

Isabel da Cruz Lousada
Alexandre Honrado
Isabel Baltazar
(org.)

LESTE para Ler

Alexandre Honrado ∞ Ana Carina
Prokopyshyn ∞ Nair Alexandra ∞
Olga Roussinova ∞ Simion Doru
Cristea ∞ Vanda Sousa



LESTE para ler

Ficha Técnica

Título: *LESTE para Ler*

Organização: Isabel da Cruz Lousada, Alexandre Honrado, Isabel Baltazar

Colecção: *Elas*, 1

Directores da Colecção: Isabel da Cruz Lousada, Alexandre Honrado, Isabel Baltazar

Director Adjunto da Colecção: Luís da Cunha Pinheiro

Paginação: Luís da Cunha Pinheiro

Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

Centro Interdisciplinar de Ciências Sociais da Universidade Nova de Lisboa

Editora LiberArs

Biblioteca Rio-Grandense

Lisboa, São Paulo, Rio Grande, 2019

ISBN – 978-989-8916-67-9 (versão electrónica)

ISBN – 978-85-9459-158-6 (versão impressa)

Esta publicação foi financiada por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do Projecto «UID/ELT/00077/2019»

Os artigos publicados são da inteira responsabilidade dos seus autores. As opiniões nelas emitidas não exprimem, necessariamente, o ponto de vista dos responsáveis pela colecção.

Esta é uma obra em acesso aberto, distribuída sob a Licença Internacional Creative Commons Atribuição-Não Comercial 4.0 (CC BY NC 4.0)



Isabel da Cruz Lousada, Alexandre Honrado,

Isabel Baltazar

(organização)

LESTE para ler

CLEPUL / CICS.NOVA / LiberArs /

Biblioteca Rio-Grandense

2019

Índice

Ana Aslan. Ao serviço da Humanidade	
<i>Simion Doru Cristea</i>	9
Marússia Churái – a Mulher que se tornou Lenda e Lenda que se tornou Musa	
<i>Ana Carina Prokopyshyn</i>	25
Alla Horska	
<i>Nair Alexandra</i>	45
Various worlds of Pelageya Shuriga	
<i>Olga Roussinova</i>	61
Mulheres Russas. Faces femininas em Revolução. Zinaida Evgenlevna Serebriakova – um exemplo na Arte	
<i>Alexandre Honrado</i>	85
Vera Broido – De Este a Oeste	
<i>Vanda Sousa</i>	107

“the beginning is always today”

“O princípio é sempre hoje”

Mary Shelley

A colecção que iniciamos com a publicação deste volume inscreve-se no programa definido pelo grupo [MCCLA](#) no seio da [CIDH](#). Dar visibilidade a protagonistas cujas histórias a História ofuscou torna-se o motivo central para a empresa, da qual deriva ampliar o conhecimento de uma série de figuras femininas que se afirmaram numa dada região, época ou circunstância particular, das quais daremos conta nesta publicação e em volumes vindouros.

A colecção é coordenada e editada por três colegas provenientes de diversas instituições cuja plataforma de convergência é garantida pelo trabalho desenvolvido no [CLEPUL](#) e que, em 2018, se individualizou no polo CLEPUL UAb – CIDH com a designação Faces de Judite.

Reunindo autores que são convidados a desenvolver o seu ensaio em volta de um tema sugerido pelos editores o primeiro número conta com a colaboração de seis investigadores cujas biografadas foram por si eleitas, de modo a figurarem no volume dedicado às *Mulheres de Leste*, por ocasião do centenário da revolução russa. Os textos compilados evocam a faceta feminina de uma fase crucial da humanidade, a qual, à semelhança de tantas outras, denuncia um escrutínio carente de isenção e que desta feita procuramos obviar.

Dar relevo e possibilitar um cada vez maior conhecimento em torno das vidas e obras de mulheres insignes, em Portugal e no mundo, eis o nosso propósito, na certeza de que, ao fazê-lo, no exercício da cidadania, prestamos serviço determinante no sentido do progresso social, sobretudo no mundo da lusofonia, no qual nos inscrevemos.

Lisboa, 5 de Fevereiro de 2019

Isabel Cruz Lousada

Alexandre Honrado

Isabel Baltazar

Ana Aslan Ao serviço da Humanidade¹

Simion Doru Cristea²

A médica Ana Aslan³, que teve a honra de ter o seu nome gravado com letras de ouro no primeiro lugar da placa de mármore do monumento a Hipócrates de Larissa erigido na Ilha de Kos pelo Estado grego⁴, inscreveu-se no trajeto da ambição do ser humano que sempre tentou domesticar o tempo, assumir a imortalidade na temporalidade, experienciar o êxtase, o sonho, o transe, a morte num ritual iniciático, numa iniciação alquímica ou na forma científica da investigação e estudo interdisciplinar.



Como ninguém, Ana Aslan estava convencida que através da linguagem, das suas crenças e energia vital, o homem se relaciona com toda a existência. Nesta configuração milenar do ser humano, a mulher foi

¹ Cf. «*Prometo solenemente consagrar a minha vida ao serviço da Humanidade*», Juramento de Hipócrates, versão 1983, www.ordemosmedicos.pt/wp-content/uploads/2017/08/Juramento_de_Hipocrates.pdf, consultado em 28 de maio de 2018.

² Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias.

³ Ana Aslan, * 1 de janeiro de 1897, Brăila (Roménia) – † 20 de maio de 1988, Bucareste.

⁴ Theodora Bărbulescu-Poli (coord.), *Ana Aslan. In Memoriam*, Institutul Național de Gerontologie și Geriatrie «Ana Aslan», București, 1990, p. 69.

sempre associada ao mistério da vida, à força germinal do ser, erguendo um paradigma essencial da dimensão feminina na consciência humana.

A realidade histórica sociocultural de qualquer povo reflete-se na língua que a constrói e, para perceber melhor a mentalidade do povo romeno e a sua maneira de ser, onde o caso de Ana Aslan é único na sua exemplaridade, tomemos como exemplo a existência da palavra «família» que durante séculos não existiu na fala pelo simples motivo que ela foi recriada na língua romena como «femeie» com sentido de mulher, um conteúdo semântico no qual a mulher concentrava tudo aquilo que significava família⁵.

As mulheres jogaram um papel central na história do povo romeno; após a retirada do exército e da administração romana do território denominado *Dacia Felix*⁶, deixando a população sem proteção face à invasão dos povos migratórios que chegavam à Europa vindos da Ásia, o escudo ativo de proteção da população foram os anciãos e as mulheres. Os primeiros com a atitude sábia em receber com hospitalidade os bárbaros e as últimas ao aceitarem casar-se e conceber com eles oferecendo uma grande riqueza combinatória genética refletida na inteligência, variedade fisionómica, maneira de ser, engenho e genialidade dos romenos. O que caracteriza as mulheres romenas é o seu empenho e devotamento. Organizam, comandam e vigiam todas as atividades, educam as crianças e cuidam dos velhos. Por causa da crença em pureza e impureza, não participavam na transumância. Estes traços de capacidade administrativa das mulheres vamos encontrá-los na Diretora Ana Aslan⁷ e na organização de todos os departamentos

⁵ Os linguistas que ficaram apenas ao nível do *ergon*, i.e. do lado material da língua, identificaram as formas intermédias da elidicção do som «l» intervocálico e alterações vocálicas específicas do grupo central das línguas românicas na transformação da palavra «família» em «femeie», respetivamente: lat. familia > *famea > fãmeie > rom. femeie com as variantes regionais: fumeie, fomeie, fimeie. Cf. Al. Rosetti, *Istoria Limbii Române de la origini până în secolul al XVII-lea*, București, Editura Pentru Literatură, 1968, p. 109, 125, 184, 377, 489, 579 e 611.

⁶ O ano 271 é considerado como sendo o ano da retirada romana, segundo o historiador Eutropius no seu *Breviarium ab urbe condita*, Cf. Eugen Cizek, *Sinteza daco-română* în E. Cizek (coord.), *Romano-Dacica I. Izvoare ale Istoriei României*, 2^a ed., București, Editura Universității București, 1992, pp. 11-58. Segundo o historiador Hadrian Daicovicu, a retirada teve lugar em dois momentos (265 e 271). Cf. Hadrian Daicovicu, *Gallieno e la Dacia*, in Philius Charin, *Studi e manni*, II, Roma, Bretschneider, G., 1980, pp. 649-660.

⁷ Ana Aslan foi cardiologista chefe no Hospital dos Caminhos de Ferro de Timișoara (1931-1935), médica chefe da secção clínica universitária do Hospital «Filantropia» de Bucareste (1943-1947), chefe da secção de fisiologia do Instituto de Endocrinologia de

de Geriatria espalhados por toda a Roménia, seguindo o seu projeto⁸ na aplicação do seu método de profilaxia⁹ e terapia da velhice.

O imaginário entrelaça-se com a realidade médica no paradigma da procura da longevidade. Deste modo o conto *Juventude sem velhice e vida sem morte* da autoria de Petre Ispirescu¹⁰ que nos oferece a versão romena do elixir da longa vida¹¹, da boda alquímica¹² e da quintessência da pedra filosofal, pode relacionar-se com os milagrosos medicamentos *Gerovital*¹³

Bucareste (1949-1958), Diretora do Instituto de Geriatria de Bucareste (1952-1974), Diretora Geral do Instituto Nacional de Gerontologia e Geriatria (1974 – † 19 de maio de 1988). Theodora Bărbulescu-Poli (coord.), *Ana Aslan. In Memoriam...*, p. 12.

⁸ Ana Aslan elaborou o Projeto do Plano Nacional de Assistência Médico-Social da população idosa da Roménia. Cf. Theodora Bărbulescu-Poli, coord., *Ana Aslan. In Memoriam...*, pp. 183-201.

⁹ Theodora Bărbulescu-Poli (coord.), *Ana Aslan. In Memoriam...*, p. 43.

¹⁰ Petre Ispirescu, (* janeiro de 1830 Bucareste – † 21 de novembro de 1887) folclorista, contador de estórias e escritor romeno. Publicou *O conto do Príncipe Encantado ou Juventude sem velhice e vida sem morte* em 1862 no jornal semanal *Țăranul român. Jurnal politic, economic, literar și comercial*. nº 11/1862 (O camponês romeno). Cf. I. Hangiu, *Dicționarul Presei literare românești 1790-1990*, București, Editura Fundației Culturale Române, pp. 491-492; cf. *Dicționarul Literaturii Române de la origini până la 1900*, București, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1979, pp. 457-458; cf. Petre Ispirescu, *Povești*, București, Aramis Print, 2009, pp. 25-34.

¹¹ Cf. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, vol. 2, sixième édition, Paris, Seghers, p. 258. Mircea Eliade identifica nas religiões do mundo uma ligação entre a árvore e a vida (Mesopotâmia), árvore e imortalidade (Ásia, Antigo Testamento), árvore e juventude (Mesopotâmia, Índia, Irão). Cf. Mircea Eliade, *Sacral și Profanul*, traducere de Brîndușa Prelipceanu, București, Humanitas, 1995, p. 87.

¹² Mircea Eliade insiste sobre o aspeto místico, longe da visão química da Alquimia considerada no espaço europeu como a Grande Arte do segredo da combinação do princípio masculino com o feminino. Cf. Mircea Eliade, *Cosmologie și alchimie babiloniană* edição a doua, Iași, Editura Moldova, 1991, p. 70. Na mentalidade arcaica, algo não poderia ser «real», «vivo» sem ser sexuado e por isso tudo pertencia a um sexo, tanto os elementos da natureza como os criados pelo homem. Recebendo um sexo, integra-se num destino cósmico e deste modo na Índia, por exemplo, o altar era feminino (vedí) e o fogo ritual masculino (agni) e desta união mística nasciam descendentes (*Ibidem*, p. 72). O mesmo autor, no horizonte da boda alquímica ou cósmica refere o estudo de Trumbull dedicado à concepção da «mulher como porta». A vulva era considerada a matriz divina, a «Pedra-Mãe» nas inscrições mithraicas, o santuário de Demeter, designado Dêlta (pp. 74-75). Eliade referencia o estudo de Henry Clay Trumbull, *The Threshold Covenant* (New-York, 1892), pp. 252-257 (www.gutenberg.org/files/49216/49216-h.htm consultado a 28 de maio de 2018).

