira tremulando ao vento favorável. Ele se tornou essa bandeira, ergue-a entre lembranças e esperanças [...]. No dicionário enciclopédico, Liev Nikoláievitch, com a mão firme e hábil de quem sabia manejar a enxada e o lápis, destacou um trecho no verbete “marxismo”. Com lápis, foram destacadas as palavras “o ser determina a consciência”.<sup>17</sup>

No museu, a diversidade temporal das épocas transforma-se em unidade temporal pela via da coexistência espacial. A lembrança e a esperança, Tolstói e o verbete “marxismo” lido por ele, o passado de sua vida e o presente de sua casa-museu esboçam um *tópos* no qual não há morte e nada desaparece. O museu fornece uma imagem concentrada de um lugar onde as leis do movimento entrelaçam-se com as leis da conservação da matéria. “O ser determina a consciência” e a consciência dá

---

dentro do novo sistema pode ser vista também no formalismo dos primeiros tempos. Cf., por exemplo, TŸniÁnov, 1977, p. 198: “Toda continuidade literária é, antes de tudo, uma luta, é a destruição do velho todo e a reconstrução dos velhos elementos”.

<sup>15</sup> FIÓDOROV, 2015, p. 50 (ver também p. 82).

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 32-138.

<sup>17</sup> Propriedades rurais das famílias Tolstói e Púchkin, respectivamente. Ambas foram transformadas em museus. (N. do T.)

ao ser a possibilidade de realizar o seu potencial de transformação, que consiste na vitória sobre o tempo e sobre a finitude do espaço terreno.

Entretanto, ao fazer referência ao marxismo, Chklóvski aproxima-se mais da filosofia da natureza do romantismo (sobretudo de Friedrich Schelling), segundo a qual o desenvolvimento criativo é o princípio do próprio ser.<sup>18</sup> Diferentemente do Chklóvski tardio, que acreditava na natureza, Fiódorov acreditava exclusivamente na necessidade de transformar a natureza, “uma vez que, se tudo o que existe é material, então tudo é passível de qualquer manipulação com a ajuda da tecnologia”.<sup>19</sup> Se em Chklóvski o museu é uma tecnologia construída pelo homem para a exposição do próprio ser na coexistência simultânea de suas diferentes épocas, em Fiódorov o museu é uma tecnologia de exposição da vitória sobre o ser e sobre “as forças assassinas da natureza”:

O objetivo do museu não pode ser outro que não se tornar um *khorovod*<sup>20</sup> e um templo dos ancestrais, no qual justamente transformou-se o *khorovod*, ou seja, um ciclo solar, que devolve o Sol no verão, que desperta a vida em tudo que morreu durante o inverno. [...] A ação [...] do museu deve possuir uma força que de fato devolva a vida, que a presenteie. Isso acontecerá quando o museu se voltar para as próprias cinzas, quando ele construir as ferramentas que regulem as forças destrutivas e assassinas da natureza, forças essas que regulam a própria natureza.<sup>21</sup>

Dessa forma, de acordo com Fiódorov, o museu herda o ritual, mas adquire uma potência verdadeira em comparação com esse ritual: se o ritual reproduz apenas mimeticamente o ciclo natural, extraindo sua própria força das forças da natureza, o museu torna-se uma tecnologia efetiva de transformação e direção das forças naturais.

---

<sup>18</sup> Cf., por exemplo, BERKÓVSKI, 1973, pp. 24-28.

<sup>19</sup> GROYS, 2015, p. 9.

<sup>20</sup> Nome de uma antiga dança coletiva eslava, praticada em roda, e que representava o caráter cíclico da vida. (N. do T.)

<sup>21</sup> FIÓDOROV, In: GROYS, 2015, p. 37-38.

Em Chklóvski, ao contrário, o museu é a exposição consciente do “procedimento” da própria natureza, que ao mesmo tempo renova e preserva o passado. O museu é a consciência determinada pelo ser e, ao mesmo tempo, o ser revelado no ato da consciência. Chklóvski iguala o retorno do passado ao eterno retorno dos ciclos naturais: “O passado não chega repentinamente, da mesma forma que a primavera e o inverno não chegam repentinamente. A natureza é a diversidade de sensações, é o correr do tempo. As flores, as árvores são testemunhas da busca do Sol por novos caminhos, testemunhas de uma sensação diferente do solo, da diversidade de sensações daquilo que nós chamamos simplesmente vida”.<sup>22</sup> O passado não *passa*, e sim *chega*, como a primavera ou o inverno. A natureza, tanto quanto o museu, é a coexistência dos tempos diversos e, nesse sentido, é um “mundo sem tempo”.

