

Carpeaux e Benjamin: uma recepção contrafeita *Carpeaux and Benjamin: a counterfeit reception*

Bruno Barreto Gomide

Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil

bgomide@hotmail.com

Resumo: Ao começar sua atividade de crítico no Brasil, Otto Maria Carpeaux escreveu uma série de artigos sobre literatura russa. Um deles, intitulado “Rússia sacra”, publicado em agosto de 1942 e desde então desconhecido na obra do crítico austríaco, trata de Nikolai Leskóv, escritor russo do século dezenove. O presente artigo propõe, após mostrar as relações de Carpeaux com a literatura russa no contexto do “rodapé” praticado no Estado Novo, que o seu texto é totalmente baseado – sem a indicação de origem – no ensaio “O narrador”, sendo assim a primeira aparição extensa de Walter Benjamin no Brasil, ainda que pela via do plágio. O texto integral de “Rússia sacra” está disponível ao final do artigo.

Palavras-chave: Walter Benjamin; recepção no Brasil; plágio; Otto Maria Carpeaux; literatura russa; Leskóv.

Abstract: When Otto Maria Carpeaux started his work as a literary critic in Brazil he wrote a series of articles about Russian literature. One of them, titled “Rússia sacra” (“Sacred Russia”), published in August 1942 and since then unknown in the work of the Austrian critic, deals with the nineteenth-century Russian author Nikolay Leskov. The present article proposes, after showing Carpeaux’s relations with Russian literature in the context of the journalistic criticism during the Estado Novo, that his text is entirely based – without any reference of its origin – on the essay “The storyteller”, thus being the first extensive appearance of Walter Benjamin in Brazil, albeit as plagiarism. The complete text of “Sacred Russia” is available at the end of the article.

Keywords: Walter Benjamin; reception in Brazil; Otto Maria Carpeaux; Russian literature; Leskov.

Sabe-se que Otto Maria Carpeaux foi um pioneiro na recepção de Walter Benjamin no Brasil. O crítico embutiu ideias benjaminianas e referências a ele em diversos textos publicados entre as décadas de quarenta e sessenta. Em alguns casos, a indicação da origem benjaminiana daquelas ideias não foi explicitada por Carpeaux, o que gerou dúvidas sobre o real conhecimento do vienense sobre a obra do autor de “O narrador”. Pretendo neste artigo trazer um elemento adicional – um artigo sobre literatura russa pouco conhecido – para confirmar que Carpeaux de fato foi o primeiro a apresentar Benjamin ao Brasil, mas infelizmente por um procedimento nada recomendável, que deve ser chamado, sem restrições, de plágio. Antes, porém, é preciso fazer um percurso relativamente extenso pelas relações de Carpeaux com a literatura russa.

Carpeaux, como é bem conhecido, chegou ao Brasil fugindo da conflagração europeia em setembro de 1939, com quase quarenta anos e um itinerário considerável, embora não

exatamente linear, por cursos de humanidades e ciências em universidades europeias. Lins, redator do *Correio da manhã*, foi seu padrinho no jornal. Ali Carpeaux publicou quase todos seus artigos sobre literatura russa à exceção de um e dos paratextos a traduções. Lins, em estado de espírito russófilo similar, começou a escrever sobre o assunto já no início de 1940. Carpeaux fez sua estreia russa em julho de 1941. A série de rodapés com temática exclusiva ou predominantemente russa vai até o começo de 1943, no caso de Carpeaux, e de fins desse ano (Lins). Depois a literatura russa continuou na pauta de Carpeaux, mas se deslocou para outros suportes. Ele espaçou os artigos de rodapé e privilegiou prefácios para traduções (de Gógol e Dostoiévski, sendo que para estas destinava textos oriundos do jornal ou escritos para a ocasião), projetos enciclopédicos como a *História da literatura ocidental*, na qual os russos têm papel importante, e uma frustrada história da literatura russa prometida pela José Olympio em fins dos anos quarenta. Nunca mais houve na sua obra algo comparável à dezena de textos russos publicados em cerca de um ano e meio. Na imprensa brasileira, ritmo similar somente será encontrado nos artigos de Bóris Schnaiderman no fim da década seguinte. A cronologia de publicações indica que a atividade de militância literária russa mais intensa dos dois críticos ocorre no período pré-Stalingrado, portanto antes da explosão editorial de literatura russa ocorrida a partir de 1943 (o período que vai até fins de 1945 é o de maior volume de textos russos na história do Brasil). Carpeaux publicou artigos sobre Gontcharóv e Tolstói em janeiro e fevereiro de 1943. O texto seguinte, sobre Tchékhev, sai apenas em fins de 1946.

A tentação de quem lê os artigos de Carpeaux sobre literatura russa publicados naquela formidável sequência de um ano e meio entre 1941 e 1943 é parodiar o que o crítico vienense disse (citando Casais Monteiro) sobre Dostoiévski e constatar que tudo o que se escreveu antes dele era pré-carpeauxiano. Reproduzir, portanto, o mito do imigrante-Prometeu que oferece um grande salto de qualidade às condições ingratas da terra de adoção. Logo veremos que é preciso controlar esse impulso com, no mínimo, um grão de sal. Mas o entusiasmo tem a sua razão de ser. Em primeiro lugar, os artigos de Carpeaux são monográficos, cada um deles dedicado em profundidade a um escritor ou tema russo, e não a alusões dispersas ou a considerações gerais sobre a história literária russa. Nunca um jornal brasileiro de grande circulação havia dedicado semelhante atenção individualizada e continuada no tempo a escritores russos. Outro fator importante era a bibliografia mobilizada, tanto a tradicional quanto a mais recente, em uma amplitude de vistas que poucos críticos tinham. Carpeaux a usava para aprofundar o estudo de autores conhecidos, como Gógol, Dostoiévski e Tolstói. Mas Carpeaux se sobressai na apresentação de temas e escritores fundamentais para a literatura russa, completamente desconhecidos (ou quase) no Brasil. Ele foi o primeiro a falar de Leskóv e Gontcharóv; a escrever de modo profissional sobre Tchékhev, Búnin e Blok; e a publicar um artigo sobre poesia russa, tarefa que os divulgadores de Maiakóvski não arremataram àquela altura.

O foco de Carpeaux era a literatura do século dezenove, com uma incursão solitária pelo simbolismo russo. Ele se concentrou em uma revisão dos “clássicos”, de textos-chave como *Almas mortas* e os grandes romances de Dostoiévski e Tolstói, sem se aventurar pelo terreno da literatura russa pós-revolucionária. As novidades que ele apresenta, Leskóv e Gontcharóv, eram os elos perdidos, para o leitor brasileiro, daquela trama densa da literatura oitocentista. Era uma estratégia parcialmente diferente da realizada por Bóris Schnaiderman

na década seguinte, quando o tradutor cumprirá uma proposta similar de aprofundamento do texto “clássico”, via comentário e tradução, mas diversa tematicamente no tipo de “novos” escritores trazidos, quase todos provenientes do período soviético. Schnaiderman raras vezes comentou escritores do século dezenove que não fossem Dostoiévski, Tolstói, Púchkin, Tchékhev e Górkí, estes já no umbral do novo século; mesmo Gógol e Turguêniev ficaram relativamente à margem da sua extensa produção crítica.

Todavia, ainda que restrito ao momento anterior a 1917, em todos aqueles escritores Carpeaux discutiu o tema da revolução, a relação entre política e literatura. À diferença da maior parte da crítica brasileira, seus artigos são políticos, mas não partidários. Buscam solidez na história intelectual russa, não lançam mão de efeitos patéticos e recorrem pouco às práticas biografizantes e anedóticas. Carpeaux centra forças na ideia de Lins e Casais, aos quais ele remete constantemente, sobre a modernidade da ficção russa e a necessidade de achar modos mais sofisticados de cruzar estética, ideologia e religião na obra dos russos. Em razão de tantos méritos, bem ou mal atribuídos ao nome de Carpeaux, seus ensaios merecem comentários individualizados.