¹³ Prepara a vitamina H3, *Gerovital*, no ano 1952 para tratar os pacientes do Instituto de Geriatria de Bucareste, de forma a retardar o efeito do envelhecimento. Cf. L. Neica e N.

e *Aslavital*¹⁴ criados por Ana Aslan. Conforme a tradição multimilenária em se contentar com aquilo que tem e é, a orientação da longevidade é centrípeta e não centrífuga, orientada não para fora, para a riqueza material, mas para a beleza interior. Neste conto o desejo contorna o amor entre os esposos, respetivamente a família imperial, uma vez que no horizonte humano toda a família é um império da vida, o desejo imperioso de terem um filho, um herdeiro, a promessa do pai feita ao seu filho para parar de chorar antes de nascer, de oferecer a juventude sem velhice e vida sem morte. Ao não receber a imortalidade partirá em busca da terra prometida chegando ao vale sem lembranças, o território da imortalidade. Com o passar do tempo e tendo saído daquele espaço feérico pisando no vale do choro, cede à saudade em regressar aos lugares da sua juventude, à condição humana. Este espectro humano de procura, encontro e reencontro identificamos igualmente na dedicação da médica¹⁵ Ana Aslan em cumprir à risca o juramento de Hipócrates prestado por todos os médicos.

Ana Aslan nasceu no primeiro dia de janeiro de 1897, em Brăila, um local de mirífico encontro da terra com as águas do Danúbio após acariciar o rosto de sete países da Europa, uma linda cidade romena com uma estrutura arquitetónica radial de ruas orientadas para o centro, como um leque aberto nas margens do Danúbio. O seu pai, Mărgărit¹⁶ Aslan¹⁷, era arménio e a sua mãe Sofia¹⁸, 20 anos mais jovem, era romena oriunda de Bucovina, no nordeste da Roménia. Filha mais nova da família Aslan¹⁹, batizada Ana recebeu no alvor do Ano Novo de 1897 toda a bênção dos

Aldulea, *Ana Aslan, the woman who defeated time*, Braşov, in *Bulletin of the Transilvania University of Braşov*, Vol. 6 (51), 2009. Series VI, Supplement – Proceedings of the IVth Balkan Congress of History of Medicine, p. 163.

¹⁴ Ana Aslan criou o *Aslavital* em parceria com a farmacêutica Elena Polovrăgeanu. Cf. *Ibidem*, p. 163.

¹⁵ Ana Aslan concluiu o curso de medicina em 1922 em Bucareste, durante dois anos preparou a tese de doutoramento com o Prof. Dr. Daniel Danielopolou, com quem trabalhou e se especializou, defendeu a sua tese em 1924. Sobe todos os degraus da hierarquia universitária, chegando em 1943 a Professora catedrática em Timișoara.

¹⁶ Mărgărit, forma masculina de Margareta, tem origem no étimo grego *μαργαριτης* = pérola. Cf. N. A. Constantinescu, *Dicționar Onomastic Românesc*, București, Editura Academiei Republicii Populare Române, 1963, p. 316.

¹⁷ Aslan sendo um nome arménio, não se encontra referenciado no *Dicionário de Onomástica Romena*, embora seja usual mencionar a origem grega ou eslava dos nomes (*Ibidem*).

¹⁸ Sofia, nome romeno de raiz grega: *Σοφία* = sabedoria.

¹⁹ Ana, nome romeno de raiz judia: Hannah com o significado de «misericórdia», «bondade» (*Ibidem*, p. 8).

rituais celebrados nesta altura do ano, a energia positiva dos desejos e dos presentes das fadas do destino que visitavam, juntamente com os anjos as crianças durante o sono. A mãe Sofia manteve sempre o equilíbrio da sua grande família, uma mulher determinada, fina e culta, que falava várias línguas e apreciava música clássica e outras artes. Neste espírito educou os seus quatro filhos: Bombonel, Sergiu, Angela e Ana, todos terminando estudos universitários, tendo o mais velho falecido aos 25 anos²⁰.

O exemplo da mãe fez de Ana uma pessoa de carácter firme, determinado, paciente, perseverante, crente e confiante naquilo que fazia, ultrapassando as dificuldades criadas pela mudança do sistema político então vigente, quando os intelectuais, as pessoas consideradas «burguesas» sofreram todo o tipo de discriminações. A apreciação «política» discriminatória integrou a sua família na classe operária sem sofrer perseguições, uma vez que o pai, viciado no jogo de cartas, perdera toda a fortuna. Como médica dedicada e perseverante, era a favorita do Prof. Dr. Constantin Ion Parhon, endocrinólogo e psiquiatra romeno, presidente do Comité Geral da Grande Assembleia Nacional da República Popular da Roménia (1948-1952).

Fluente nas línguas romena, alemã, russa, polaca, francesa, italiana e espanhola, as primeiras cinco faladas desde criança com a sua mãe, continuou a praticá-las nas leituras várias e de especialidade. Desejando sempre auxiliar da melhor forma os seus pacientes, alargou o seu estudo para outras ciências e descobriu o trabalho do cientista alemão Alfred Einhorn²¹ sobre a procaína e a anestesia local publicado em 1905 e estudou avidamente os trabalhos publicados por Ilia I. Mechnikov²², também de origem romena²³, como ela gostava de mencionar nos seus discursos.

A sua pedra filosofal foi a criação da fórmula química conhecida como GH3, essencial para o prolongamento da vida e bem-estar das pessoas,

²⁰ Theodora Bărbulescu-Poli (coord.), *Ana Aslan. In Memoriam...*, pp. 9-10.

²¹ Alfred Einhorn (* 27 de fevereiro de 1856 – † 21 de março de 1917), químico judeu alemão que em 1905 sintetizou a procaína, um anestésico local sob o nome de Novocain. Cf. *Berichte der deutschen chemischen Gesellschaft*, 50 (1), pp. 668-672 (<https://onlinelibrary.wiley.com/doi/epdf/10.1002/cber.191705001108>, consultado em 28 de maio de 2018).

²² Ilya Ilych Mechnikov (* 15 de maio de 1845 em Kharkoff, Rússia, hoje Ucrânia – † 15 de julho de 1916), recebeu o prémio Nobel em Fisiologia e Medicina em 1908. Cf. www.nobelprize.org/nobel_prizes/medicine/laureates/1908/mechnikov-facts.html.

²³ Theodora Bărbulescu-Poli (coord.), *Ana Aslan. In Memoriam...*, p. 64.

desde a infância até à velhice. O ingrediente ativo desta fórmula é a procaína²⁴ composto por duas substâncias solúveis em água: o ácido para-amino benzoico e o etanol amino-dietílico. O primeiro estimula a produção do ácido fólico e das vitaminas K e B1, tendo grandes efeitos benéficos no couro cabeludo, nas glândulas e nos intestinos; o segundo é importante para o funcionamento dos nervos. Isoladamente, estes ingredientes não têm o mesmo efeito quando juntos, o Gerovital é muito mais do que uma simples soma das partes. É um produto natural, sem efeitos secundários nocivos e sem causar dependência. Os ingredientes da fórmula GH3 são: 0.1 g. de hidrocloreto de procaína, 0.006 g. de ácido benzoico, 0.005 g. de metabissulfito de potássio e 0.0005 g de fosfato dissódico num comprimido revestido²⁵.

Após 32 anos de investigações clínicas com mais de 15.000 pessoas, Ana Aslan identificou três grandes áreas nos benefícios da saúde: 1. O equilíbrio entre os sistemas interativos do corpo humano como chave de saúde, respetivamente dos sistemas circulatório, endócrino e nervoso central; 2. A circulação sanguínea, dilatando e limpando os vasos; 3. A ação enzimática, como a enzima monoamina oxidase com papel importante no equilíbrio da pressão arterial, na função do fígado e na atividade do sistema nervoso²⁶.

Na consciência da humanidade existem dois decálogos, um masculino e um feminino. O primeiro configurou a representação religiosa mosaico-cristã falando em nome de um Deus autoritário, ciumento e vingativo enquanto o segundo fala ao homem em nome do homem, em termos humanos e pertencendo à nossa contemporaneidade, usa a conquista da ciência médica e das tecnologias da nossa civilização. Em 1956, na Conferência de

²⁴ *Gerovital H₃(GH3). A Research Summary of the Nutritional Qualities of Procaine* by Michael Longhook, S.L., Educationl Service, 1982, (brochura), p. 3.

²⁵ *Ibidem*, p. 4. A composição apresentada no volume de homenagem a *Ana Aslan. In Memoriam...*, apresenta as quantidades percentuais (hidrocloreto de procaína 2%, ácido benzoico 0,12%, metabissulfito de potássio 0,10%, e de fosfato dissódico 0,01%) e menciona o facto que o indicativo H3 sublinha a ação de tipo vitamínico do produto. Esta última composição é apresentada como sendo o conteúdo do medicamento Aslavital. Cf. Daniela Grădinaru, Denisa Margină and Claudia Borșa, *In Vitro Studies regarding the antioxidant effects of procaine, Gerovital H3 and Aslavital*, March 10, 2009, p. 761. www.revroum.lew.ro/wp-content/uploads/RRch_9_2009/Art%2008.pdf, consultado a 28 de maio de 2018.

²⁶ *Gerovital H₃(GH3). A Research Summary of the Nutritional Qualities of Procaine* by Michael Longhook... , pp. 5-6.

Merano, em Itália, Ana Aslan apresentou ao mundo o seu decálogo²⁷ das diretivas estratégicas para o bem-estar e a qualidade de vida na terceira idade:

1. Alimentação – o segredo do prolongamento da vida;
2. A atividade física e o movimento;
3. A preparação para a velhice;
4. A idade crítica (dos 40 aos 65 anos);
5. A arte e a força para se terem emoções positivas;
6. A prevenção das doenças crónicas e aprender a lidar com elas.
7. Exames pré-geriátricos e geriátricos;
8. Longevidade – família e sano-génese;
9. O lazer na terceira idade;
10. O tratamento com *Gerovital H₃*.

Ana Aslan foi para a nação romena a senhora da vida e da esperança. Ocupou uma posição privilegiada como Diretora do primeiro Instituto de Geriatria²⁸ do mundo, criado em 1952 e situado no edifício do antigo *Lar Rainha Elisabeta* em Bucareste, designado em 1974 como *Instituto Nacional de Gerontologia*²⁹ e *Geriatria*. Na sua posição profissional e

²⁷ Dan Riga, Sorin Riga, Eleonora Luka, Cristian Teodorescu and Simon Ceacăr, *Transdisciplinarity of time research in bio-medicine* Medicine. The Publishing House of the Romanian Academy, April 30, 2015. www.acad.ro/sectii2002/proceedingsChemistry/doc2015-2/art08Riga.pdf, consultado em 28 de maio de 2018.

²⁸ Endereço atual: Strada Căldărușșani, nº 9, Sector 1, inicialmente Șoseaua Filantropiei, nº 39. Edifício monumental da capital Bucareste, iniciado pelo arquiteto Dan Berindey (1902-1903) continuado pelos arquitetos G. Grașoski (1908-1909) e Andrei Torjescu (1915), para a *Sociedade de Caridade Rainha Elisabeta*, como sendo um lar para os enfermos, formado por um corpo central, um corpo de consulta, uma capela, serviços gerais, cozinhas, lavandarias e dois corpos do próprio lar, compostos por 3 secções com 50 camas cada, em dois andares. Cf. Sidonia Teodorescu, *O pagină de istorie a arhitecturii de la începutul secolului al XX-lea – Azilul Regina Elisabeta*. www.noema.crist.ro/ARHI/VA/2013_6_5.pdf, consultado em 28 de maio de 2018.