Entretanto, no principal, Chklóvski segue Fiódorov totalmente, ao ver no museu “a expressão da memória geral de todas as pessoas, a reunião de todos os vivos, uma memória inseparável da razão, da vontade e da ação”.<sup>23</sup> Além disso, também como em Fiódorov, o museu, segundo a descrição de Chklóvski, é não apenas um lugar para a preservação do passado, mas também o lugar de sua encenação ritualística, de sua reprodução ativa. Graças ao museu, os descendentes não apenas lembram de seus ancestrais, mas os encarnam, os ressuscitam através de ações que anulam a diferenciação das épocas:

Em Míkháilovskoe cresceu uma floresta. Ela só cresce aqui, em toda a região é derrubada para fazer lenha. [...] A unidade militar e o *kolkhóz* que ficam nas proximidades organizaram uma festa em homenagem a Púchkin. Ele está presente a cada passo aqui. E então temos a floresta, os pinheiros enormes e, abaixo, uma placa com o nome do poeta. Esses elementos coexistiram, estiveram aqui e a memória sobre

---

<sup>22</sup> CHKLÓVSKI, Op. cit., p. 9.

<sup>23</sup> FIÓDOROV, Op. cit., p. 54. Qualquer referência ao fenômeno da memória, tanto quanto a ideia da coexistência temporal de diferentes camadas do passado (a recodificação do tempo em termos de espaço), aplicada à história intelectual da primeira metade do século XX é, invariavelmente, encarada como uma menção à filosofia de Henri Bergson. Parece-me que o caso de Chklóvski nos obriga a falar sobre um pré-texto cultural mais recente da filosofia de Nikolai Fiódorov.

eles é instantânea, permanente. Eu olhei para o automóvel parado junto às raízes das enormes árvores e ele me pareceu relativamente pequeno em comparação com o nome pesado e curto do poeta. Mais adiante, no lago, entre os pinheiros, havia um carnaval. À frente iam pessoas com fantasias carnavalescas, os personagens do “Conto do tsar Saltan”; eles marchavam, já que eram soldados. [...] Depois apareceu um trenó puxado por três cavalos. No trenó estavam sentados uma garota com um casaco de pele e um velho cossaco com barba, e no casaco dele havia uma fita larga da Ordem de Santa Anna. Pugatchóv e, ao lado, Macha Mirónova. Dava para reconhecê-los. Logo depois deles vinha uma carruagem de guerra e sobre ela uma metralhadora. Junto à metralhadora estava Tchapáiev. “Como assim?” – perguntei, então, naqueles dias de festa em homenagem a Púchkin. Me responderam: “Tudo junto é melhor”. E eu me lembrei do pássaro-troika<sup>24</sup>.<sup>25</sup>

Os pinheiros e o nome do poeta abaixo deles,<sup>26</sup> a natureza e a tecnologia, os trinta e três cavaleiros do conto de Púchkin e um pelotão de soldados soviéticos, Pugatchóv e Tchapáiev, o pássaro-troika, “a Rus inspirada por Deus” (*Almas mortas*) e os membros do *kolkhóz* que a habitam – tudo isso se funde em uma “reunião de todos os vivos” de tipo carnavalesca (Fiódorov). No entanto, diferentemente do pássaro-troika de Gógol, que não respondia quando perguntado para onde corria, o pássaro-troika amarrado com a “energia da ilusão” apressa-se rumo à imortalidade coletiva, que é obtida na causa comum da cultura e da construção do socialismo.

A processualidade do mundo e da percepção criativa, a formação da natureza e do homem estão no centro das atenções de Chklóvski. O “livro sobre o enredo” devolve ao conceito de energia (que, na linguagem soviética, tinha um significado ex-

---

<sup>24</sup> No original, “ptítsa-troika”, uma carruagem tipicamente russa, puxada por três cavalos e imortalizada por Gógol em seu clássico *Almas mortas*. (N. do T.)

<sup>25</sup> CHKLÓVSKI, Op. cit., p. 11.