Ao contrário de Álvaro Lins, que hesitava diante da vertigem dostoiévskiana e sentia-se mais confortável com Tolstói, Carpeaux não teve nenhuma timidez em relação a Dostoiévski. Seu primeiro artigo foi justamente sobre ele. Uma estreia para deixar claro que o recém-chegado procurava compartilhar da centralidade adquirida pelo russo.

“Ensaio de interpretação Dostoiévskiana” (CARPEAUX, 1941), depois compilado em seu livro de estreia, *A cinza do purgatório*, originalmente saiu com uma rara, na crítica brasileira, grafia alemã, encontrável somente em padres de origem germânica e seus ensaios sobre literatura russa, em geral anticomunistas. Junto com “Dostoiévski” vinham os germanizados “Tolstoj” e “Berdjajew” como índices da formação europeia de Carpeaux e de uma migração verbal inconclusa. Depois ele adotou versões em português dos nomes e nunca mais retornou à transliteração alemã.

O ensaio é basicamente um estudo de recepção. Contém a melhor apreciação das leituras europeias da obra dostoiévskiana já publicada na imprensa brasileira, assim como uma avaliação pertinente do caráter ideológico da literatura russa. O comentário de Carpeaux sobre a importância do *Diário de um escritor* afinava-se com as preocupações de Lins, assim como a necessidade de desenvolver instrumentais críticos mais sofisticados para avaliar as posições políticas de Dostoiévski e o seu cristianismo. Esse último ponto era e continua a ser um problema universal, mas Carpeaux estava dialogando também com um interlocutor específico: a tradição católica brasileira de interpretação de Dostoiévski, atuante desde a primeira “febre” editorial russa da primeira metade da década de trinta. A leitura católica havia chegado a um limite crítico naqueles idos de 1941, girando em torno de um temário de sombras e mistério monocórdico e um tanto estéril. Carpeaux ecoava uma angústia dos intelectuais brasileiros na época do Estado Novo ao apresentar um Dostoiévski que não podia ser meramente cooptado por revolucionários ou católicos, ao mesmo tempo em que tinha coisas fundamentais a dizer a ambos. Enquanto propunha um refinamento da interpretação cristã de Dostoiévski, da qual os católicos militantes eram signatários, Carpeaux não optava por uma tática de confronto com eles. De “seu amigo” Augusto Frederico Schmidt, editor e divulgador-mor do Dostoiévski espiritual, ele recebera uma ideia que esperava desenvolver

em um artigo “sobre as relações do sectarismo eslavo e do puritanismo ocidental” (CARPEAUX, 1942d).

O acréscimo – imprescindível – feito por Carpeaux era enfatizar o âmago ortodoxo do cristianismo russo, algo que havia passado em branco até então, salvo de passagem, para condená-lo, por Tasso da Silveira. Ao realçar as dissonâncias do cristianismo russo, Carpeaux, judeu convertido ao catolicismo, refletia intimamente sobre os sentidos de sua própria vida religiosa, nos caminhos que iam da Áustria ao Brasil, passando por Roma.

O segundo artigo escrito sobre Dostoiévski prolongava esse veio de indagações. Seu título, “O poeta Dostoiévski”, indicava que na ficção estaria uma possível resposta para as peculiaridades revolucionárias da prosa do russo (CARPEAUX, 1942f). Por essa proposta literária foi convertido no prefácio ao volume de *Humilhados e ofendidos* da José Olympio, quase sem alterações (uma foi o título, “Dostoiévski como poeta”), encontrando assim acolhida na principal iniciativa editorial “russa” e uma legitimação simbólica de que talvez seus artigos em jornal e seus primeiros livros ainda não dispusessem (VENTURA, 2012). Embora a ideia da conexão inovadora entre prosa e poesia na obra de Dostoiévski seja muito estimulante, uma prévia do estudo de Bóris Schnaiderman sobre o “Sr Prokhardtchin” (SCHNAIDERMAN, 1982), a abordagem de Carpeaux parece estranhamente emperrar em certo conservadorismo a propósito do caráter revolucionário de Dostoiévski como inovador do romance. O crítico prefere ater-se ao tema de sua predileção, a complexidade do cristianismo de Dostoiévski. Nesse artigo aparece com mais força uma amarra de Carpeaux ao seu tempo, e que se repetirá em outros textos – noções datadas e estereotipadas sobre o “asiatismo” e a “barbárie” dos russos, as oscilações extremas da “alma” daquele povo. Carpeaux usa o clichê da “alma russa” e do fatalismo oriental em quantidade maior do que a desejável. Elas estabelecem uma contradição com o tom sóbrio e quase didático da intenção de Carpeaux, patente nos títulos de vários de seus artigos (“explicação”, “ensaios”, “interpretação”, “ponto de vista”).

O ensaio sobre Tchékhov é bem mais eficaz, e o primeiro no Brasil a colocá-lo em pé de igualdade com outros autores russos de quilate (CARPEAUX, 1942a). O contista, e também dramaturgo, é apresentado como “poeta”, em uma mostra de que essa designação era importante para Carpeaux. A sua utilização também antecipa o projeto estético de interpretação da literatura russa desenvolvido no Brasil dos anos sessenta. Carpeaux filia o russo ao território ignoto do simbolismo russo, distanciando-o (e também Gógol) da leitura estritamente realista que era a base de quase tudo o que se escrevia no Brasil sobre a literatura russa. A associação com o simbolismo lhe serve também para uma reafirmação do seu ponto predileto: Tchékhov é mais cristão do que parece. Mais do que nos artigos sobre Dostoiévski, o crítico aqui utiliza um procedimento que se tornará comum em seus textos russos, e um dos mais interessantes, a interlocução direta com o contexto literário brasileiro. Nesse caso, são utilizados versos de Manuel Bandeira. O artigo sobre Tchékhov, autor até então apenas esboçado na cultura brasileira, é o efetivo cartão de visitas do escritor russo, que continuou a ser importante para Carpeaux nas décadas seguintes. Ele foi o ponto de contato inicial entre Bóris Schnaiderman e o crítico, a partir de um texto que este escreveu para a primeira tradução que Schnaiderman assinava com o próprio nome. O título do artigo (“Acontecimento”) dá a medida do significado que Carpeaux imputava à difusão de Tchékhov no Brasil (CARPEAUX, 1960).

O artigo sobre Gógol não é tão bem-sucedido, apesar de começar promissor, trazendo um título pouco espalhafatoso e prometendo uma incursão de cunho mais teórico (CARPEAUX, 1944).¹ Carpeaux ensaia um saudável afastamento do Gógol-realista e oferece a sátira como o melhor parâmetro para se alocar a ficção gogoliana. É uma saída superior àquela da rendição incontestada ao paradigma realista, mas ainda relativamente conservadora, pois presa a padrões da história literária do século anterior. É um tanto preguiçosa a linearidade que Carpeaux traça entre Gógol e “toda” a literatura russa, assim como é caricata a sua definição sumária de Gógol como “louco”. Havia materiais na crítica internacional para permitir ao crítico ousadias maiores. O melhor acaba sendo a discussão do diabolismo gogoliano, que o intriga particularmente, de novo em conexão com a sua persistência no cristianismo dos autores russos, que cada vez mais se revelava o fundo do seu interesse.