²⁹ O laureado Prémio Nobel da Medicina em 1908, Ilia I. Metchnikow (1845-1916) é considerado o fundador da gerontologia, como a ciência biológica que estuda as pessoas idosas (gr. *γερωντας* = pessoa velha, *οντος* = o ser, e *λογος* = ciência).

social teve a oportunidade de demonstrar sempre o seu lado humano e verdadeiramente cristão no período crítico da história da Roménia, uma época de mentiras ideológicas que criaram os mais floreados textos humanistas completamente opostos à realidade sociocultural. Um período de perseguição de pessoas outrora importantes e abastadas que tinham erguido a Roménia moderna. Ana Aslan, assumindo o papel de personagem da tragédia clássica, recebendo prestigiosas distinções gregas como a Medalha de Ouro de Rhodes gravada com a efígie de Apolo o deus protetor da ilha, a medalha de Ouro da cidade Thessaloniki e a placa da Prata do Colégio Papaioanou de Piraeus³⁰, com o risco de perder tudo e mesmo de ser presa teve a ousadia de enfrentar o regime comunista e oferecer abrigo e suporte moral quer aos infelizes da história que perderam os seus palácios e todas as suas posses e chegaram às ruas de amargura³¹, quer a qualquer pessoa que pedisse ajuda dentro ou fora do país. Ser humano de coração aberto, tinha a qualidade de ver o homem fora dos títulos, funções, riqueza ou pobreza



Algumas personalidades tratadas por Ana Aslan

³⁰ Theodora Bărbulescu-Poli (cord.) *Ana Aslan. In Memoriam...*, p. 69.

³¹ Referenciamos membros de algumas famílias perseguidas: Mihalache, Ghica, Duca, Şuţu e tantos outros. *Ibidem*, p. 41. Não faltaram também alguns refugiados russos da Primeira Grande Guerra.

A sua auréola, com uma valência pessoal de calor humano partilhado com amizade, levou-a a conhecer e conviver com uma série de personalidades do século XX, muitas delas tratadas por ela na Roménia: Yma Sumac, Somerset Maugham, Salvador Dali, Charlie Chaplin, Pablo Neruda³² ou tratando outros à distância com *Gerovital*: Kirk Douglas, Marlene Dietrich, General Tito, Charles de Gaulle, Nikita Khrushchev, J. F. Kennedy, Indira Gandhi, Imelda Marcos, Konrad Adenauer³³ sem ignorar a família Ceaușescu e todo o povo romeno lutando para que em todos os hospitais romenos existisse uma secção de geriatria³⁴ no sentido de assegurar o bem-estar dos idosos e pela existência dos seus medicamentos Gerovital e Aslavital sob forma de comprimidos, creme terapêutico e loção capilar em todas as farmácias da Roménia, um privilégio nacional uma vez que não eram exportados para o mundo ocidental, apenas para alguns estados comunistas, como a Polónia por exemplo, obrigando assim as pessoas interessadas e com possibilidades materiais a viajarem até à Roménia para se tratarem, realidade que constituía uma importante fonte de rendimento para o estado romeno, um contributo que não pode ser ignorado no pagamento integral da dívida internacional na primavera de 1989.

Para se entender a nobreza de espírito da grande senhora Ana Aslan, é suficiente ler o seu último discurso na Academia Romena, onde foi homenageada aos 90 anos³⁵. Ao contrário da atmosfera de total servilismo ideológico, usou a fórmula clássica de endereço: *Senhor Presidente, Senhoras e Senhores* em lugar de *Camarada* e *Camaradas*. Com palavras simples agradeceu a todos pelas suas intervenções e ao longo do seu discurso, apontou a importância dos laboratórios, das clínicas e bibliotecas por onde passara na sua vida. Em lugar de falar sobre ela própria considerou digno elogiar os seus professores, lembrando-se daquilo que aprendeu com cada um, a alegria partilhada com os seus pacientes rejuvenescidos após o seu tratamento. Numa dialética de yin/yang agradeceu a todos aqueles que, e não foram poucos, se opuseram veementemente às suas inovações constantemente cétricos, contestadores, hostis, que sempre a

³² Cf. L. Neica e N. Aldulea, *Ana Aslan, the woman who defeated time*, in *Bulletin of the Transilvania University of Braşov*. Vol. 6: Medical Sciences (5). 2009. Series VI, Supplement – Proceedings of the IVth Balkan Congress of History of Medicine, p. 164.

³³ *Ibidem*, p. 164.

³⁴ *Ana Aslan. In Memoriam...*, pp. 183-201.

³⁵ *Ibidem*, pp. 63-64.

tinham estimulado e inspirado com a sua resistência. Formulou os seus agradecimentos ao Professor Danielopolu³⁶ de quem tinha sido discípula e que a tinha iniciado nos segredos da vida médica e na redação da sua tese de doutoramento³⁷. Com ele aprendeu o valor do estilo simples, claro e preciso na escrita dos seus trabalhos científicos³⁸. Um outro Professor que estimulou a sua maneira de pensar foi I. C. Parhon³⁹, que tal como Ilia Metchnikow⁴⁰ considerava a velhice uma doença crónica, e por ela não partilhar desta opinião tomou um atitude filosófica formulando questões acerca da essência da doença e da velhice. «Não seriam as doenças associadas à velhice provocadas pelo mesmo mecanismo que a própria velhice?»⁴¹. Continuou o colar de agradecimentos aos membros da Academia Romena, aos membros do Conselho Nacional para a Ciência e Tecnologia que desde o início apoiaram financeiramente o Instituto de Gerontologia e Geriatria tal como a distribuição em condições de intercâmbio da *Revista Romena de Gerontologia e Geriatria* em 32 países e aos trabalhadores da *Tipografia da Academia Romena*. Terminou o seu discurso agradecendo ao país e a todos.

Fascinados pela sua personalidade, interrogamo-nos sobre aquilo que deu grandeza a esta mulher. A sua insaciável sede de conhecer melhor o organismo humano, as suas leis, morfologia e capacidades próprias

³⁶ Daniel Danielopolu (* 2 de abril de 1884, Bucareste – † 29 de abril de 1955, Bucareste), médico fisiólogo e farmacólogo romeno, professor universitário na Faculdade de Medicina de Bucareste (1918-1955), membro de Honra da Academia da Roménia (1938). Publicou importantes livros de medicina sobre cardiologia, tensão arterial, sistema nervoso vegetativo, farmacologia e outros.

³⁷ *Cercetări privind inervația vazomotoare la om (Pesquisas visando a inervação vasomotora do homem)*, obtendo em 1924 o título de Doutor em Medicina. Cf. Theodora Bărbulescu-Poli (coord.) *Ana Aslan. In Memoriam...*, p. 12.

³⁸ Ana Aslan publicou mais de 300 trabalhos científicos. Cf. Theodora Bărbulescu-Poli (coord.), *Ana Aslan. In Memoriam...*, p. 54.

³⁹ Constantin Ion Parhon (* 28 de outubro de 1874, Câmpulung Muscel – † 9 de agosto de 1955, Bucareste), médico endocrinólogo e neuropsiquiátrico, Membro Titular da Academia da Roménia (1939), aperfeiçoou os seus estudos pós-universitários em Munique (1906). Foi professor universitário em Bucareste desde 1933. Quando o rei romeno Mihai I abdicou, a condução do estado foi tomada por um Governo Provisório da República Popular da Roménia tendo como presidente o Prof. I. C. Parhon e 4 vice-presidentes. Posteriormente, foi presidente da Grande Assembleia Nacional da Roménia até ao ano de 1961.

⁴⁰ A grafia usada por Ana era a alemã. O nome na sua transcrição fonética do alfabeto cirílico pode ser alemã: Metchnikow, romena: Mecinikov, inglesa: Mechnikov or Mechnikoff.

⁴¹ Theodora Bărbulescu-Poli (coord.), *Ana Aslan. In Memoriam...*, p. 64.

de regeneração, o mundo molecular e atómico, a interação entre estes dois, entre o natural e o sintético, as formas de manter o equilíbrio composicional e funcional de cada órgão. Sempre à procura de respostas à sua contínua inquietação, estudou a sabedoria milenar de muitas medicinas e modos diversificados de tratamento encontrados tanto nos tratados de medicina, como ao vivo, nas suas viagens pelo mundo, e não por acaso foi tão apreciada e agraciada com várias distinções⁴², também nos países da América Latina e do Oriente. Paciente, aprendeu muito com os seus sábios pacientes. Habitualmente o seu Instituto parecia uma ágora grega de conversas filosóficas e místicas, dando-lhe a oportunidade de conhecer outros pontos de vista sobre o célebre ditado latino «*medice cura te ipsum*» (médico, cura-te a ti próprio), uma cura intelectual e espiritual necessária mais além da introspeção na consciencialização das necessidades do próprio organismo. Conseguiu, como poucos médicos, ver o homem e não as doenças. Nesta atitude humanista, considerou a velhice como um estado natural e normal na vida do homem, não como uma doença nem como um enfraquecimento do organismo humano, mas como um outro estado na sua evolução, que não deve ser tratado comparativamente com os estados anteriores. Ela introduziu o conceito de «terceira idade» chamando a atenção que o mundo entra na «era da senectude»⁴³. Com os artistas percebeu a ligação entre a medicina e a arte do Renascimento, reconhecendo a importância dos aprofundados estudos anatómicos de Leonardo da Vinci e Michelangelo, ela própria assumiu a medicina como arte. Alguns relacionam a sua vocação de médica com a de padre no modo de se aproximar do paciente, conquistando a confiança confessional de cada paciente, situando-se ambos do mesmo lado do combate das doenças. A sua atitude de sacerdócio, lembra-nos da existência na Roménia comunista do «monaquismo branco» na sua forma de continuar no mundo laico o voto monacal após o encerramento de centenas de mosteiros pelo regime. Consciente que trata doentes, casos particulares, e não doenças, conceito de carácter geral, o seu grande mérito foi passar da teoria à prática e encontrar a melhor via de tratamento. Do mesmo modo que os grandes pensadores, por exemplo Leibniz, estava convencida da afirmação tomada como leitmotiv por Eugenio Coseriu «*Scientia quo magis theoretica, magis*

⁴² Recebeu distinções de muitos governos como: Itália em 1969, Alemanha Federal em 1971, França em 1974, Holanda em 1975, Senegal em 1976, Filipinas em 1978. *Ibidem*, p. 55.

⁴³ *Ibidem*, p. 55.

practica»⁴⁴ (a ciência, quanto mais teórica, mais prática é), da necessidade imperiosa de estudar e reconstruir mentalmente numa dimensão simbólica o objeto particular de investigação, algo similar à criação divina, percorrendo o caminho inverso na abordagem das doenças tomadas não como ponto de partida, mas de chegada.

Semelhante a um credo é a sua visão sobre a sucessão das etapas da vida: «*A primeira etapa é a do jogo que gasta as energias da criança, seguida do tempo do conhecimento na adolescência quando sacia a sede do saber, uma característica específica do ser humano*⁴⁵. *Em seguida vem o tempo do namoro e do instinto de procriação embelezado pela nossa imaginação, chegando no final ao tempo da reflexão da meditação e da síntese, quando finalmente somos nós próprios e nos sentimos capazes de entender tudo e de nos entregarmos completamente, é quando começamos a envelhecer... as doenças e as nossas múltiplas afeções e especialmente a perda progressiva da memória tornam-nos inúteis perante nós próprios e perante os outros... Sim, a memória, certamente, porque ela constitui a nossa conexão com o mundo e com o nosso próprio ego... O nosso drama é que esquecemos! Tudo se desloca e se desmorona, e o homem transforma-se no seu contrário... Na minha luta propus exatamente afastar o mais possível estes momentos.*»⁴⁶.