<sup>26</sup> Referência evidente ao poema de Púchkin “Novamente visitei” (1835), no qual, por meio de uma fala endereçada ao bosque de pinheiros (“Olá, tribo / Jovem, desconhecida!”), ocorre a ressurreição mnemônica do passado no exílio de Mikháilovskoe, bem como a afirmação da imortalidade tribal do homem, adquirida por meio da continuidade das gerações, que são inscritas em uma mesma paisagem.

clusivamente racional, físico e tecnológico) a dimensão metafísica original que lhe é característica na filosofia de Aristóteles. Em Aristóteles, a energia é ação, atividade, é aquilo que se realiza, saindo do estado de potencialidade pura (em seu mais alto grau, ela se concentra no Deus Primeiro Motor Imóvel). Naturalmente, em Chklóvski esse conceito é utilizado com a correspondente correção de tempo e de contexto, elevando-se diretamente até Tolstói e remetendo à infinitude do conhecimento e à imortalidade da alma humana. “A vida está em movimento” – essa afirmação repete-se como um mantra ao longo de todo o livro.

Ao dedicar seu livro diretamente à análise dos diversos enredos literários (grande parte dos quais, em nível temático ou prático, está ligada com a questão da vitória sobre a morte), Chklóvski conceitualiza o próprio mecanismo do enredo como meio de expressão da mobilidade do ser, da relação entre diversos tempos e posições. Ele volta ao princípio do estranhamento, apenas de forma mais aberta do que nos manifestos iniciais, desnudando seu sentido epistemológico e até mesmo ontológico: “O escritor lava o mundo com seu enredo. O mundo como que se emaranha todo o tempo, empoeira-se. O escritor limpa o espelho do conhecimento com o enredo”.<sup>27</sup> Ao montar as diversas camadas da fábula de diferentes formas, o enredo permite deter o tempo, voltar àquilo que se perdeu, mudar o passado e prever o futuro. O enredo é a vitória da arte sobre o mundo material, não trabalhado pelo homem, sobre aquilo que Fiódorov chamava de “forças assassinas da natureza”.

Para o próprio Chklóvski, seus dois últimos livros (*A energia da ilusão* e *Sobre a teoria da prosa*, cuja estrutura consiste de três elementos: republicação de artigos de um livro homônimo de 1925, novos capítulos e a tentativa de ligar as duas épocas que estão por detrás desses textos) são uma tentativa de deter o tempo, mudar o passado e vencer a imposição da própria fábula biográfica. “O velho nunca morre” repete mais de uma vez um Chklóvski de 87 anos ao longo de seu livro de despedida, que tem como fator determinante do enredo a ve-

---

<sup>27</sup> CHKLÓVSKI, Op. cit., p. 29.

lhice do próprio autor, seu adeus ao leitor e a transmissão em herança da energia denotada por meio de uma combinação de metáforas sobre natureza, tecnologia e arte. “A energia da ilusão” aparece em seu livro como uma vitalidade geral em seu entrelaçamento com a literatura (e com a cultura em geral). É aquela energia da “causa comum”, que Tolstói herdou de Fiódorov, e Chklóvski de Tolstói. No entanto, se Fiódorov via essa energia na organização total da humanidade e no trabalho organizado comum com vistas à ressurreição dos ancestrais, e Tolstói, na eterna capacidade do homem de recomeçar infinitas vezes a busca criativa, Chklóvski vê nela uma consciência humana que “lava o mundo” e que permite ao homem enxergar este mundo como ele é na realidade, ou seja, em um estado de permanente formação, que nem sempre é reconhecível devido à sua condição “emaranhada e empoeirada”. Em outras palavras, a arte torna-se a portadora fundamental da “energia da ilusão”, da energia da “causa comum”.

De fato, Chklóvski descreve a literatura como aquela “causa comum” que, de acordo com a filosofia de Fiódorov, deve vencer a morte, ressuscitar os mortos, anular sinteticamente as fronteiras entre o vivo e o morto, entre a civilização e a natureza, destruir o tempo e abrir as portas do cosmos para a humanidade transformada. Segundo Chklóvski, “A arte, na multiplicidade de suas tentativas, em suas longas buscas, assenta o caminho pelo qual, um dia, caminhará a humanidade”.<sup>28</sup> Na arte, a formação do ser, seu movimento junto com o homem em direção ao futuro e a superação da rotina necessária para isso atingem seu grau máximo de consciência. Da mesma forma que o enredo dirige tecnologicamente a energia narrativa, ora aumentando a tensão, ora permitindo uma resolução, a arte como um todo representa o espaço no qual se desenrola o processo de formação, mudança, transformação e luta do novo contra o velho. Mas essa formação do futuro é, também, a ressurreição do passado, e essa luta é, ao mesmo tempo, a preservação do velho: “A grandeza da literatura reside no fato de que a velha compreensão e as compreensões contraditórias que