O texto mais explícito na inserção do texto russo na realidade brasileira veio com uma outra apresentação pioneira. Gontcharóv sequer possuía a circulação incipiente de Tchékhev. Seu *Oblômov*, romance fundamental para a dinâmica literária e social russa, é comparado com Gilberto Freyre e José Lins do Rego, este último àquela altura escrevendo bastante sobre paralelos russo-brasileiros (CARPEAUX, 1943). O impulso de Carpeaux é o de estreitar os laços com o país onde estava trabalhando e em cuja cultura lutava para se inserir. *Oblômov* é um “menino de engenho”, Gontcharóv é um “rapsodo da província”. Em um momento de expansão política mais veemente, Carpeaux declara que “os filhos de latifundiários escravocratas são sempre assim, e em toda parte”. O universo russo-brasileiro do artigo gira em torno das noções de região e latifúndio, especificamente do Pernambuco de onde viera o confrade Álvaro Lins, também citado no artigo. E gira em torno da ideia, necessária para combater a excessiva politização da interpretação dos textos russos, de que o patriarcalismo literário de Gontcharóv deveria ser lido não como documento histórico, mas como obra de arte.

O ineditismo da referência a Gontcharóv passou em brancas nuvens na russofilia brasileira (só muito recentemente *Oblômov* ganhou uma tradução). O mesmo valeu para Leskóv, outro desgarrado em meio à segunda febre – mas nesse ponto veremos que o pioneirismo de Carpeaux é, no mínimo, problemático.

O salto mais arriscado de Carpeaux foi em direção à poesia russa. Seu mérito é inegável, pela absoluta inexistência até então de qualquer coisa na crítica brasileira naquele campo tão importante (pense-se em Jákovson declarando-a o grande gênero literário russo). Pelo artigo desfilam Blok e Briússov, sendo que o objeto principal é o famoso *Os doze*, do primeiro, único resultado do simbolismo russo comentado pela cultura russófila dos anos trinta e quarenta no Brasil (CARPEAUX, 1942b). Outra novidade desse artigo é o recurso à crítica de Edmund Wilson, cujas conclusões Carpeaux compartilha. Talvez indicando que a ousadia da abordagem poética havia sido demasiada, o artigo se rende de forma timorata à confortável mediação francesa. Carpeaux inexplicavelmente deixa em francês termos importantes como o título do poema, *Les douze*, e o movimento literário dos “citas”, “Les Scythes”, o que faz pensar no nível de conhecimento real que o crítico tinha de toda essa movimentação artística. O mesmo vale para o seu artigo sobre Búnin e a questão da emigração (CARPEAUX, 1942c), válido pela divulgação de um tema incomum na crítica

¹ Publicado também em *O Jornal*, do Rio de Janeiro, 5 de Abril de 1944.

brasileira e dotado de observações incisivas, mas com um tom um tanto apressado e uma presença incômoda do “sistema” francês, em relação ao qual até críticos menos gabaritados demonstravam desconforto. É sempre possível, em todo caso, que os “Pouchkine” e “Bounine” do texto sejam imputáveis a revisores, muito embora Carpeaux nesse momento não pareça muito preocupado com essa dimensão linguística. O russo, aliás, estaria entre as várias línguas que Carpeaux conhecia, mas nesses textos da leva inicial não se nota em momento nenhum qualquer aproximação do autor ao idioma, seja na forma de alusão aos textos originais, seja no controle da bibliografia russa. Em outras palavras, nesses temas e autores menos familiares, Carpeaux parecia mais tateante.

Em um terreno mais seguro, ele está mais à vontade. Com Tolstói esbanja bibliografia, uma comprida série que inclui Merejkóvski, Kalínnikov, Solovióv, Füllöp-Miller, Masaryk, Seifert, entre outros (CARPEAUX, 1942d). Há também certo “Eduardo Sakouline”, que Carpeaux apresenta como um dos melhores historiadores da literatura russa. Mas o crítico certamente o confundiu, talvez citando de memória, com Páviel Sakúlin, este sim um autor de obras importantes. Este é um momento, entre muitos, em que o sistema de citações de Carpeaux se mostra inconfiável.

Com bibliografia adequada ou não, Tolstói lhe serve para confrontar o mesmo tema das suas incursões dostoiévskianas, ou seja, o teor intrínseco do cristianismo tolstoiano e as relações entre o artista-ideólogo e o valor literário. Ele se vale do contraste, o mesmo de Lins, entre a *Sonata a Kreutzer* e *A morte de Ivan Ilitch*. Carpeaux provavelmente teve a primazia no Brasil de aludir à existência de uma “ciência interessantíssima e pouco conhecida”, a eslavística, o estudo profissional das línguas e das culturas eslavas. No seu entender, ela ajudaria a aprofundar o debate brasileiro sobre a história das ideias na Rússia. A menção a essa área especializada do conhecimento, de hábito localizada no âmbito universitário, reflete o tipo de identidade capacitada que o próprio Carpeaux desejava construir para si, como alguém falando com conhecimento de causa. A imagem vingou muito rapidamente na vida literária brasileira.

A sua associação com a Rússia aparece já em “Os rostos imóveis”, versos benjaminianos que Carlos Drummond de Andrade publicou em sincronia com os artigos críticos de Carpeaux, e a quem o poema é dedicado:

[...]
Sua mão pálida diz adeus à Rússia.
O tempo nele entra e sai sem conta.
Os mortos passam rápidos, já não há pegá-los,
Mal um se despede, outro te cutuca (ANDRADE, 1942,
p. 31).

A sua persona proficiente na literatura russa gerou ciúmes. O jornalista Genolino Amado escreveu um artigo duro contra ele, contestando a rapidez com que Carpeaux granjeara favores e admiração, e pondo em dúvida a sua apregoada erudição. Ele erraria em seus juízos como qualquer outro mortal, segundo Amado. A origem da polêmica era um artigo em que Carpeaux investira contra Romain Rolland e gerara uma resposta furiosa dos intelectuais de esquerda, que tinham o francês, aliás um tolstoiano de longa data, na conta de mártir. O exemplo que Amado dava para desqualificar o crítico era tirado precisamente do

artigo de Carpeaux sobre Gógol. Ali o crítico atribuía a Dostoiévski, conforme o uso corrente, a famosa frase “Todos nós descendemos do Capote”. Amado, contudo, afirma que sempre o haviam “ensinado” que a frase era de Turguêniev. Declarando não ter o costume de usar arquivos para respaldar suas polêmicas (há aí outra cutucada em Carpeaux), Amado corrobora sua afirmação com um livro do tradutor Boris de Schloezer (*Le roman des grandes existences – Gogol*), que trabalhara com as novas versões de obras russas editadas nos anos vinte pela Gallimard. Ficava lançada a dúvida. “E até prova em contrário, inclino-me a crer que o sr. Carpeaux não é tão infalível como o Papa” (AMADO, 1944, p. 121). Carpeaux reproduzira a versão consagrada, e Amado opusera-lhe uma alternativa (ambos estavam equivocados: a atribuição da frase a Dostoiévski é um mito; ela apareceu no artigo da *Revue des deux mondes* dedicado ao escritor em 1885 por Eugène-Melchior de Vogüé).

Não era possível para Amado destronar Carpeaux, mas ficava uma sombra, não de todo injustificada, sobre as origens das suas informações.

Se dependesse de Carpeaux, sua autoridade no assunto seria até ampliada. Em meio a tantas páginas escritas sobre uma infinidade de assuntos, é razoável supor que ele dedicasse apreço especial à literatura russa. Ela tinha um lugar de destaque na *História da literatura ocidental*, seu projeto enciclopédico redigido, na maior parte, durante o Estado Novo e trazendo dezenas de trechos sobre escritores russos são os primeiros comentários feitos no Brasil sobre Akhmátova, Aksákov, Artsybáchev, Baratýnski, Bátiuchkov, Derjávín, Gumilióv, Herzen, Viatcheslav Ivánov, Karamzin, Khomiakóv, Kiriéievski, Krylóv, Kuzmín, Lomonósov, Negrásov, Ostróvski, Píssemiski, Radíschev, Riémizov, Rózanov, Saltykóv-Schedrín, Tchaadáiev, Gleb Uspiénski e pelo menos mais uma dezena de escritores e pensadores sem os quais a compreensão do debate intelectual e literário russo se empobreceria. Mesmo com a elaboração dessa malha crítica, havia o desígnio de conferir ainda mais sistematicidade ao estudo dos textos russos, criando uma história literária somente para eles.