Ana Aslan percorreu a sua vida entre dois cumes abençoados. O primeiro pertence ao Ano Novo, de bom auspício, e o outro da Ascensão, do desprendimento e da sua partida para as alturas serenas em 19 de maio de 1988, o dia da Ascensão do Senhor na Igreja Ortodoxa de que era devota. Entre estes dois cumes encontra-se aquilo que constitui a *vanitas vanitatum* de uma vida, a vaidade das vaidades: as pessoas que conheceu em várias situações curativas, académicas e diplomáticas, uma vez que conviveu com reis, rainhas, presidentes, primeiros-ministros, banqueiros, embaixadores, artistas, amigos, pessoas simples de todo o mundo; os 87 títulos e distinções recebidas⁴⁷ mais no estrangeiro do que no seu próprio

⁴⁴ Eugenio Coseriu, *The Principles of Linguistics as a Cultural Science*, Transylvanian Review, vol. IX, nº 1 (Spring, 2000), p. 108.

⁴⁵ Nesta apreciação e nas seguintes Ana Aslan reconhece a qualidade do homem como ser cultural.

⁴⁶ Valentin Lipatti relata uma conversa que teve com Ana Aslan quando esta tinha 87 anos e cita os seus pensamentos sobre as idades do homem. Theodora Bărbulescu-Poli (coord.), *Ana Aslan. In Memoriam...*, p. 66.

⁴⁷ Cf. terceiro capítulo: Theodora Bărbulescu-Poli (coord.), *Ana Aslan. In Memoriam...*, pp. 48-64.

país, dos quais mencionamos apenas alguns: Membro Titular da Academia Romena de Medicina (1944-1948), Membro de Honra da Academia Lanciaiana, Itália (1971), *Doctor Honoris Causa* da Universidade «Bragança Paulista» São Paulo, Brasil (1973), Membro Titular da Academia da República Socialista da Roménia (1974), Membro de Honra da «Academia para o Diálogo», Itália (1974), Vice-presidente de Honra da Solidariedade Humana, Itália (1971), Membro Fundador do Conselho Internacional para o Desenvolvimento Científico – International Council for the Scientific Development, Munique, República Federal da Alemanha (1982), Medalha Comemorativa, Nicarágua (1971), Cruz de Mérito, 1ª Classe, Ordem de Mérito da República Federal da Alemanha (1971), Cavaleiro da Nova Europa, o Prémio Óscar, Itália (1973), «As Palmas da Academia» grau de Cavaleiro, França (1974), o Prémio Internacional «Eva», Itália (1974), Cavaleiro da Ordem de Malta, Paris, França (1974), a Ordem «De Orange Nassau», Grau de Comendador, Holanda (1974), «Grande Oficial da Ordem do Mérito», Senegal (1976), «Dama di Collare del Santo Graal», Nisa, França (1978) recebido na Itália, o mérito da República Italiana, Grau de Oficial (1979), Presidente da «Sociedade Romena de Gerontologia» (1959), Membro do Conselho Científico da «União Mundial da Medicina Profilática e Higiene Social», Áustria (1959), o Prémio e a Medalha *Leon Bernard* da Organização Mundial de Saúde pelas contribuições excepcionais no domínio da medicina social e geriatria (1982) tal como todas as mais altas distinções da República Socialista da Roménia do seu tempo, sendo repetidamente comemorada e homenageada pela Academia Romena.

Assumiu com dignidade a sua vida, a sua profissão, a sua qualidade de cidadã romena num período histórico de existência do espaço concentracionário, num isolamento completo do país com o resto do mundo, onde ter contacto com este era um verdadeiro milagre e ela realizou-o.

Devido ao peso académico e humanista, o seu nome está inscrito no *Dicionário de Mulheres Célebres*⁴⁸. No seu périplo pelo mundo passou também por Portugal, tendo pronunciado uma conferência na Fundação Calouste Gulbenkian em Lisboa, no dia 24 de janeiro de 1975 com o tema: «Será possível adiar o processo da velhice?»⁴⁹.

⁴⁸ Cf. Américo Lopes de Oliveira, *Dicionário de Mulheres Célebres*, Porto, Lello & Irmão Editores, 1981, p. 83.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 83.

Segundo os testemunhos das pessoas que a conheceram, quando a médica Ana Aslan visitava os seus pacientes estes encontros tinham sempre uma nota familiar de calor humano. Não tendo constituído família, não estava sozinha constantemente rodeada pelos seus discípulos e admiradores. Para ela ser médica, num período em que existiam poucas mulheres médicas na Roménia e no mundo em geral, significava assumir a profissão como missão, dedicar-se por inteiro aos outros. Qualquer visão exterior da sua solidão não consegue penetrar a riqueza espiritual da pessoa que foi, as suas crenças, aspirações, ambições, sonhos, sentimentos, amores e desesperos. Os romenos foram bafejados pela sorte de terem sido os primeiros a beneficiar dos frutos da sua obra e de terem sido apresentados ao mundo através de uma grande mulher, Ana Aslan.

Referências bibliográficas:

ASLAN, Anna V. M., *Cercetări privind inervația vasomotoare la om (Pesquisas visando a inervação vasomotora do homem)*, Teză de Doctorat în Medicină și Chirurgie, Facultatea de Medicină din București, n^o 2053, București, Tipografia Cultura, 1924.

BĂRBULESCU-POLI, Theodora (coord.), *Ana Aslan. In Memoriam*, Institutul Național de Gerontologie și Geriatrie «Ana Aslan», Bucureste, 1990.

Berichte der deutschen chemischen Gesellschaft, 50 (1), pp. 668-672, <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/epdf/10.1002/cber.191705001108>, consultado em 28 de maio de 2018.

CHEVALIER, Jean e Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, vol. 2, sixième édition, Paris, Seghers, 1997.

CIZEK, Eugen, *Sinteza daco-română* în E. Cizek (coord.), *Romano-Dacica I. Izvoare ale Istoriei României*, 2^a ed., Bucureste, Editura Universității București, 1992, pp. 11-58.

CONSTANTINESCU, N. A., *Dicționar Onomastic Românesc*, Cluj-Napoca, Editura Academiei Republicii Popular Române, 1963.

COSERIU, Eugenio, *The Principles of Linguistics as a Cultural Science*, *Transylvanian Review*, vol. IX, n^o 1 (Spring, 2000), Cluj-Napoca, pp. 108-115.

DAICOVICIU, Hadrian, *Gallieno e la Dacia*, in Philius Charin, *Studi e manni*, II, Roma, Bretschneider, G., 1980, pp. 649-660.

Dicționarul Literaturii Române de la origini până la 1900, București, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1979, pp. 457-458.

ELIADE, Mircea, *Sacrul și Profanul*, traducere de Brîndușa Prelipceanu, București, Humanitas, 1995.

Idem, *Cosmologie și alchimie babiloniană*, ediția a doua, Iași, Editura Moldova, 1991.

GRĂDINARU, Daniela, Denisa Margină and Claudia Borșa, *In Vitro Studies regarding the antioxidant effects of procaine, Gerovital H3 and Aslavital* March 10, 2009, pp. 761-766 www.revroum.lew.ro/wp-content/uploads/RRch_9_2009/Art%2008.pdf, consultado a 28 de maio de 2018.

HANGIU, I., *Dicționarul Presei literare românești 1790-1990*, București, Editura Fundației Culturale Române, pp. 491-492.

<https://alchetron.com/Ana-Aslan>. Fonte das imagens.

ISPIRESCU, Petre, *Tinerețe fără bătrânețe și viața fără de moarte*, in Idem, *Povești*, București, Aramis Print, 2009, pp. 25-34.

LONGHOOK, Michael, *Gerovital H₃ (GH3). A Research Summary of the Nutritional Qualities of Procaine*, S.L., Educationl Service, 1982, (brochura) 17 p.

LOPES DE OLIVEIRA, Américo, *Dicionário de Mulheres Célebres*, Porto, Lello & Irmão Editores, 1981, p. 83.

NEICA, L. e N. Aldulea, *Ana Aslan, the woman who defeated time*, in *Bulletin of the Transilvania University of Brașov*. Vol. 6: Medical Sciences (5). 2009. Series VI, Supplement – *Proceedings of the IVth Balkan Congress of History of Medicine*, pp. 161-166.

RIGA, Dan Sorin Riga, Eleonora Luka, Cristian Teodorescu and Simon Ceacăr, *Transdisciplinarity of time research in bio-medicine, Medicine*, The Publishing House of the Romanian Academy, April 30, 2015, pp. 165-177. www.acad.ro/sectii2002/proceedingsChemistry/doc2015-2/art08Riga.pdf, consultado em 28 de maio de 2018.

ROSETTI, Alexandru, *Istoria Limbii Române de la origini până în secolul al XVII-lea*, București, Editura Pentru Literatură, 1968.

TEODORESCU, Sidonia, *O pagină de istorie a arhitecturii de la începutul secolului al XX-lea – Azilul Regina Elisabeta* in *Bucureștiul meu drag*, n^o 23/Nov.- Dec. 2013, www.orasul.ro, pp. 142-147. www.noema.cristf.ro/ARHIVA/2013_6_5.pdf, consultado em 28 de maio de 2018.

TRUMBULL, Henry Clay *The Threshold Covenant* New-York, 1892. www.nobelprize.org/nobel_prizes/medicine/laureates/1908/mechnikov-facts.html, consultado em 28 de maio de 2018.

Marúsia Churái

A Mulher que se tornou Lenda e Lenda que se tornou Musa

Ana Carina Prokopyshyn¹

I. A Lenda

... A sala estava decorada ao gosto daqueles tempos de que só restam notícias nas canções e lendas populares que são entoadas na Ucrânia...

(Nikolai Gogol, *Taras Bulba*)

a) Introdução

Filha de uma geração de cossacos, nascida da era barroca, Marúsia Churái imortalizou-se na composição das suas músicas e poemas, permeando nas temáticas daquelas a sua terra natal e os costumes da Ucrânia do seu tempo, mas principalmente, emerge nas palavras que nos lega a essência da mulher que foi. Nas suas canções, todas elas escritas em língua ucraniana, o eu lírico é uma aglomeração da essência histórica e épica dos cossacos e, ao mesmo tempo, da essência pessoal no feminino, sem nunca veicular um ideal ou normas de conduta restritivas, mas antes transparecendo panoramas paisagísticos carregados de ímpeto e apoquentações idiossincráticas, embora comumente partilhadas e adotadas pela memória coletiva do povo ucraniano, pelo que continuaram e ainda hoje continuam a ser entoadas no seio popular, e evocadas por demais poetas e artistas de variadas tendências.

¹ Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa.

Assim, o legado de Churái é de tal modo significativo, que não se limita ao campo da música ou da literatura, Marúsia é tal-qualmente musa inspiradora de inúmeros e famosos artistas plásticos. Ora retratada, ora esculpida, ora recreada nas obras de dramaturgos², é sempre descrita e representada com ternos olhos castanhos e longos cabelos escuros, detentora de uma voz inebriante. É, por isso, e por muitos, apelidada de «Safo ucraniana»³. Mas ao contrário de Safo, cuja maioria dos poemas se perdeu, restando apenas fragmentos da sua obra, as canções de Marúsia rapidamente circularam com tal sucesso, que foram preservadas até aos dias de hoje, transmitidas de geração em geração, e não só continuam hoje a ser nacionalmente conhecidas e interpretadas musicalmente por vários artistas, como, algumas, foram internacionalmente adotadas.