---

<sup>28</sup> Ibidem, p. 92.

vemos nos enfrentamentos não desaparecem. Elas se tornam o caminho para o futuro”.<sup>29</sup> Dessa forma, a arte para o Chklóvski tardio não é apenas o lugar para desenvolver um experimento que “assenta” o caminho para o futuro (embora ele também escreva sobre isso: “a arte às vezes pode chegar a um lugar onde o cientista ainda não esteve”<sup>30</sup>). A arte é um futuro que não anula o passado. É um tipo completamente diferente de temporalidade, na qual a lei do desenvolvimento linear do tempo não funciona. E a eternidade não é uma forma de estática. Fiódorov também escreveu sobre a arte como uma forma especial de movimento, no qual o novo surge como um meio de ressurreição do velho. Segundo Boris Groys, “A tecnologia da arte para Fiódorov é uma tecnologia de preservação ou renascimento do passado. Na arte não há progresso. A arte consiste em outra tecnologia ou, mais precisamente, em outro uso da tecnologia, que passa a servir não mais à vida limitada, mas à vida eterna, ilimitada”.<sup>31</sup> Junto com isso, a arte é o “projeto de uma nova vida”, cuja novidade consiste justamente na preservação do passado e na obtenção da imortalidade: “Não há uma obra artística de verdade que não produza alguma ação, alguma mudança na vida; nos grandes poemas há também um plano para tal modificação ou, melhor dizendo: *a produção artística é o projeto de uma nova vida*”<sup>32</sup>. (grifo do autor.)

O ser é um espaço tensionado e de camadas temporais artisticamente coexistentes. A arte é um meio para tomar consciência desse fato e instrumento de sua implementação na vida do homem. E se o passado não desaparece, e, sim, como escreve Chklóvski, “o velho ressuscita em uma nova união”, então o futuro (totalmente de acordo com as ideias de Fiódorov) está ligado com a saída do homem dos limites da Terra para o cosmos infinito. Também Chklóvski, em seu “livro so-

---

<sup>29</sup> Ibidem, p. 10.

<sup>30</sup> Ibidem, p. 323.

<sup>31</sup> GROYS, Op. cit., p.13.

<sup>32</sup> Fiódorov, Op. cit., p. 83. Cf. Fiódorov, 1995, T. 2, p. 216-227; Ibidem, p. 228-230. Sobre a arte como “ferramenta para a superação do tempo” há também a obra de outro cosmista russo, Valerian Muravióv, que trabalhou no Instituto Central do Trabalho entre 1924 e 1929. Cf. Muravióv, 1924, p. 10-17.



bre o enredo”, retorna todo o tempo para o tema transversal do caminho e da estrela, concluindo suas análises literárias com imagens sobre o passado do romantismo russo e sobre o futuro da tecnologia, que estaria convocada a transformar o cosmos em uma esfera domesticada da morada humana. “Fiódorov dizia que era preciso ressuscitar todos os mortos. A humanidade deve colocar diante de si objetivos supostamente inalcançáveis, depois dessa ressurreição a humanidade deixará a Terra como se fosse uma velha antessala e, sem pressa, ocupará o cosmos”.<sup>33</sup> Ou: “Mas a Terra é pequena para fazer a humanidade feliz. É preciso povoar pelo menos os planetas mais próximos. Fiódorov, um bibliotecário em uma bela biblioteca antiga, que serviu de base para a atual Biblioteca Lênin, bibliotecário, amante dos livros, monge de uma nova causa, dizia que a humanidade já se encontrava comprimida na Terra”.<sup>34</sup> O passado e o presente se entrelaçam (como a “velha” biblioteca se dissolve, mas não desaparece na “atual”, como o monge torna-se o serviçal de uma nova causa), e no ponto de intercruzamento, que é definido pela arte, encontra-se a saída para o cosmos.

Aqui também é preciso lembrar mais um texto de Chklóvski: “Konstantin Eduardovitch Tsiolkóvski” (1963), no qual o tema da morte, da sua superação e do sonho sobre o cosmos também revela seu pré-texto fiodoroviano e, ao mesmo tempo, afirma-se como parte fundamental do projeto soviético de conquista do cosmos. Tomando o destino de Konstantin Tsiolkóvski, Chklóvski novamente (como no caso com Liev Tolstói no livro *A energia da ilusão*) começa a discussão sobre seu herói com a figura de Fiódorov e seu livro *Filosofia da causa comum*. A ressurreição de todas as gerações mortas prevista por Fiódorov colocava inevitavelmente a questão do deslocamento físico de todos os ressurretos. O sonho sobre o cosmos foi a resposta a essa questão. A filosofia mística de Fiódorov impulsionou tanto o pensamento utópico, quanto o raciocínio construtivo de seu aluno Tsiolkóvski. Chklóvski não o diz aberta-

---

<sup>33</sup> CHKLÓVSKI, 1981, p. 5.