Na intensidade e no volume em que afinal foi realizada, a empreitada de Carpeaux foi ambiciosa, e no cenário brasileiro continua a impressionar. Mas ele não é uma figura extrassistêmica. Como referido, certo tom orientalizador prejudica o conjunto – por vezes ele soa como uma paráfrase dos comentários de Settembrini em *A montanha mágica* – ao conflitar com a visada profissional que o crítico pretendia introduzir, mas pode-se creditá-lo a cacoetes do jornalismo cultural da época e ao apocalipsismo tributário do ambiente da guerra. Lembremos que a maioria dos artigos russos de Carpeaux foi escrita no momento pré-Stalingrado, na “noite” da cultura europeia, em que o destino do mundo estava em jogo. Até pelas limitações do rodapé, Carpeaux jamais chegou a aprofundar os temas que lançava. Talvez a “História da literatura russa” cumprisse esse papel. A proposta de articulação entre estética e ideologia feita pelos artigos era similar a de outros críticos do período, como Álvaro Lins e Augusto Meyer. Talvez o mais atraente e de fato inovador, sem desconsiderar os outros fatores mencionados, fosse realmente a sua capacidade de ventilar temas e autores para a crítica do seu país de adoção.

Aqui, porém, surge uma questão extremamente espinhosa para os apreciadores da obra de Carpeaux, e que força outra forma de encará-la para além da dicotomia dos seus encomiastas e detratores. É um tema raras vezes confrontado, mas que aparecera imediatamente quando ele aportou no Brasil, depois tendendo a diluir-se. De onde exatamente

Carpeaux estava retirando toda aquela erudição que abastecia seus artigos? Rubem Braga, notório desafeto, e àquela altura concorrente na seara russa, o acusou de mistificador: “o Brasil era o país ideal para a exibição do seu fichário. É que o nosso erudito tem o poder mirífico de colecionar fichas de citações em várias línguas, e derramá-las em confetti sobre a cabeça daqueles a quem quer agradecer” (CARVALHO, 2007, p. 276). Tal tipo de juízo normalmente é considerado fel destilado pelos seus adversários, na encarniçada pugna que se travou pelo significado da aparição de Carpeaux no cenário brasileiro (VENTURA, 2012; CÂMARA, 2010). Um dos seus artigos russos, todavia, é uma ilustração exata, ou até pior, do ataque de Braga. É aqui que Benjamin vem à tona.

“Rússia sacra” (CARPEAUX, 1942e), o artigo sobre Leskóv, publicado em agosto de 1942, nunca foi antologizado e, salvo engano, sequer objeto de comentário (ele está publicado ao final deste artigo). Um otimista diria que, ao pioneirismo da introdução do autor russo, Carpeaux acoplava outro, talvez ainda mais incrível. Trata-se de uma das duas primeiras aparições de Walter Benjamin na cultura brasileira, muito anterior aos “momentos decisivos” da sua recepção a partir dos anos sessenta (veremos a seguir que a outra aparição também vinha por Carpeaux) (PRESSLER, 2006). E não era qualquer Benjamin, mas sim, de modo apropriado a Leskóv, o seu conhecidíssimo ensaio sobre o narrador. Significa dizer que o mais alentado texto “russo” de Benjamin introjetava-se no *Correio da manhã* meros dois anos depois da sua morte dramática na fronteira da Espanha. Não há dúvida de que existia um contato entre Carpeaux e o filósofo alemão, seja do ponto de vista de afinidades críticas que se desenvolveram em paralelo ou das citações diretas que o vienense/brasileiro lhe fez na *História da literatura ocidental* (VENTURA, 2010; SILVA e WIIK, 2014).

O problema e o comentário de Braga já deixam claro o que vem a seguir, é que Carpeaux em momento algum do texto indica a autoria daquele ensaio, que fornece não apenas inspiração para a sua própria interpretação, mas, o que é pior, boa parte das frases e ideias. Carpeaux sequer menciona que aquelas belas palavras tinham outra fonte. A bem dizer, portanto, o mau-humor de Braga ainda não atingia a questão em toda a sua plenitude. O cronista capixaba indica que Carpeaux esbanjava o seu arquivo pródigo, mas não necessariamente que não assinalava as suas fontes.

Não há dúvidas de que Carpeaux plagiou Benjamin. Mesmo que as técnicas de citação no jornalismo dos anos quarenta fossem menos rigorosas do que as atuais, a maior parte dos artigos vinha, sim, com indicações das fontes bibliográficas. Ainda que não estivessem claramente assinaladas no rodapé do rodapé, havia algum tipo de referência no corpo do texto ou ao menos alusões genéricas a “um autor”, “um crítico” (no limite, somente aspas indicando uma citação), estas últimas de feitio a deixar os pesquisadores futuros aflitos rastreando a procedência e maldizendo a incúria dos jornalistas da época, mas não suspeitando-lhes de logro. Certos lugares-comuns da crítica dispensavam uma remissão mais cuidadosa. A ideia, por exemplo, da “religião do sofrimento” associada a Dostoiévski era patrimônio comum, e quase ninguém se dava ao trabalho de assinalar sua origem nos ensaios de Melchior de Vogüé. Mas o que acontece em “Rússia sacra” é de outra ordem.

Por ali desfilam as tradições dos camponeses e as viagens dos marinheiros como fundo inesgotável dos velhos contistas, perdidos pela época moderna; o alemão Hebel como o seu último exemplar europeu; o tipo ideal não do santo, mas sim do justo; a humilhação do rei Cambises; os grãos de trigo nas pirâmides; o trecho de Paul Valéry; a substituição do conto

pela “*short story*”; o sentido final dado pela eternidade e a morte; os hábitos de morrer que eram diferentes antigamente; o mineiro que é enterrado vivo e desperta cinquenta anos depois; a morte com a regularidade dos pêndulos dos relógios medievais; a crença na apocatástase; a simpatia do narrador pelos patifes e malandros; e o trecho final, idêntico, sobre os justos: “O contista é a figura em quem o justo se encontra consigo mesmo”. Entende-se o encanto dos leitores, que acolheram aquela prosa crítica com entusiasmo.

O ensaio de Benjamin saiu originalmente na revista, de título provavelmente atraente para Carpeaux, *Orient und Okcident*, em outubro de 1936, a única publicação feita em vida do autor (havia uma versão francesa preparada para uma revista, mas não chegou a ser publicada). Benjamin era, então, um semiobscuro crítico alemão, depois desaparecido no torvelinho da guerra. Carpeaux deve ter feito uma cópia para o seu fichário. Na azáfama produtiva com que ganhava seu pão no jornalismo brasileiro, passou o texto como se fosse seu. Ele teve o azar de Benjamin ter se transformado em um nome fundamental da teoria literária, e esse texto, em especial, em um dos seus mais divulgados.

O próprio Carpeaux escreveu mais tarde um artigo em que punha em questão, como veleidades românticas, as noções de originalidade e inspiração absoluta, e advogava, em contrapartida, os procedimentos da montagem, da citação e do mosaico: poetas escreviam versos integralmente retirados de Virgílio, Ovídio e Luciano, Stravínski retirava temas de outros compositores, e outros exemplos dessa linha. “Não importa o material: importa o que o artista sabe fazer do seu material” (CARPEAUX, 1968). Uma constatação legítima e respaldada por diversas correntes da teoria literária. No entanto, à luz do problema suscitado por “Rússia sacra”, esse artigo forneceria fartos elementos para um investigador da cepa de Porfíri Petróvitch e sua compreensão dos motivos de Raskólnikov a partir do seu famoso ensaio napoleônico “Sobre o crime”. Seria essa uma autoconfissão inconsciente da identidade mais apropriada para Carpeaux? O arranjador habilidoso de temas alheios, e não o monumento de cultura?