Efetivamente, a obra e a vida de Marúsia são indissociáveis, já que a sua história trágico-lendária acaba por traçar o seu percurso mítico na história, cultura e literatura ucraniana. É também a importância da vida e obra de Marúsia Churái que a coloca entre as mulheres mais marcantes da História da Ucrânia⁴, sendo inclusivamente uma das personalidades históricas estudadas na escola, fazendo parte dos conteúdos programáticos de Literatura no currículo escolar do 8º ano⁵.

Há ruas com o seu nome, há monumentos em sua honra, há peças sobre a sua vida, e a sua obra faz parte da herança nacional. Marúsia Churái é um símbolo de valor eternizado da cultura ucraniana no feminino. Nas páginas que se seguem, desenvolveremos uma breve reflexão descritiva da sua vida, obra e valioso legado.

b) A Mulher e a Lenda

Ao contarmos a história de Marúsia Churái, de tão remota que é, e uma vez que são praticamente inexistentes os registos históricos da sua vida, de tal modo que estes confluem com os literários e a tradição oral,

² Por exemplo, Stryun Fedir, *Marusia Churai*, apud 1989 (conforme descreve Daniel Meyer-Dinkgräfe em *Who's Who in Contemporary World Theatre*, London, Routledge, 2003).

³ O. Shakhovsky, em 1839, publica a novela biográfica intitulada «Marúsia, Safo Ucraniana».

⁴ Para saber mais sobre as mulheres que se destacam na história e cultura ucranianas, consulte-se: <http://www.uapost.us/en/blog/outstanding-women-in-ukrainian-history/>.

⁵ Cf. Programa Escolar completo em <http://edufuture.biz/index.php?title>.

poderíamos começar com as expressões «Há muitos, muitos, anos...» ou «Era uma vez». Tendo em conta que Marússia é em simultâneo do foro da cultura popular e erudita, uma figura «semi-lendária», começamos assim:

Reza a lenda que Marússia nasceu em Poltava, na Ucrânia Central, em 1625. Interessantemente, a sua época ficou marcada como uma das mais importantes da história da Ucrânia e de outros povos eslavos, trata-se da era dos Cossacos, os quais emergem ainda no século XIV.

Os Cossacos de *Zaporizhia* (um grupo semi-autónimo de cossacos que surge no século XVI, situados na região central da Ucrânia, ao longo do rio Dnipro), sob a liderança de Bohdan Khmelnytsky (1595-1657), alcançam uma projeção, autonomia, estrutura e estatuto administrativo de extrema relevância: o Hetmanato Cossaco Ucrainiano (*Viy's'ko Zaporoz'ke* ou *Het'manshchyna*).

Pode dizer-se que o Hetmanato corresponde ao primeiro Estado Ucrainiano⁶, fundado pelo próprio Bohdan Khmelnytsky durante a Revolta de 1648-1657. Sob o comando do que viria a ser o seu chefe de estado (*Hétmane*), Bohdan Khmelnytsky, os cossacos *zaporozhianos*, aliados aos tártaros da Crimeia e aos camponeses locais, lutaram contra os exércitos e forças paramilitares da Comunidade Polaco-Lituana.

Tal contextualização histórica é essencial para entender a época da vida e obra de Marússia, uma vez que esta terá nascido e terá sido criada numa família de cossacos, mais precisamente, terá pertencido à família do sargento cossaco Gordiy Churái, um dos líderes da revolta de 1648, tendo, por isso, testemunhado o dia a dia dos cossacos e vivenciado de perto as suas façanhas e as suas lutas. Não seria, pois, de esperar, que tal temática não surgisse nas suas canções. A canção *Antes do amanhecer, os cossacos levantaram-se* é um exemplo disso⁷:

Засвіт встали козаченьки

*Antes do amanhecer, os cossacos levantaram-se*⁸

⁶ Okinshevych, Lev; Arkadii Zhukovsky, «Hetman state». Encyclopedia of Ukraine, 1989 [<http://www.encyclopediaofukraine.com/display.asp?linkpath=pages%5CH%5CE%5CHetmanstate.htm>].

⁷ A canção pode ser ouvida aqui: <https://www.pisny.net/musik/засвіт-встали-козаченьки/>.

⁸ A tradução das canções de Marússia Churái do ucraniano para o português é inédita, feita pela autora do artigo.

Засвіт встали козаченьки
 В похід з полуночі,
 Заплакала Марусенька
 Свої ясні очі.
 Не плач, не плач, Марусенько,
 Не плач, не журися
 Та за свого миленького
 Богу помолися.
 Стоїть місяць над горою,
 Та сонця немає,
 Мати сина в доріженьку
 Слізно проводить.
 – Прощай, милий мій синочку,
 Та не забувайся,
 Через чотири неділеньки
 Додому вертайся!
 – Ой рад би я, матусенько,
 Скоріше вернутись,
 Та щось кінь мій вороненький
 В воротах спіткнувся.
 Ой Бог знає, коли вернусь,
 У яку годину.
 Прийми ж мою Марусеньку,
 Як рідну дитину.
 Прийми ж її, матусенько,
 Бо все в Божій волі,
 Бо хто знає, чи жив вернусь,
 Чи ляжу у полі!
 – Яка ж би то, мій синочку,
 Година настала,
 Щоб чужая дитиночка
 За рідную стала?
 Засвіт встали козаченьки
 В похід з полуночі,
 Заплакала Марусенька
 Свої ясні очі...

Antes do amanhecer, os cossacos levantaram-se
Em marcha desde a meia-noite,
Em pranto os olhos de Marússia lamentaram-se
Reluzentes sem afoite.
Marússia, não chores, não chores,
Não chores, não te apoquentes com alarido,
É melhor que a Deus ores
Pelo teu querido.
Atrás do monte permanece a lua,
E o sol está tapado,
A mãe no meio da rua
Chora o filho amado.
– Adeus, querido filhinho,
E não te esqueças,
Daqui a quatro semaninhas –
A casa regressa!
– Ai como eu gostaria, mãezinha,
De voltar depressa,
Até o meu cavalo negro-corvo
No portão tropeça.
Ai só Deus sabe, para quando a minha vinda,
Quando chegará a hora.
Aperta-me, Marússia minha,
Como a uma criança, agora.
Aperta-a bem, mãezinha,
Pois tudo está nas mãos de Deus,
Quem sabe se retorno com vida,
Ou se estendido ficarei pelos campos sem adeus!
– Que tempos, meu filho,
nos batem à porta,
Em que uma criança de outro ninho
Se torna nossa?
Antes do amanhecer, os cossacos levantaram-se
Em marcha desde a meia-noite,
Em pranto os olhos de Marússia lamentaram-se
Reluzentes sem afoite.

Nesta canção temos características da poesia épica, partindo de acontecimentos históricos de teor heroico, como a bravura, prontidão e resistência dos cossacos: «Antes do amanhecer, os cossacos levantaram-se, / Em marcha desde a meia-noite», mas depressa nos é desviada a atenção do(s) «herói(s)» para os elementos que, afinal, serão centrais no poema: a mãe e a mulher: «A mãe no meio da rua / Chora o filho amado», «Em pranto os olhos de Marússia se lamentaram». Este é um testemunho da consequência da guerra na perspectiva feminina que, obviamente, afeta as gerações futuras. Novamente, lembramos as palavras de Nikolai Gogol, conterrâneo de Churái (talvez nesta ou noutras canções inspirado) no seu romance histórico *Taras Bulba* (publicado 1835 – retratando a época de Marússia Churái), onde podemos ler:

Quando a mãe viu os filhos montar, precipitou-se (...) agarrou-se ao estribo, encostou-se à sela, e com o desespero pintado no rosto, não queria soltá-lo. Dois cossacos robustos tomaram-na carinhosamente e levaram-na para casa. Quando, porém, saíram do pátio, ela veio atrás deles, correu com ligeireza imprópria da idade, deteve um dos cavalos e com incompreensível paixão abraçou-se a um dos filhos tão violentamente como se perdesse o juízo. Os jovens cossacos iam tristes e retinham as lágrimas por temor do pai, o qual, por sua vez, estava também comovido, embora tentasse dissimulá-lo.

Voltando, pois, à canção de Churái, há uma correlação evidente e, ao contrário do que se esperaria pelo seu começo, a canção épica afasta-se dos contornos heroicos dos guerreiros cossacos e ganha um tom de lamentação e de oração, destacando a dor da mulher no momento de partida do seu (ente) querido para a guerra, revelando o receio da morte e a incerteza do regresso. Podemos, talvez, afirmar, que aparenta ganhar contornos diarísticos, ou seja, não parece ser por acaso que o único nome próprio que aparece no poema seja «Marússia», o que nos leva a crer, tal como tem sido defendido pelos críticos, que se trate de um relato da vivência pessoal da cantora, tratando-se de um poema autobiográfico, noção que, aliás, está patente não só nesta, mas noutras composições.

Note-se que Marússia compunha, escrevia e cantava as suas próprias canções. A sua voz de rara beleza, associada à letra original e à melodia que a acompanhava, depressa a tornou famosa e as suas canções começaram a ser entoadas por toda a parte a que chegavam. A ela é atribuída a autoria de numerosas canções e, apesar de muito jovem, o seu talento

excecional conquistou de imediato um vasto público, não só no seio popular, mas junto da elite da altura, o que mais tarde, consta em algumas fontes, lhe terá salvado a vida, contribuindo para amenizar a pena a que havia sido condenada.

A vida de Marúsia Churái pode, pois, ser contada pelas suas próprias canções. Reza a lenda que Marúsia se apaixonara por um jovem cossaco, que dela também se enamorara. A passo cronológico, como que em consequência da canção anterior, segue-se o poema *Uivam os ventos*⁹, que pode ser contextualizado no período de espera de Marúsia pelo seu amor, um jovem cossaco, no seguimento da partida deste para a batalha liderada pelo *Hétmane* Bohdan Khmelnytsky.

Віють вітри, віють буйні.

Uivam os ventos, uivam violentos

Віють вітри, віють буйні,
аж дерева гнуться;
О, як болить моє серце,
а сльози не ллються.
Трачу літа в лютім горі
і кінця не бачу,
Тільки тоді і полегша,
як нишком поплачу.
Не поправлять сльози щастя,
серцю легше буде,
Хто щасливим був часочок,
про смерть не забуде.
Єсть же люди,
що і моїй завидують долі;
Чи щаслива ж та билінка,
що росте на полі?
Що на полі, що на пісках,
без роси, на сонці?
Тяжко жити без милого
і в своїй сторонці.
Де ти, милий, чорнобривий?
Де ти? Озовися!

*Uivam os ventos, curvando as árvores,
uivam violentos;
Ai como me dói o coração,
sem lágrimas verter pelos sentimentos.
Pelas montanhas de fevereiro busco o
verão,
sem ver o fim,
E é só em pranto, escondida, então
se torna mais fácil, só assim.
Não suster lágrimas de alegria,
o coração aquece,
Pois quem foi, feliz um dia,
a morte não esquece.
Há mesmo gente, porém
que o meu destino inveje;
Ou será feliz a branca flor além
que no campo cresce?
Que na areia do campo fica,
ao sol, sem orvalho?
Quão difícil é a vida
sem o meu amado ao lado.
Meu querido de sobranceiras negras,
onde estás?*

⁹ A interpretação de *Poltavka Ukrainian Opera* (1947) pode ser ouvida aqui: <https://www.youtube.com/watch?v=Qq6wdQFtCrM>.

Як я, бідна, тут горюю,
 прийди подивися.
 Полетіла б я до тебе,
 Та крилець не маю,
 Щоб побачив,
 як без тебе З горя висихаю.
 До кого я пригорнуся,
 І хто приголубить,
 Коли тепер того нема,
 Який мене любить?