<sup>34</sup> Ibidem, p. 251.

mente, mas a lógica de seu texto revela, por detrás do sonho soviético da conquista do cosmos e da resolução técnica dessa tarefa, uma fonte utópica, para não dizermos mística. Começando a discussão sobre Tsiolkóvski, Chklóvski lembra de Aleksandr Dovjiénko, que morrera há seis anos. Lembra como ele discursou no II Congresso dos Escritores Soviéticos (1954):

Dovjiénko falou com inspiração que o homem voaria em direção às estrelas, praticamente amanhã, dentro de poucos anos. [...] Falou de Tsiolkóvski. Contou que este tinha um amigo que era farmacêutico e que os dois costumavam olhar as estrelas juntos com uma luneta. O filho do farmacêutico morrera. À noite, Tsiolkóvski foi visitá-lo. “Sentemos”, disse ele. “Falemos sobre as estrelas que não brilham, voemos junto com elas. Ele não verá o voo, e nós não veremos. Mas o homem voará”. Eles conversaram a noite inteira, falaram sobre filhos, amizade e o futuro. E o morto não ficou sozinho. Assim, pela última vez, o entristecido Dovjiénko falou diante de um congresso desatento sobre o espaço cósmico ainda não aquecido pela respiração humana e sobre as estrelas, tão necessárias à nova humanidade”.<sup>35</sup>

A nova humanidade e o congresso de escritores reunido pela primeira vez depois da morte de Stálin, a morte de um garoto e dois velhos conversando sobre estrelas, o sonho de voar até o cosmos e a superação da morte como superação da solidão da existência individual – tudo isso se torna uma alegoria sobre o projeto espacial soviético, que revela seu substrato utópico fiodoroviano, o qual não desaparece, mas está presente organicamente, apesar de sua ausência formal como fonte oficial. A ilusão de Fiódorov revela-se uma parte indispensável do sonho de navegação estelar realizado pelo povo soviético. A conquista do cosmos é o outro lado da ressurreição dos mortos. O impossível é a estrada que leva ao difícil: “A ressurreição é uma coisa improvável, impossível, mas o esforço do navegador estelar era correto. A humanidade necessita de superobjetivos. A necessidade do sonho se revela não de imediato. [...] Depois da Revolução de Outubro, o sonho da na-

---

<sup>35</sup> CHKLÓVSKI, 1973, T. 1, p. 708.

vegação estelar é o sonho do povo soviético”.<sup>36</sup> Em certo sentido, pode-se dizer que o projeto fiodoroviano se realiza, mas em perspectiva contrária. Seu objetivo era atingir a imortalidade e a ressurreição dos mortos, para o que era indispensável atingir uma unidade social capaz de anular todas as diferenças. Essa unidade foi atingida justamente na comunidade total do povo soviético, que realizou outro sonho de Fiódorov: o sonho de sair dos limites da Terra. Falando do projeto espacial soviético, Chklóvski faz o gesto fiodoroviano de ressurreição dos mortos, e afirma que o cosmismo russo é o fundamento desse projeto. O velho – como repete Chklóvski tantas vezes – nunca morre, pois é parte da causa comum.



К.Э. Циолковский (1928).

---

<sup>36</sup> Ibidem, p. 703-704.

Chklóvski descreve uma cena da história de seu curto encontro com Tsiolkóvski, a quem visitou em Kaluga, junto com um grupo dos estúdios Mosfilm, onde se começava a trabalhar numa película sobre o fundador do projeto espacial soviético: “Noite. Tsiolkóvski me perguntou: ‘O senhor conversa com anjos?’ ‘Não’, respondi... ‘Pela sua estrutura craniana, poderia dizer que sim’. ‘E o senhor?’ ‘Eu converso todo o tempo’”. (É preciso lembrar que Tsiolkóvski era quase completamente surdo).<sup>37</sup> E, assim, em meio a conversas com anjos, começou o trabalho para levar o homem até o espaço, trabalho este que Tsiolkóvski não concluiu, mas que transmitiu aos seus herdeiros: “Tsiolkóvski, depois de entregar ao Partido Comunista a tarefa de encontrar o caminho para as estrelas, logo morreu”, conclui Chklóvski, falando novamente sobre a morte exclusivamente no contexto de uma existência individual, depois da qual existe uma imortalidade coletiva e a realização do sonho utópico, realizável através da ligação – também coletiva – com a energia da ilusão.