Pode-se aventar um descuido de Carpeaux. Mas condições apressadas do jornalismo, ele mesmo ou um tipógrafo omitira a indicação bibliográfica; ou, ainda, um lapso nas anotações do crítico. É o que propõe Mauro Souza Ventura, o primeiro a indicar a conexão Benjamin-Carpeaux e a apontar o uso de ideias de “O narrador” em um ensaio sobre o escritor Thornton Wilder contemporâneo a “Rússia sacra”, publicado também sem citação das referências bibliográficas no mesmo *Correio da manhã* em data anterior e incluído, ao contrário do texto leskoviano, em *A cinza do purgatório*. No artigo russo, Carpeaux indica que desenvolverá ideias começadas no texto sobre Wilder. A hipótese de Ventura para que não utilizemos o termo “plágio” seria uma falha na memória de Carpeaux, que teria lido as passagens na Europa e depois acreditado que eram suas, “traído que foi por sua prodigiosa memória” (VENTURA, 2002, p. 139-141). Algo que sem dúvida pode acontecer com qualquer intelectual. Essa explicação poderia ser aceita no caso do ensaio sobre Wilder, em que os trechos extraídos de Benjamin são “apenas” dois (e citados erradamente por Carpeaux, o que Ventura crê ser um indício de uma falha de memória) e mais o conceito geral sobre o estatuto do narrador. Mas parece pouco provável alguém simplesmente esquecer da autoria de passagens brilhantes em tamanha quantidade como a que estão no seu texto sobre Leskóv, ainda mais levando-se em conta a proverbial memória de Carpeaux. Seria possível recordar em detalhe as desventuras do faraó Psammenit ou uma citação exata de Valéry e esquecer do

fato prosaico de que outra pessoa escreveu tudo isso? Em “Rússia sacra” há algumas alterações que até poderiam indicar lapsos de memória na linha do que Ventura propõe. Por exemplo, a estória do mineiro de Falun, que é de Hebel em “O narrador” e de Leskóv no texto de Carpeaux. Se isso tudo pode confirmar algum tipo de esquecimento inocente, em todo caso apontaria para outro problema – Carpeaux não sabia do que estava falando.

Nos seus artigos russos o mesmo procedimento do eufemístico “mosaico” é utilizado outras vezes, embora em menor escala, pelo menos até onde foi possível averiguar. A elegante imagem de Gontcharóv como “poeta do verão”, entre outras, é retirada de um ensaio de Renato Poggioli publicado em 1937 na revista literária *Circoli*.² Poggioli, se tornou um dos eslavistas mais importantes do século vinte. É o mesmo caso de Benjamin: um estudioso europeu relativamente anônimo na época, mas que depois se tornou expoente do seu campo de estudos. Talvez Carpeaux, sem dúvida nenhuma um bom leitor, tivesse em mente alguém como Poggioli quando pregava as virtudes da eslavística para a russística brasileira. Outros possíveis “empréstimos” estão nos ensaios sobre Dostoiévski. Um trecho oriundo de Thomas Mann em “Ensaio de interpretação dostoiévskiana” [“a estúpida combinação de “Tolstoj e Dostojevski” fecha, por este “e” comparativo, o caminho da compreensão, e deixa apenas se admirar o “forte colorido russo” (MANN, 1988, p. 54)]; e talvez a ideia, também benjaminiana, de que após a guerra os “ocidentais, reconhecem-se, de repente, nas personagens de Dostoiévski, chegam a reconhecer nele os próprios problemas “típicamente humanos”, procuram nele a solução do assunto e o problema máximo de toda arte, que é o homem”, conforme passagem extraída de “O poeta Dostoiévski”.

Na *História da literatura ocidental*, os trechos reservados a Leskóv e Gontcharóv, até mesmo pela brevidade, são mais genéricos, e diluem a apropriação indébita. Nessa obra vasta, aliás, Benjamin é citado por Carpeaux em relação a outros temas, aí sim de forma pioneira no país. Carpeaux voltou a falar de Leskóv em uma resenha por ocasião da *Antologia do conto russo*, de que foi um dos organizadores no começo dos anos sessenta (CARPEAUX, 1962). Há ali uma ressonância benjaminiana, principalmente ao final do texto, e novamente sem menção ao crítico alemão, mas nada que se compare à cópia feita em “Rússia sacra”.

A questão, enfim, requer aprofundamento, até porque Carpeaux, em outros textos, não economizava na indicação de bibliografia. Falava também, com propriedade, de literatura brasileira, campo no qual não poderia haver o recurso suspeito. Resta aos estudiosos da sua obra correlacionar a erudição inegável, corroborada pelos que o conheceram pessoalmente, com o descumprimento de uma regra básica de proibidade intelectual evidenciado nessa breve amostragem. Qual a proporção desses elementos na sua obra? A resposta foge aos propósitos deste artigo, e requereria uma equipe para averiguá-la. Em todo caso, se a prática era mais concentrada nos textos russos, o que não parece muito plausível, seria uma comprovação enfática das dificuldades enfrentadas pelos fazedores de rodapés russófilos.

A seguir, o artigo completo de Carpeaux, na grafia original.

Anexo

² O texto pode ser consultado em: http://www.russinitalia.it/bibliografia.php?id_rivista=7 (acesso verificado em outubro de 2015).

Rússia Sacra

Otto Maria Carpeaux

Das muitas distinções, às vezes sutís, entre o conto e o romance, nenhuma é plenamente satisfatória. Estamos reduzidos, enfim, à distinção simples e quase banal, conforme o tamanho: o romance é comprido, o conto é conciso. É uma distinção fisiológica, à maneira da classificação que fez Rémy de Goumont, dos estilos individuais – conforme as qualidades pessoais da voz, do aparelho laringo-pulmonário. Precisa-se muito hálito para ler um romance, e pouco para ler um conto. Ler de voz alta, naturalmente; logo a diferença se alarga. Ninguém pode ler de voz alta um romance de Dostoievski. Romance é livro para ser lido; conto é história para ser narrada. O conto pertence, por origem, à literatura oral, àquela imensa literatura de fábulas, lendas, histórias populares, à “pequena literatura” dos folcloristas, seio maternal de todas as literaturas cultas. O conto, nas origens, não é para ouvintes cultos, e sim para populares. Cronológica e sociologicamente, o conto é mais velho que o romance. O romance é impossível antes da invenção da tipografia: é produto duma época individualista, em que os leitores se isolam em gabinetes de leitura, os intelectuais se isolam como classe especializada. Desde então, a literatura pertence a eles, exclusivamente: nos tempos modernos são apenas os “romances populares”, sem valor artístico, que chegam até ao povo. O romance é moderno; o conto é primitivo. Tratei disso, há tempo, num artigo sobre Thornton Wilder: desejo aprofundar o conceito, pedindo que me desculpem umas repetições inevitáveis, à propósito do contista russo Lesskov, em que a forma primitiva e arcaica nos revela um mundo primitivo e arcaico: a Rússia sacra.

Nicolas Semionovitch Lesskov, que nasceu em 1831, na província de Orel, e morreu, em 1895 em Petersburgo, é, no estrangeiro, o menos conhecido dos grandes escritores russos, sendo, por muito tempo, desconhecido na sua terra também. Hoje é considerado como grande mestre, e autores tão diferentes como o simbolista emigrado Remizow, o humorista bolchevista Zochtchenko e o realista independente Leonov dizem-se seus discípulos. Entre os “clássicos” russos do século XIX, sem exceção de Dostoievski, Lesskov é a maior autoridade literária para os contemporâneos. Triunfo tardio! Foi preciso tempo de mais de duas gerações, para distinguir entre o fundo intensamente popular de Lesskov e a sua maneira exterior, que pareceu aos seus contemporâneos inadmissivelmente reacionária.