*Onde? Regressa!
 Pobre de mim, vem e verás,
 quão insuportável dor me pesa.
 Voaria até ti,
 mas asas não tenho para tal destreza,
 Pois assim poderias ver,
 como sem ti resseco de tristeza.
 A quem me aconchegarei,
 e quem me pode acariciar,
 Se agora não há ninguém
 Que a mim me possa amar?*

Diz-se que Marússia esperou pelo jovem cossaco durante quatro longos anos. Mas enfim, quando este regressou, não foi com Marússia que casou, mas antes com uma abastada jovem, por recomendação do pai dele. A tradição oral¹⁰ conta que Marússia, não conseguindo suportar tal traição e, por ciúme, ao ver o seu amor destruído, engendrou um plano de vingança, descrito na canção que traduzimos abaixo: «Ai não vás, Hrits». Esta é, talvez, a mais emblemática composição de Churái, uma vez que se crê ser ela a protagonista do enredo «a feiticeira sobranceiras negras», que prepara veneno e leva à morte do seu amado *Hrits*. Mas como «quem conta um conto, acrescenta um ponto», será plausível aceitar outras versões da mesma história, que narram que Marússia havia preparado o veneno para se matar, mas *Hrits* (o cossaco *Hrytsko Bobrenko*), acidentalmente (ou propositadamente, por vergonha do mal que causara – versão de L. Kostenko), bebeu o veneno que Marússia preparara para si própria.

É também esta a obra de Churái que mais influência vem a ter na literatura ucraniana, bem como, em termos melódicos, terá influências na música nacional e mesmo internacional:

Ой не ходи, Грицю...¹¹
Ai não vás, Hrits...

¹⁰ http://edufuture.biz/index.php?title=Пісні_Маруци_Чурай._Легендарна_поетеса_з_Полтавщини.

¹¹ Uma das interpretações desta canção pode ser ouvida aqui: https://www.youtube.com/watch?v=hGA8VU_01As.

Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці,
 Бо на вечорницях дівки-чарівниці.
 Котра дівчина чари добре знала,
 она ж того Гриця та й причарувала.
 Інша дівчина чорнобривая,
 Та чарівниченька справедливая
 У неділю рано зіллячко копала,
 А у понеділок переполоскала,
 Як прийшов вівторок – зілля ізвари-
 ла,
 У середу рано Гриця отруїла.
 Надвечір в четвер Гриценько помер,
 А прийшла п'ятниця — поховали Гри-
 ця.
 У суботу рано мати дочку била:
 – Нащо ж ти, доню, Гриця отруїла?
 – Ой мати, мати, жаль ваги не має:
 Нехай же Грицьо двох не кохає!
 Нехай він не буде ні тій, ні мені,
 Нехай дістанеться сирій землі.
 Оце тобі, Грицю, я так зробила,
 Що через тебе мене мати била!
 Оце тобі, Грицю, за теє заплаता –
 З чотирьох дощок темная хата...

*Ai não vás, Hrits, para a festa¹², de
 noite
 Pois nas festas há jovens feiticeiras.
 Aquela jovem sabia bem o feitiço,
 E com ele encantou o meu Hrits.
 A outra jovem de sobranceiras negras,
 Essa é uma feiticeira justa,
 No domingo de manhã colheu veneno,
 Na segunda-feira o preparou,
 Assim que chegou terça, o veneno
 cozinhou,
 Pela manhã de quarta, o Hrits envene-
 nou.
 E foi na tarde de quinta que o Hrits se
 finou,
 Enterraram-no, mal sexta-feira chegou.
 Sábado pela manhã, a mãe – filha
 açoitou:
 – Porquê, filha, envenenaste o
 Hrits?
 – Oh, minha mãe, o lamento nada pesa:
 Pois agora o Hrits já não ama duas!
 Que ele não seja teu nem meu,
 Que lhe chegue a terra crua.
 Eis que a ti, Hrits, fiz tal coisa,
 E que por ti minha mãe me bateu!
 Eis que para ti, Hrits, como castigo –
 Resta uma casa escura de quatro tá-
 buas...*

¹² Em ucraniano «Vechornytsi». Trata-se de uma festa ancestral típica preparada pelos jovens em várias regiões da Ucrânia, normalmente no Outono e Inverno, correspondendo os dias a alguns dos feriados atuais. Música, dança, comida, bebida eram elementos essenciais. As festas proporcionavam o convívio entre os mais jovens, que muitas vezes encontravam lá o seu par. Na tradição Hutsul estas festas não eram muito populares, pois os jovens casavam cedo, por volta dos 14 anos. Fora da Galiza, Bucovina e Transcarpátia, os casados não frequentavam as Vechornytsi. Em Volyn era mesmo estritamente proibida a entrada a casados. Entre os mais velhos, eram, por vezes, convidados alguns «contadores de histórias» para animar os encontros. Fontes consultadas: a) <https://uk.wikipedia.org/wiki/Вечорниці>; b) Instituto de Estudos Artísticos, Folclóricos e Etnológicos da Ucrânia (Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т.Рильського НАН України) [artigo completo disponível em: <http://ethnography.org.ua/content/shcho-take-vechornytsi>]; c) Entrada da enciclopédia ucraniana: http://esu.com.ua/search_articles.php?id=33836.

As fontes são unânimes quanto ao envenenamento de Hrits (acidentalmente ou não), e quanto ao facto de Marússia ter sido presa por isso. No entanto, as versões bifurcam-se quanto ao seu julgamento. A ordem do tribunal condenou, efetivamente, Churái, mas a verdade é que não há dados concretos nem irrefutáveis sobre a sua morte. Algumas versões dizem que sobreviveu à execução, tendo sido perdoada por ordem do próprio *Hétmane*, em memória dos méritos e morte heroica do pai de Churái (versão de Shakhovskoi, 1839). Há quem diga que o perdão se deve ao seu próprio mérito e talento artístico amplamente reconhecido (Shkliarevskii, 1877). Noutra versão convergem estes dois motivos, acrescentando-se um terceiro – a morte de Hrits dever-se-ia à sua traição, ilibando assim as ações de Marússia (Kostenko, 1979), que passara os seus últimos dias num convento.

Com base na historiografia, defende-se que Marússia tenha morrido jovem. Aceitando o ano de 1625 como data do seu nascimento, e uma vez que as versões apontam para os anos entre 1659 e 1653 como data da sua morte, esta teria vinte e poucos anos quando morreu (Shkliarevskii data o tribunal no ano de 1648, Kostenko estabelece o ano de 1651, altura em que o Hétmane Khmelnytskii reunia as suas tropas para a Batalha de *Bila Tserkva*, que ocorre em setembro desse ano, e Shakhovskoi estabelece o verão de 1652). Todas as fontes apontam para que Marússia tenha vivido cerca de um ano, após o seu perdão em julgamento, daí a discrepância de datas.

II. A Musa

Esta rapariga não é simplesmente Marússia. Ela é a nossa voz. Ela é a nossa música. Ela é a nossa alma. Quando o batalhão seguia em campanha, Poltava chorava com as suas canções. De que precisávamos na guerra? Sabres, estandartes, e as suas canções.

(Lina Kostenko¹³)

¹³ Türkewicz-Sanko, Hélène. *Treasury of Ukrainian Love Poems, Quotations & Proverbs In Ukrainian and English*. HIPPOCRENE BOOKS, New York, 1997.

a) Marússia na literatura

A lenda de Marússia e a temática trágica em torno da sua vida, envolvendo amor, traição e morte, é comum noutros mitos e patente noutras culturas, como observa Dakh (1999), no mito de Tristão e Isolda, por exemplo. Também a sua repercussão ao longo dos séculos se destaca, tendo a história de Marússia, como já foi dito, ultrapassado a tradição oral e adaptada em vários géneros literários (baladas, poemas, peças, novelas, romances históricos, etc.). A partir do século XIX, é possível datar algumas obras biográficas, já aqui mencionadas, de O. Shakhovskoi, «Marússia – malorossiskaia Safo» (1839), a biografia feita por O. Shkliarevskii, *Pchela* (1877) e, já no início do século XX, por V. Modzalevskii (1905).

Além das obras biográficas, nestes dois séculos, há uma imensa lista de escritores, incluindo o consagrado Poeta Nacional da Ucrânia, Taras Shevchenko, que se inspiram na Musa ou na Obra de Churái. Referimos apenas autor e obra: «Feiticeira», de Burovykovski, «Junto ao parque no campo claro» de Taras Shevchenko, «Rozmai» de S. Dudanski – baladas literárias, «Feitiços», de K. Topoli, «Marússia Churái» de H. Burakovski, «Ai não vás, Hrits, à festa» de M. Staritski (peças); «Churáivna» de V. Samilenko, «Maryna Churái» de I. Romenko, «Menina da Lenda» de L. Zabashta (poemas); «Domingo de manhã colhia ervas» de O. Kobelianska (novela).

Como referimos, e como podemos constatar logo pelos títulos das obras referidas, a balada¹⁴ «Ai não vás, Hrits...» foi uma das mais famosas obras de Churái, à qual recorreram vários escritores, sendo adaptada durante dois séculos. Marta Dakh escreveu um artigo intitulado «Literary Life of a Folk Ballad Oy Ne Khody Hrytsyu», onde descreve a influência deste enredo em várias obras literárias dos séculos XIX e XX.

Assim, as obras literárias que têm como referência a Musa de Poltava dividem-se em dois grupos. O primeiro adota e adapta o enredo da balada «Ai não vás, Hrits...» numa interpretação livre, e um segundo grupo associa o enredo da balada – Hrits – à lenda da própria autora, Marússia Churái (Dakh, 1999).

Por fim, importa referir a obra mais recente e mais proeminente na literatura, que evoca o nome de Churái. Trata-se do romance histórico

¹⁴ A balada, enquanto material artístico, associa-se à natureza, à sua estrutura épica, e à sua lírica e representação dramática. A teoria da balada histórica não foi ainda trabalhada a fundo na Ucrânia, apesar de ter sido estudada por nomes como M. Dragomanov, I. Franko, F. Kolessa, G. Nud'ga, O. Dei, T. Saliga, e outros (Dakh, 1999).

em verso de uma das mais famosas e premiadas escritoras ucranianas da atualidade, Lyna Kostenko, que destaca Marúsia Churái, a mulher de Poltava, Região Central da Ucrânia, junto ao Rio Vorskla, como a sua «heroína semi-lendária», tendo-se nela inspirado para escrever uma das suas obras mais conhecidas, após 16 anos de silêncio devido à censura. Publica, então, em 1979, *Marusya Churái. Romance Histórico em verso*, que ganhou o Prémio Nacional Shevchenko, em 1987. Esta obra, segundo Struk (1990), é a obra da literatura ucraniana mais conhecida desde a Segunda Guerra Mundial. Das 23 canções atribuídas a Marúsia Churái, 11 aparecem na obra de Kostenko. As duas primeiras edições, com mais de 100 mil exemplares, esgotaram em dias, a obra encontra-se traduzida em várias línguas, e a sua adaptação no teatro ainda hoje é exibida nos grandes palcos da Ucrânia. «In her novel in verse Marusia Churái, written in 1974, Lina Kostenko broke ideological taboos and conveyed a strong anti-colonial message, writing about Ukrainian history and the wars of liberation in the seventeenth century. Now this text is canonized and considered to have contributed to creating a collective consciousness and historical memory» (Chumachenko in Tsobrova, 2014, p. 177). Kostenko cria um trabalho complexo único, empregando elementos etnográficos e do folclore ucraniano, elementos históricos, barrocos, cria laços entre a arte erudita e a popular, fazendo transmitir, ao mesmo tempo, a perspectiva histórica do seu próprio contexto enquanto autora, justapondo a Arte e a História: «New historicism entails reading literary and non-literary texts as constituents of historical discourses that are both inside and outside of texts (...) Returning to Foucault's definition of the text as a discursive practice, an event that is a product of history and power relations and at the same time produces history» (Tsobrova, 2014, p. 198).