\*\*\*

Depois de analisar as referências explícitas a Nikolai Fiódorov e de demonstrar a existência de um nível semântico mais fundamental que faz referência à “filosofia da causa comum” e às ideias a ela associadas de domínio do tempo, preservação do passado e vitória sobre a morte, nós analisamos os trabalhos tardios de Viktor Chklóvski. Entretanto, a partir da camada fiódoroviana já revelada, pode-se encontrar ecos do cosmismo russo também nos primeiros trabalhos de Chklóvski, aqueles mais enraizados no movimento futurista (*A ressurreição da palavra* e *O lugar do futurismo na história da linguagem*, dos anos 1913 e 1914). O primeiro trabalho, em sua versão inicial oral, tinha um título ainda mais abertamente fiódoroviano: *A ressurreição das coisas*. A tese nele levantada – que pregava a ressurreição dos significados esquecidos (ou

---

<sup>37</sup> Ibidem, p. 708.

seja, de certa forma mortos) das palavras e de suas formas internas perdidas, o retorno do passado arcaico da linguagem, a ressurreição das palavras e das coisas – pode ser interpretada com a ajuda do referido pré-texto fiódoroviano. A atualização poética da etimologia, que devolve à palavra seu sentido imagético inicial, pode ser lida como análoga à ressurreição dos mortos. Por sua vez, o estranhamento pode ser lido como instrumento de tal ressurreição, graças ao qual o morto se torna vivo. Em seu manifesto de 1917 “A arte como procedimento”, Chklóvski usa, aparentemente, um modelo de trabalho da linguagem poética totalmente diferente – um modelo de revolução permanente, que afirma a necessidade de uma renovação constante e de destruição do velho que deixou de cumprir sua função poética. Mas também essa destruição pode ser vista como uma forma de revitalização, um meio de ressurreição.

## Referências bibliográficas

- Berkóvski, N. I. *Romantizm v Germanii*. Leningrado: Khudôjestvennaia literatura, 1973.
- Chklóvski, V. B. “Konstantin Eduardovitch Tsiolkóvski”. In: \_\_\_\_\_. *Sobránie sotchiniénii v 3-kh tt*. Moscou: Khudôjestvennaia literatura, 1973, T. 1.
- \_\_\_\_\_. *Enérguia zablujdiénia*. Moscou: Soviétskii píssátel, 1981.
- \_\_\_\_\_. *Gamburgskii schiôt. Stati – Vospominánia – Essé (1914-1933)*. Moscou: Soviétskii píssátel, 1990.
- FiÓdorov, N. F. *Sobránie sotchiniénii v 4-kh t*. Moscou: Progress, 1995.
- \_\_\_\_\_. “Muziéi, ego smisl i prednaznatchiénie”. In: Groys, Boris. (org.) *Russkii kozmizm – Antologíia*. Moscou: Ad Marginem, 2015.
- Girard, René. *Kozel otpuschénia*. São Petersburgo: Izdátelstvo Ivana Limbakha, 2010.
- Groys, Boris. “Russki kozmizm: biopolitika bessmiértia”. In: \_\_\_\_\_. (org.) *Russki kozmizm – Antologíia*. Moscou: Ad Marginem, 2015.
- Kalinin, Ilia. “Teoria formalista do enredo: A fábula estrutura-

lista do formalismo". In: *Novoe Literaturnoe Obozriénie*. 2014. Nº 4 (128), pp. 97-125.

Merril J. "Folkloristícheskie osnovánia knigui Viktora Chklóvskogo 'O teorii prozi'". In: *Novoe Literaturnoe Obozriénie*. 2015. Nº 3 (133), pp. 197-213.

Muravióv, V. N. *Ovladiénie vriémenem kak osnovnáia zadátcha organizátsii truda*. Moscou: Edição do próprio autor, 1924, pp. 10-17.

Tiniánov, I. N. *Poetika. Istoría literaturi. Kino*. Moscou, 1977.

Tradução de Henrique Canary<sup>38</sup>

---

<sup>38</sup> Mestre em História pela Universidade da Rússia da Amizade dos Povos (Moscou) e doutorando do Programa de Pós-graduação em Literatura e Cultura Russa, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.