A literatura russa é sempre oposicionista, radical: Dostoievski, a grande exceção, é cheio, pelo menos, de discussões turbulentas e perigosas. Em Lesskov, porém, à forma arcaica do conto corresponde o conteúdo primitivo. Lesskov é calmamente conservador, distante, por séculos inteiros e interiores, do mundo das revoluções políticas e sociais. Consciente disso Lesskov era francamente hostil aos movimentos revolucionários, na política e na literatura. A primeira metade da sua vida literária era dedicada a romances de tendência anti-revolucionária, sem o mínimo valor literário aliás, o que selou o seu ostracismo durante toda a vida, permitindo-lhe apenas o triunfo póstumo.

Lesskov é calmamente conservador, fiel ao tzar, à fé ortodoxa, aos velhos costumes. Pertence a um mundo primitivo, em que a realidade, como o cosmo fechado, Ptolomeu, da Idade Média, era uma realidade indubitável e indiscutida; mundo cheio de traduções indiscutidas e de experiências asseguradas desde séculos. O romance russo, no meio a meio,

não é realista, mas problemático; perdeu o velho mundo fechado da fé, debate-se num mundo novo, aberto a experiências inauditas, debate-se em discussões desesperadas, subleva-se contra o céu, está perplexo em face de Deus e da vida. O romance moderno é sempre assim: no primeiro grande romance e arquetipo de todos os romances, no *Dom Quixote*, toda a magnanimidade, bravura, nobreza do fidalgo estão perplexas em face da vida e da realidade, e todas as velhas experiências, guardadas nos livros de cavalaria, falharam. Essa perplexidade, do desamparo espiritual sem experiências adequadas, é própria da época moderna. O nosso mundo nos trai, reserva-nos surpresas inauditas. O nosso mundo desafia todas as experiências.

Outrora, não era assim. O mundo mudou pouco e lentamente. As experiências de outrora valiam sempre. Constituem o fundo inesgotável dos velhos contistas as tradições camponesas e as notícias dos marinheiros, experiências vindas de longe, no tempo ou no espaço. O conto inglês guarda os traços dessas origens nos contos da aldeã George Eliot e do colonial Kipling, do arquiteto rural Hardy e do capitão Conrad. Mas a época moderna já não conhece o tipo de contista, em que as qualidades do camponês e do marinheiro se fundem: o artesão medieval. Membro hereditário duma corporação, o artesão medieval era tradicionalista; mas os costumes da época obrigavam-no a viagens na mocidade, como oficial mecânico ambulante. Voltava a casa, cheio de notícias do mundo lá fora, e contava-as nas formas tradicionais da profissão. Na Europa, o alemão Hebel era o último exemplar literário daquela espécie: o maior contista da literatura alemã, considerado “escritor popular” pelos historiadores eruditos e imbecis. Na Rússia, o contista arcaico Lesskov era o último sábio num mundo perplexo.

O mundo de Lesskov é cheio de cúpulas bizantinas; lembra-nos que a velha Rússia sacra é a sucessora de Bizâncio. Lesskov é filho leal da Igreja Grega Ortodoxa. É profundamente religioso. Por isso, é inimigo da burocracia eclesiástica que era, na Rússia czarista, uma burocracia do Estado. Lesskov conheceu intimamente o clero russo: introduziu-o na literatura, era o seu primeiro e último contista, e dedicou-lhe o romance *O Clero*, não propriamente romance, antes uma coleção de contos, comparável às *Scenes of Clerical Life*, de George Eliot. Destacam-se as figuras do arcebispo Tuberozov, admiravelmente religioso e pueril, do diácono Achilla, brutal, impudico e benigno, do sacerdote humilde Sacharia; heróis de inúmeras anedotas comoventes ou ridículas. Livro de compreensão íntima e de crítica cruel. Como Lesskov pagara a crítica revolucionária dos primeiros romances com o ostracismo literário, pagou a crítica da burocracia eclesiástica com ser demitido do seu lugar de funcionário público. A esquerda e a direita, unanimemente, declararam-no cidadão dum outro mundo.

Durante dez anos, Lesskov viajou através de toda a grande Rússia; era comissário viajante duma empresa inglesa. Tornou-se experimentado e sabido. Conheceu, como ninguém, a Rússia e o seu povo. Conheceu, como ninguém antes e depois, a linguagem popular, de modo que a literatura contemporânea o considerara reformador e fonte da língua literária. Como descobrira o clero, descobriu para a literatura outras classes desconhecidas até então: a aristocracia rural, os negociantes, os sectários. Teve muita simpatia pelos sectários, vítimas, como ele mesmo, das burocracias eclesiástica e estadual. Dedicou aos sectários um dos seus melhores contos, *O Anjo selado*, em que os burocratas confiscam e selam o ícone dos sectários, o quadro milagroso dum anjo, que os sectários furtam depois triunfalmente; conto muito simples, narrado com virtuosidade sem igual, e com pormenores instrutivos sobre a

velha arte popular de pintar ícones. Lesskov ouviu nos círculos sectários muitas lendas populares dos Padres da Igreja Grega. Reconhecemos os monges da Tebaida e os predicadores de Alexandria nas *Lendas* de Lesskov: a bela Asa que, por comiseração, se faz prostituta, e entra portanto no céu; o eremita Gerassim que doma os leões; o santo saltimbanco Paphalion. Lesskov é o poeta da Rússia sacra. É também o poeta da esquecida aristocracia rural russa, no seu único verdadeiro romance – *A morte duma família. Crônica dos príncipes Protosanov*: epopéia da morte dos últimos homens heróicos na Rússia, admirada por Toltoï, rapsódia das tradições provincianas, que me lembra, pelo estilo oral do contista e pela saborosa simpatia humana, o nosso José Lins do Rego; simpatia que inclui o amor misericordioso às vítimas dessa aristocracia, os servos: *O Cabeleireiro* é a descrição mais horrorosa de martírios humanos sob os caprichos dum escravocrata. Mas o amor de Lesskov não é, como o dos revolucionários, de ordem ideológica. O seu amor de artista abraça imparcialmente os pobres e os ricos, os belos e os feios. Descobre a classe mais primitiva e mais feia do povo russo, os negociantes arquirrussos de Moscou e da Rússia oriental, homens quase orientais, de longas barbas e capas, igualmente sujas. Lesskov é o Homero daquele mundo acabado. No conto *O Exorcismo* descreve imperturbado uma orgia de negociantes moscovitas: durante toda a noite, torrentes de aguardente, música, ciganas nús, e na madrugada a purificação solene numa igreja de mosteiro, perto de Moscou.

Lesskov acreditava firmemente na possibilidade de tal purificação súbita. Ao fiel da Igreja Ortodoxa o milagre parecia ser coisa de todos os dias. Mas não era crédulo. Como típico camponês, era antes desconfiado, não gostando da mística, preferindo os santos nos quadros aos pretendidos santos vivos. No fundo, o seu ideal não era o santo, e sim o justo: o “justo” na moral dos orientais e semi-orientais, é um homem que sabe orientar-se habilmente na terra, sem comprometer-se demais, para assegurar-se enfim o céu. O próprio Lesskov era um homem hábil e prático. A sua primeira obra “literária” é uma brochura *Por que custam caro os livros em Kiev?* Escreveu muitos artigos, livrinhos e livros sobre alcoolismo, limpeza pública, a alimentação da classe operária, os médicos legais, os perigos da iluminação a gás. Todos os grandes contistas são homens práticos, com interesses pedagógicos: Hebel introduziu clandestinamente noções de agricultura nos seus contos populares, e Nodier escreveu também sobre a iluminação a gás. Lesskov dá conselhos práticos, primitivos, que hoje fariam rir, como os processos mecânicos dos artesãos parecem ridiculamente antiquados aos técnicos modernos. Lesskov assemelha-se aos artesãos. É um artesão do conto.