Em *Marusia Churái*, Kostenko cria uma dicotomia entre dois tipos de escritores: os que escrevem confinados à parede de um mosteiro (absortos da realidade), e os que verdadeiramente vivenciam e testemunham os eventos históricos. Sendo esta dicotomia igualmente aplicada à tradição oral *versus* escrita, visível nas palavras que atribuí ao Hétmane Khmelnit-ski: «Não há nada no papel sobre as nossas batalhas. Este fogo arde apenas nas canções». Isto é uma crítica aos escritos vazios e sem sinceridade de muitos autores, que contrastam com os autênticos «kobzars¹⁵»,

¹⁵ *Kobzars* eram normalmente homens de alguma idade – na sua maioria, cegos, que entoavam baladas, fazendo-se acompanhar pela bandura (instrumento musical de cordas – típico na Ucrânia).

cantores e compositores populares. Kostenko compara Marúsia aos «Kobzars» – uma vez que a sua música transcende limites e fronteiras, ganhando significado nacional. (As canções populares são aqui encaradas como a memória social de um povo). A absolvição de Marúsia Churái é, então, encarada pelo público como o restaurar da justiça. Por outro lado, a traição de Hrits é imperdoável. Marúsia torna-se uma metáfora nacional e assume um papel transcendente. Marúsia é a voz de um povo, incorporando a própria Ucrânia. A traição, cometida contra uma pessoa e, neste caso, enquanto paralelo, contra o seu país, é uma transgressão moral maior, e esta é a maior dicotomia na novela de Kostenko (Tsobrova, 2014). Ao mesmo tempo, é dado um papel especial à literatura e ao poeta, tendo os mesmos um dever e função éticos. Assim, o artista é um barómetro moral, e os Cossacos são um modelo de lealdade e de código ético – elementos essenciais na criação mitológica de uma nação. Marúsia e os Cossacos tornam-se figuras simbólicas para as gerações futuras e um ponto de referência moral e para a identidade e consciência nacional coletiva.

Como também observa Tsobrova (2014), os cossacos não só protegiam as terras dos invasores, como restauravam a justiça aos camponeses oprimidos pelos seus senhores, conforme retrata Gogol em *Taras Bulba*. E as canções de Marúsia haviam-se já tornado parte intrínseca da memória nacional colectiva, pois eram entoadas pelos cossacos quando partiam para a guerra e pelos camponeses que trabalhavam no campo. Marúsia morre, mas as suas canções são lembradas para sempre e os seus valores morais são transpostos através de diferentes períodos históricos, que vão além dos cossacos e são, por si, atemporais.

b) Marúsia na música popular e clássica

Como vimos anteriormente, a canção mais emblemática de Marúsia Churái é «Ai não vás, Hrits...», e esta não só prolifera nas interpretações e adaptações literárias, como nas musicais. A mesma, tal como descrito na página informativa *Musica y Folclore de Ucrania*:

contiene, según el musicólogo Yakov Soroker, una «firma» o motivo que es recurrente en la música folclórica ucraniana, que él denomina «la secuencia Hryts». Según un estudio realizado a una extensa colección de Z. Lysko, que consta de 9,077 canciones, el 6% de ellas contenía en algún punto este motivo musical, que según otro

*musicólogo, Alexander Serov, «este refrán exuda un espíritu de libertad que transporta al oyente a las estepas y mezclado con la zozobra de una tragedia inesperada».*¹⁶

A mesma fonte refere que este mesmo motivo é utilizado na canção «Passava o cossaco além do Danúbio» e é inspiração melódica de temas como «Schöne Minka» de Ludwig van Beethoven, chegando mesmo aos Estados Unidos, onde é adaptada por Jack Lawrence, na sua famosa canção «Yes, My Darling Daughter» (1940)¹⁷. Joseph Haydn também usou este motivo para o seu «Quarteto de Cordas 20 Opus 9 n.º 2», outras 4 obras compostas em 1795 e outras 2 peças em 1793; Luigi Boccherini regista essa mesma assinatura no seu dueto n.º 2, Wolfgang A. Mozart usa-o na sua Sinfonia K. 364, e é ainda adaptada por J. N. Hummel, Carl Maria von Weber, Felix Petyrek, Ivan Khandoshkin, Franz Liszt (na sua *Ballade d'Ukraine*), entre outros.

Relativamente à canção/balada *Віють вітри, віють буйні*, que traduzimos por «Uivam os ventos, uivam violentos», é sabido que foi usada como ária introdutória na ópera *Natalka Poltavka*, de Ivan Kotlyarevsky, e influencia vários compositores de prestígio mundial, entre os quais, o compositor húngaro Franz Liszt.

Por fim, enquadremos a canção com que começámos este artigo: «За-світ встали козаченьки» (*Antes do amanhecer, os cossacos levantaram-se*). A primeira publicação conhecida aparece na colectânea de textos reunidos por Mkhail Maksimovich «Canções Populares da Ucrânia», em 1834. Posteriormente, em 1836, foi incluída na peça de Yakov Kukhareno, «Os costumes do Mar Negro em Kuban», e foi depois adaptada pelo compositor Nikolai Lysenko, que compôs ele próprio uma música para a letra de Churái e a introduziu na sua ópera *Chornomorets* (1872). Ficou tão popular, que foi incluída nas marchas dos regimentos militares de Kyiv e Odesa e, em 1937, foi usada pelos compositores Levko Revutsky e Boris Liatoshynsky, que criaram uma nova versão musical da ópera de M. Lysenko «Taras Bulba». Em 1938, S. Chernetsky usou o motivo desta melodia ao escrever a «Marcha Ucrâniana» n.º 3. É de referir que B. Chemeris escreve uma crónica histórica intitulada «За свит встали kozachenki...» (1991), considerando que esta música é uma das «mais

¹⁶ Fonte: Musica Y Folclore de Ucrania: <https://musicayfolcloredeucrania.wordpress.com/2017/03/04>.

¹⁷ Aqui interpretada por Helen Forrest <https://www.youtube.com/watch?v=OUgMw9UDAOU> e aqui por Eddy Gorme: https://www.youtube.com/watch?v=U9l7R0w_YX4.

gloriosas» canções de Marúsia Churái, porque «pôs toda a Ucrânia a cantá-la, de leste a oeste e de norte a sul». O trabalho usa mais de 16 passagens de várias músicas de Marúsia, explicando como e sob que circunstâncias essas músicas apareceram¹⁸.

c) Representações e memoriais

Como referimos anteriormente, a importância da figura de Marúsia Churái é transcendente, como tal, a sua memória e homenagem não se retêm no papel. Apesar de ser recordada, substancialmente, através da música ou da literatura, pelos mais proeminentes compositores e escritores ao longo dos séculos, também atualmente o povo ucraniano faz questão de honrar a sua musa de raiz cossaca através de um memorial. Em Poltava, distrito com atualmente 300 000 habitantes, foi edificada, em 2006¹⁹, uma estátua em homenagem a Churái. O Memorial encontra-se na Rua de Gogol (pois Poltava é também a cidade natal deste escritor), junto ao Teatro Académico e de Drama Musical com o mesmo nome, portanto, está localizada em pleno centro da cidade. Tal fez com que o monumento ganhasse também um cariz emblemático, uma vez que todos os turistas que passem por Poltava têm de, quase que obrigatoriamente, tirar uma fotografia ao lado de «Marúsia». Os guias turísticos contam a sua história, a sua lenda e, com sorte, alguma das suas canções.



Fig. 1: «Memorial Marúsia Churái» no centro de Poltava

¹⁸ Антоненко Т. О. Специфіка розкриття образу Марусі Чурай у повісті В. Чемериса «Засвіт встали козаченьки» // Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка п.º 1 (212), 2011.

¹⁹ http://www.tourism.poltava.ua/eng/monuments/Memorial_of_Marusya_Churay/.

Por sua vez, há, pelo menos, doze ruas às quais foi dado o nome de Marússia Churái (em Volodymyr-Volynskiy, Kolomyia, Kozova, Konotol, Kalush, Zinkiv, Kremenchuk, Stebnyk, Rivne, Pidvolochysck e Polonne).



Fig. 2: Selo Postal Ucrainiano dedicado a Marússia Churái

No ano 2000²⁰, circulou uma edição especial de selos postais dedicada a Marússia Churái. Apesar de não existir um retrato autêntico de Marússia, a sua representação com uma longa trança negra e vyshyvanka (camisa bordada típica ucraniana) é constante.



Fig. 3: «Marússia Churái» por F. Samusev

Numa das reproduções (Fig. 4), Marússia aparece a tocar bandura, o instrumento musical típico ucraniano, atualmente com 31 cordas, muito

²⁰ <http://poshta.kiev.ua/nishop.php?act=shgr&id=1>.

popularizado na era dos cossacos. Apesar de hoje existirem muitas banduristas mulheres, na altura de Marússia Churái este instrumento era praticamente reservado aos homens, os chamados «kobzars», sendo, portanto, pouco provável, pelo menos, em público, que Churái tocasse bandura, além de que tal evidência também não é em nenhuma ocasião referida na historiografia. No entanto, pertencendo a uma família de cossacos, seria possível que a bandura, tocada ou não por Churái, servisse de acompanhamento às suas canções.



Fig. 4: «Marússia Churái» (pintado a óleo) Nahaylo Art Gallery

Em 2015²¹, a 15 de outubro foi inaugurada uma exposição intitulada «O Milagre das canções de Marússia Churái e do seu tempo», patente no Museu de Livros e Impressão da Ucrânia, em Kyiv.

III. Conclusão

Marússia não se esgota em si e na sua obra. O seu tempo foi tumultuoso, a sua vida foi breve, o seu amor não foi correspondido, e o fim dos seus dias foi trágico, mas o seu nome foi imortalizado e a sua obra revivida até hoje, quer no seio popular, no dia a dia dos ucranianos comuns, que entoam as suas canções na lavoura, nas fábricas, nos mercados, nos arraiais, nas festas, quer no seio militar, em treino ou em combate pela pátria, entoada

²¹ <http://qha.com.ua/en/photo/marusia-churai-and-her-time/26985/#1>.

por batalhões em uníssono, ou simplesmente no esplendor da voz da mãe que embala os seus filhos antes de dormir. A figura de Marússia é, sem dúvida, um exemplo do elo entre o popular, o culto e o erudito, evocada e solenizada em vários campos artísticos por muitos ilustres artistas da história.

Marússia testemunha importantes acontecimentos históricos e dá-nos-los a conhecer através de uma perspectiva feminina. É de notar, porém, que Marússia aborda nas suas canções muito mais do que os temas tradicionalmente ligados ao feminino. Ela escreve sobre a sua terra, a sua nação, a glória e a honra dos cossacos. «Marusia does not fit into prescribed roles culturally and socially. She is the embodiment of an independent female artist, whose works make her an active historical agent creating the national narrative of her country» (Tsobrova, 2014, p. 210),

Apesar de a mulher ucraniana deter alguma autonomia e inclusive alguns direitos civis que não eram gozados pelas mulheres na Europa ocidental nos séculos XVI e XVII – por exemplo, podiam ocupar postos oficiais como administradoras locais (*Starosta*), em parte, por os maridos partirem para as batalhas por extensos períodos – no entanto, a cultura cossaca era essencialmente patriarcal (Tsobrova, 2014). Mas é de enfatizar a contribuição da mulher no folclore enquanto legado nacional, uma vez que há imensas canções populares escritas por mulheres (evidenciadas pelos termos gramaticais e pela perspectiva da vida feminina). «Archdeacon Pavel Aleppsky, who travelled to Moskow through Ukrainian territory in the middle of the seventeenth century, was surprised to find out that with the exception of few, most women and girls can read» (Tsobrova, 2014, p. 211).