Esse aparente autodidata literário dispõe de tradições surpreendentes. Dispõe da experiência das lendas medievais, dos contos de fadas gregos, das fábulas egípcias; narra, uma vez, em ligeiro revestimento a história egípcia da humilhação maravilhosa do faraó Psamênite pelo rei Cambises; o conto mais velho do mundo (Heródoto, III, 14), reproduzido mil vezes, comentado por Boccaccio e Mongaigne, Pascal e Spinoza, interessante desde 3000 anos e inteiramente novo na boca de Lesskov: como os grãos de semente que dormiam 3000 anos no seio das pirâmides egípcias, sem perder a força de germinar. Essa força vital do conto provem da sua aridez: em Heródoto e em Lesskov está narrado sem comentários psicológicos, excitando a nossa própria meditação. É a aridez dum velho camponês ou artesão, de mil rugas na testa, atrás da qual o saber de milênios dorme, tedioso porém sadio. Narrar contos é uma profissão como outras, uma profissão honesta: pode-se confiar na veracidade do contista. Em torno dos velhos contistas há sempre algo de honradez e respeitabilidade: não são heróis nem

santos, mas a gente gostaria de chamá-los “justos”, e isto terá a sua significação. Contam imparcialmente, não mentem, garantem a veracidade das suas histórias, pela fidelidade das recordações transmitidas. Narrar contos, eis a arte, a profissão de exumar recordações, próprias e alheias. Todos os contistas natos gostam de recordações. Lesskov narra recordações de companheiros de viagem no vagão de estrada de ferro, recordações narradas ao almoço após o enterro. Gosta das recordações dos seus confrades de profissão, dos artesãos: a sua obra-prima *A pulga de aço*, celebra a obra prima dos famosos forjadores de Tula, a pulga de aço com que venceram, perante Pedro o Grande, aos artistas estrangeiros. Tal obra engenhosa leva muito tempo, como milênios e séculos colaboravam nos contos de Lesskov.

Fala Paul Valéry algures dos processos pacientes da Natureza, produzindo pérolas impecáveis, vinhos maduros, efeitos preciosos numa paciente cadeia de causas semelhantes. Outrora, os homens imitavam esses processos pacientes, produzindo miniaturas, obras de marfim, laca, esmalte; hoje, já não: o homem moderno não faz trabalhos que não possam ser abreviados. Isto vale também para o conto degenerado em “short story”. Podem-se acrescentar outras palavras de Valéry: “L’aversion de l’homme moderne contre les travaux de longue durée a ses rapports avec l’aperte de lapesée de l’éternité”. O homem moderno pensa cada vez menos na eternidade e na sua porta, a morte. Certas instituições higiênicas e sanitárias foram criadas apenas para dispensar ao homem o aspecto da morte. Mas não era sempre assim. Outrora, a morte era uma instituição pública. Na velha Rússia, enterravam-se os mortos em caixões abertos; o grande poeta Blok ainda foi sepultado assim. Há quadros medievais em que o leito de morte do rei é o trono fúnebre, para o qual o povo se dirige em romaria, pelas portas largamente abertas do paço. Hoje, um alugador de casa afugentar-nos-ia com a observação de que em tal quarto ou cama morreu um homem. Nas velhas casas medievais, os quartos mortuários tinham as suas tradições da hora de morte, hora em que a memória do homem agonizante resume a sua vida; hora em que o homem se encontra, pela primeira vez, consigo mesmo. No momento da despedida, o homem reconhece, antes de esquecer para sempre, o inesquecível da vida; naquele momento sabe muito, e logo depois saberá tudo. Por isso, o moribundo, até o ínfimo e o mais pobre, é sempre superior aos vivos; ele tem uma autoridade e ouvimos respeitosamente as suas últimas palavras balbuciadas. Esta é a autoridade que a morte confere a cada moribundo; confere a mesma autoridade ao contista que resume as vidas, separa o inesquecível do caduco, e faz-nos encontrar a nós mesmos e ao nosso destino. A morte é a grande autoridade que, por trás do contista lhe maneja a pena: todos os contos são fragmentos da grande história humana que termina com a morte do homem.

Lesskov sabia tudo isto. Quando escreveu a conhecida história do mineiro que foi enterrado vivo, por uma catástrofe nas minas de Falun, para despertar milagrosamente 50 anos depois, num mundo transformado, Lesskov descreveu o lapso de tempo da maneira seguinte: “Entretanto, a cidade de Lisboa foi destruída por um terremoto, e a guerra de sete anos passou, e o imperador Pedro morreu, e a Polónia foi partilhada, e a imperatriz Maria Teresa morreu também; foram-se os Jesuítas, o Struensee foi enforcado, a América tornou-se livre e a imperatriz Catarina morreu; a Revolução Francesa rebentou e as grandes guerras começaram, e Napoleão conquistou a Prússia e os ingleses bombardearam Copenhague, e os camponeses semeavam e segavam; os moleiros moíam, e os forjadores martelavam, e os mineiros cavavam e os mineiros de Falun, no ano de graça de 1809...”. Eis a história, plantada

na História, e os trabalhos dos artesãos, invariavelmente continuados através dos séculos, e nessa longa procissão de acontecimentos e homens, a Morte aparece com a regularidade da pêndula que dá horas, como a Morte nas procissões de meio dia nos relógios das torres medievais.

O historiador deveria explicar, comentar todos esses acontecimentos. O cronista medieval, diante dum público que acredita no dedo de Deus na História, contenta-se de dizer: “É assim”. O contista também. A história natural do homem, com todos os acontecimentos diversíssimos, não é senão reflexo terrestre da história maior, da história sacra do gênero humano, fundo de ouro das nossas pequenas vidas, como o sagrado fundo de ouro nas miniaturas medievais. Crede: a vida tem o seu sentido. É assim.

No conto está implícito o sentido da vida, aquele mesmo sentido que o romance, desde *Dom Quixote*, procura em vão. Não há um contrário mais exato do conto do que a *Éducation sentimentale* de Flaubert, com o seu fim desesperado, que não é um fim. O conto – falo do conto ideal – não desespera nunca da vida; no fundo abre-se sempre uma porta “per realia ad realiora”. Até a “volta de surpresa” do conto moderno é uma secularização da redenção final no conto antigo. No conto, o sentido da vida está garantido pela vida do outro mundo.

Lesskov cria na ressurreição; mas a sua fé não era exatamente a da Igreja Ortodoxa. Por muito tempo, ocupou-se duma tradução de *Dos fundos profundos*, de Orígenes; como os sectários eslavos estimava muito o herético doutor da Igreja grega; com a crença popular russa, Lesskov acreditava no dogma origenista da “Apokatástasis”, da redenção final de todas – todas – as almas. A ressurreição significava para ele um desencanto da alma que perde, com o corpo, as cicatrizes do pecado também. Eis o assunto do conto *O Peregrino desencantado*. Porque o viajante encantado encontra na sua viagem salvadora pela Rússia todos os inconvenientes, contra os quais o viajante Lesskov tinha lançado os seus livrinhos, esse conto foi considerado uma sátira, e um crítico chegou até a chamá-lo “Gil Blas russo”. Maior incompreensão não é possível; só as *Almas mortas*, de Gogol, foram assim mal entendidas. Os inconvenientes da vida russa constituem, no pensamento religioso de Lesskov, os obstáculos da redenção. Não há nisso sátira, mas um grandioso humorismo, a situação altamente humorística duma alma imortal, disfarçada em sujo popular russo. Se existe um modelo do *Peregrino encantado*, será o *Burro de ouro* de Apuleio, a história, a história cômica das viagens de quem foi magicamente transformado em burro, para achar enfim a redenção nos mistérios da Isis. Para Lesskov toda a Rússia é um santo, um justo magicamente transformado em burro, viajante através dos séculos à procura da redenção. No fundo do conto cristão de Lesskov acha-se a lenda mitológica da Antiguidade.

O mundo de Lesskov, aquele mundo de cúpulas bizantinas, clérigos, aristocratas, negociantes, artesãos, servos, este mundo meio oriental e meio siberiano é estranhamente iluminado por um último raio da luz grega; é um descendente retardatário da antiguidade cristã que era também grega, e em cujas lendas brilha o último raio de sol de Homero.

Mas Lesskov é cristão: o seu mundo é hierarquicamente constituído. Em cima, os justos, como o peregrino Pavlin, o servo cabeleireiro das padras das lendas gregas; incarnam a sabedoria, a bondade, a consolação do mundo. Depois vêm os honestos, os capazes, os astutos, os pecadores por paixão. E, por último, nesta hierarquia que lembra o “Tritegno” de Dante, os diabólicos, como a terrível *Lady Macbeth da comarca de Mzensk*, o assunto da diabólica ópera moderníssima de Chostakovitch. Entre Pavlin e aquela mulher, está o mundo

humano, um mundo multicolor e de nenhuma maneira santo. Lesskov não o amaldiçoa. Este mundo é um caminho tortuoso, mas infelizmente inevitável, para o paraíso; e um homem prático, sóbrio, como Lesskov, tentará “tomakethebestof it”. Lesskov é, em certo sentido, utilitarista. Mas muito humano. Ninguém descreveu tão misericordiosamente como ele os sofrimentos dos servos. No fundo, não é tão reacionário, como o acreditavam os revolucionários de 1870. Sabe que o progresso é inevitável. Mas não se sente entusiasmado por ele. Sabe ser inevitável a revolução. Mas tem o medo pequeno-burguês da desordem e a saudade pequeno-burguesa dos “tempos melhores”.

Na Idade Média, Lesskov teria sido um leal vassalo feudal. Na segunda metade do século XIX, essa atitude já não tem sentido social; transformou-se em reacionarismo, reacionarismo anojado do pequeno burguês descontente. Na literatura russa, Lesskov tem a sua situação bem definida: entre o liberalismo dos “senhores de engenho” russos e o radicalismo dos intelectuais socialistas, Lesskov é o único reacionário, porque representa a pequena burguesa. Se ele fosse só isto e nada mais, seria apenas um pequeno-burguês da literatura, um resmungão moralizante e impotente. Mas Lesskov não moraliza nunca, e, por isso legitima-se como grande artista.

Lesskov não é moralista, porque é cristão. Conhece a sabedoria profunda, esquecida nas épocas burguesas; que a religião e a moralidade não são idênticas. Como todos os grandes contistas, desde Apuleio e Boccaccio, simpatiza com os maganões habeis e alegres, com os ladrões, charlatões, funcionários corrompidos, com os acrobatas morais, cujas improvisações não perturbam, contudo, o equilíbrio do mundo. Mais ainda, Lesskov parece mesmo não ligar importância a esse equilíbrio; está inclinado, como Orígenes, a perdoar todos os pecados. Às vezes, glorifica as paixões destruidoras; supera a grandeza demoníaca de Dostoïevski, aproximando-se duma ética antinomista. Nos *Contos do velho tempo*, sobre os quais cai a sombra de Ivan o Terrível, chega a incríveis profundezas da abjeção, lá onde ela, conforme o credo dos místicos, se transforma em santidade. No mundo de Lesskov haverá, enfim, a Apokatástasis; cada um será enfim um justo, e nós todos entraremos no paraíso.

Os homens, em geral, não sabem dessa certeza feliz. Perdem-se nas suas vidas fragmentárias, sem conhecimento da totalidade da vida humana; falta-lhes a experiência dos séculos da humanidade e das suas histórias profana e sacra. Mas o homem que compõe com esses fragmentos a vida total, é o contista. Ele possui a plenitude das experiências humanas. É um sábio. Acha os justos em nós todos, porque ele mesmo é o justo. O contista é a figura em quem o justo se encontra consigo mesmo, para reconhecer o sentido da vida e a consolação da morte.

Referências

AMADO, Genolino. “Da confusão ao terrorismo literário”. *Diário de notícias*, n. 6600. Rio de Janeiro, 30 abr. 1944.

ANDRADE, Carlos Drummond de. “Os rostos imóveis”. *A manhã*. Rio de Janeiro, 31 de maio de 1942.

- CÂMARA, Vinicius Bogéa. *Prismas do exílio: trajetória intelectual e modelagem do self em Anatol Rosenfeld e Otto Maria Carpeaux*. Tese de doutorado. Depto de Sociologia/UERJ. Rio de Janeiro, 2010.
- CARPEAUX, Otto Maria. “Ensaio de interpretação Dostojevskiana”. *Correio da manhã*, n. 14316. Rio de Janeiro, 6 jul. 1941.
- CARPEAUX, Otto Maria. “Contos de Tchékhev”. *Correio da manhã*, n. 14470. Rio de Janeiro, 4 jan. 1942a.
- CARPEAUX, Otto Maria. “Explicação de um poema russo”. *Correio da manhã*, n. 14488. Rio de Janeiro, 25 jan. 1942b.
- CARPEAUX, Otto Maria. “O escritor no exílio”. *Correio da manhã*, n. 14529. Rio de Janeiro, 15 mar. 1942c.
- CARPEAUX, Otto Maria. “O velho Tolstoi”. *Correio da manhã*, n. 14575. Rio de Janeiro, 10 maio 1942d.
- CARPEAUX, Otto Maria. “Rússia sacra”. *Correio da manhã*, n. 14653. Rio de Janeiro, 9 ago. 1942e.
- CARPEAUX, Otto Maria. “O poeta Dostoiévski”. *Correio da manhã*, n. 14677. Rio de Janeiro, 6 set. 1942f.
- CARPEAUX, Otto Maria. “Oblomov”. *Correio da manhã*, n. 14794. Rio de Janeiro, 24 jan. 1943.
- CARPEAUX, Otto Maria. “O ponto de vista de Gógol”. Prefácio a *Almas mortas*, de Nikolai Gógol. Rio de Janeiro, José Olympio, 1944.
- CARPEAUX, Otto Maria. “Acontecimento”. *Livros na mesa: estudos de crítica*. Rio de Janeiro, Livraria São Jose, 1960.
- CARPEAUX, Otto Maria. “Uma arte folclórica”. *Correio da manhã*, ed. 21122. Rio de Janeiro, 3 fev. 1962.
- CARPEAUX, Otto Maria. “Alexandria e a inteligência”. In: *Vinte e cinco anos de literatura*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968.
- CARVALHO, Marco Antonio de. *Rubem Braga: um cigano fazendeiro do ar*. São Paulo, Globo, 2007.
- MANN, Thomas. “Goethe e Tolstoi”. In: *Ensaio*. São Paulo, Perspectiva, 1988.
- PRESSLER, Gunter Karl. *Benjamin, Brasil: a recepção de Walter Benjamin, de 1960 a 2005: um estudo sobre a formação da intelectualidade brasileira*. São Paulo, Annablume, 2006.
- SCHNAIDERMAN, Boris. *Dostoiévski prosa poesia*. São Paulo, Perspectiva, 1982.
- SILVA, Eduardo Gomes e WIJK, Flávio Braune. “Imagens possíveis – Karpfen, Carpeaux, Ouro Preto”. *Domínios da imagem*, v. 7, n. 14. Londrina, jan/jun. 2014.
- VENTURA, Mauro Souza. *De Karpfen a Carpeaux*. Rio de Janeiro, Topbooks, 2002.
- VENTURA, Mauro Souza. “Otto Maria Carpeaux leitor de Walter Benjamin: passagens do moderno”. *Ghrebh*, vol. 1, n. 15. São Paulo, maio/2010.
- VENTURA, Mauro Souza. “O lugar de Otto Maria Carpeaux no campo da crítica”. *Revista USP*, n. 95. São Paulo, set/out/nov. 2012.

Recebido em 10/10/2015

Aprovado em 21/01/2016

eISSN: 2179-8478

DOI: 10.17851/2179-8478.10.03-20