Para este projeto, escolhemos dar a conhecer ao público lusófono Marússia Churái, enquanto figura ucraniana feminina de relevo, pois nela tem início um símbolo mítico, nela se esboça uma cultura que se traça até hoje, mas, ao mesmo tempo, entrecruza a arte e a história que sua lenda revive, inevitavelmente, noutras figuras de peso. É interessante notar que, se escolhêssemos debruçar-nos sobre outras vozes femininas da Ucrânia, naquelas que são, provavelmente, ao longo dos tempos e na contemporaneidade, os nomes mais conhecidos da literatura ucraniana: Lesya Ukrainka e Lina Kostenko, voltaríamos, como que à fonte – à literatura oral – à musa inspiradora: às canções de Marússia Churái. É certo que o mesmo acontece noutros países e culturas, ou seja, há sempre mais do que um nome que se destaca, de dado génio e marco do seu tempo. Mas

a idiossincrasia na referência desta escritoras é que Marússia não só pode ser vista como a «mãe» da literatura ucraniana, mas, no sentido lato e figurativo, é uma «mãe presente» na sua descendência e legado. Como evidenciámos ao longo deste artigo, vários artistas evocam diretamente a obra e a figura mítica de Churái em determinado momento da sua produção artística, e claro, dentro do seu estilo, da sua época e da sua unicidade, vão beber à fonte mãe. Churái é terra, é vento, é chuva. Churái é flor da primavera apaixonada, é flor que resiste ereta ao quente verão, é flor que seca pelo outono negligente de amor não correspondido, e é flor «bilenka» que renasce na fria neve de inverno.

Em jeito de conclusão, é de ressaltar que a obra de Marússia Churái nunca foi traduzida para português. Este artigo inclui, portanto, tradução inédita, que faz chegar, pela primeira vez, a poesia de Churái ao público em português. Graças a este projeto, o contacto entre Portugal e os países eslavos, neste caso em particular, entre Portugal e a Ucrânia, à luz do feminino, estabelece laços ainda mais estreitos. A cultura é parte integrante da vida dos povos, e a música e a literatura são a voz dessa cultura. A obra de Churái abraça ambas. É com júbilo que, com o lançamento deste projeto, a cultura ucraniana, na voz da mulher que foi – e da musa que é – Marússia Churái se faça chegar ao mundo português.

Bibliografia

(Vários autores) Khmelnychyna, *Izbornyk – History of Ukraine IX–XVIII centuries. Sources and Interpretations (in Ukrainian)*, Encyclopedia of Ukrainian Studies, <http://litopys.org.ua/encycl/eui043.htm>. Retrieved 25 January 2015.

DAKH, Martha, *Літературне Життя Народної Балади «Ой Не Ходи, Грицю». Проблема Олітературення Сюжету І Жанру (Literary Life of a Folk Ballad «Oy Ne Khody Hrytsyu»: The Problem of Transformation of Folklore Plot And Genre In To Literary Forms)*, Visnyk Lviv Univ., Ser. Philologi, № 27, 1999. pp. 112–119 [disponível em <http://publications.lnu.edu.ua/bulletins/index.php/philology/article/view/7575/7556>].

LIVEZEANU, Irina and June Pachuta Farris, *Women and Gender in Central and Eastern Europe, Russia, and Eurasia: A Comprehensive Bibliography*, London, Routledge, UK, 2015.

OKINSHEVYCH, Lev; Arkadii Zhukovsky, «Hetman state». *Encyclopedia of Ukraine*. 2. 1989, <http://www.encyclopediaofukraine.com/display.asp?linkpath=pages%5CH%5CE%5CHetmanstate.htm> Retrieved 9 September 2017.

STRUK, D. H., *The How, the what and the Why of Marusia Churai: A Historical Novel in Verse by Lina Kostenko*, University of Toronto. Canadian Slavonic Papers, 1990. [disponível em: <http://sites.utoronto.ca/elul/Struk-mem/Works/Marusia-Churai.pdf>].

TSOBROVA, Iryna, *Women Poets and National History: Reading Margaret Atwood, Anna Akhmatova, and Lina Kostenko*, Dissertação de Doutoramento em Literatura Comparada, University of Alberta, 2014.

ЗАГУРСЬКА, Ельвіра, *Легенди про Марусю Чурай. Правда і домисли про українську народну поетесу, спеціально для «Дня»*, Рубрика: Культура, Газета, № 221, Київ – Полтава, 2006. [disponível em: <https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/legendi-pro-marusyu-churay>].

КОСТЕНКО, Ліна Маруся Чурай, *Історичний роман у віршах*, Радянський письменник, Київ, 1979.

О.М., Шабельникова Л.П. *Українська література: Ліна Костенко. Розповідь про письменницю. «Дощ полив», «Пісенька про космічного*

гостя». Чявне, фантастичне, реальне. Українська література. 6 клас. Авраменко, s.d..

ШАХОВСКОЙ А. Маруся, Малороссийская Сафо // Сто русских литераторов. СПб., 1839. (Полный доступ)

Links relacionados

- <http://www.encyclopediaofukraine.com/display.asp?linkpath=pages%5CК%5CО%5CКостенкоLina.htm>
- <http://www.uapost.us/en/blog/outstanding-women-in-ukrainian-history/>
- <https://musicayfolcloredeucrania.wordpress.com/2017/03/04/%D0%BC%D0%B0%D1%80%D1%83%D1%81%D1%8F-%D1%87%D1%83%D1%80%D0%B0%D0%B9-marusia-churaj/>
- <http://модульные-картины.su/marusi-churaj-foto.htm>
- <http://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=1042>
- https://en.wikipedia.org/wiki/Marusia_Churái
- <http://www.wumag.kiev.ua/index2.php?param=pgs20034/640001>
- https://era.library.ualberta.ca/files/9z9031172/Tsobrova_Iryna_201409_PhD.pdf
- <http://edufuture.biz/index.php?title>
- <http://diasporiana.org.ua/wp-content/uploads/books/9044/file.pdf>

Alla Horska

Nair Alexandra

Ialta, 18 de Setembro de 1929. Estendendo-se aos pés do Mar Negro, esta cidade fora já uma estância balneária preferida pela elite da Rússia Imperial e, depois, pela «nomenklatura soviética». Como se sabe, Ialta será palco de um encontro que vai mudar a segunda parte do século XX. Mas nesse dia de um final de Verão começa, ali, uma outra história – aliás, uma vida. A de Alla Oleksandrivna Horska, futura artista plástica. E futura dissidente do regime político que, com as suas diferentes fases, moldou a existência da URSS¹.

Alla Horska veio de uma família culta e da então elite da URSS. O próprio pai, Oleksander V. Gorksiy, era um cineasta respeitado nos estúdios de Ialta, tendo, desse modo, a família de Horska sobrevivido melhor ao período mais negro do estalinismo. A própria mãe da futura artista, Olena Horska, foi estilista de roupa para filmes. Gorksiy chegou a dirigir os estúdios da então Leninegrado, hoje São Petersburgo. Assim se justifica que a ainda muito jovem Alla tenha chegado a conhecer o Cerco que martirizou a cidade entre 1941 e 1944. A invasão da União Soviética

¹ A autora deste texto agradece à comunidade ucraniana em Portugal, em particular a: Olesya Zaruma, responsável pela página da rede social Facebook «Ucranianos em Portugal», Maria Serra, Pavlo Sadokha e ao jornalista e blogger Dmytro Yatsyuk, que se disponibilizaram a fornecer informações acerca de Alla Horska. Foram estas pessoas que, de modo informal e com grande boa vontade se prestaram a ajudar-me a ultrapassar dúvidas e dificuldades com que me fui deparando na elaboração deste artigo. O mesmo não pode ser dito da Embaixada da Ucrânia em Portugal. Infelizmente, apesar dos contactos insistentemente feitos por nós no sentido de pedir mais informação sobre a artista plástica, este organismo não mostrou qualquer gesto de apoio. O facto é tanto mais triste quanto é verdade constatar-se ainda uma grande falta de publicações entre nós sobre a História e a cultura dos países da Europa de Leste, pese o facto de existirem tantas comunidades provenientes destes países em Portugal. O próprio perfil de Alla Horska, que sacrificou a carreira e a vida pela liberdade e pela afirmação cultural da sua Ucrânia de origem mereciam, porventura, maior respeito pelas instituições diplomáticas ucranianas.

pelo III Reich teria para a família de Horska outra consequência directa e funesta: Arseniy, irmão de Alla, dez anos mais velho que esta, morreu a combater as tropas nazis. Mãe e filha acabariam por ser evacuadas para a cidade de Almaty (então Alma-Ata, capital da antiga república soviética do Cazaquistão)².



Quando Alla tinha 14 anos a família mudou-se para Kiev, a capital da Ucrânia e uma das cidades mais importantes da URSS. Estava-se em 1943, ainda sob o ambiente de chumbo da invasão alemã e sob os efeitos trágicos das purgas estalinistas – a cidade fora ocupada pelo exército germânico até Novembro desse mesmo ano. E seria precisamente na bela Kiev que Alla Horska ganhou consciência da sua identidade cultural ucraniana. Esta urbe milenar, com uma longa linhagem de heranças culturais, tinha-se separado da Rússia no ano fulcral de 1917, aquando da Revolução Bolchevique. Será necessário recordar que a República Popular da Ucrânia foi criada em 1919. Em 1922, após dois anos de ocupação pelo Exército Vermelho, aquela passou a ser uma república soviética, e, finalmente, em 1934 Kiev tornou-se a sua capital.

Antes do corte de relações entre a Ocidente e a URSS na década de 1920, já a cidade banhada pelo Dniepre tinha constituído uma verdadeira placa giratória cultural, «exportando» artistas como Isaak Rabinovich ou Sonia Delaunay (ela própria de origem ucraniana) para os grandes focos das artes, como Paris, e influenciando-os de modo mais ou menos directo, ou sendo influenciado por estes laboratórios de produção artística. Nas décadas que antecederam a I Guerra Mundial era muito forte o intercâmbio

² V. <https://ucrania-mozambique.blogspot.com/2006/11/alla-gorska-foi-assassinada-h-36-anos.html>, página criada por Dmytro Yatsyuk.

entre Kiev e outros centros, como Viena, Munique, Berlim ou Paris, cada uma acrescentando as suas próprias ideias e visões de modernidade. Até à década de Vinte, a futura capital ucraniana constituiu uma metrópole cosmopolita, particularmente agitada no período pós-1917. Até porque a intensa criação cultural desta altura foi apoiada pelo governo da Ucrânia independente³. Como se isso fosse pouco, Kiev já tinha, atrás de si, séculos de influências múltiplas: barroca, latina e seiscentista; ortodoxa ucraniana; católica polaca; judaica, também, quer do judaísmo rabínico quer do hassídico⁴. Um caldo cultural promissor.

E é precisamente aqui que a jovem artista faz os seus estudos. Primeiro na Escola de Artes Visuais, onde alcança uma medalha de ouro⁵. Acaba o curso de Belas-Artes no prestigiado Instituto de Artes de Kiev, com o professor Serhii Hryhoriev. Neste período teve como colega aquele que viria a ser seu marido e, também ele, um nome maior das artes plásticas ucranianas contemporâneas: Viktor Zaretsky.

Coincidência: os lugares da vida de Alla Horska são uma coincidência irónica com a História da União Soviética e do mundo: primeiro, o local de nascimento, Ialta. A cidade que em 1945 tornava-se o palco de encontro dos três grandes dirigentes aliados, Franklin D. Roosevelt, Winston Churchill e Josef Estaline: aqui, os três dirigentes, antecipando a derrota das forças do Eixo, redesenharam o mapa político da Europa a sair da II Guerra Mundial. Ainda por cima, a cidade, situada na Crimeia, sofreu as vicissitudes desta região na evolução política e geográfica da URSS, até ao seu fim, em 1991 – e, mais recentemente, com a Anexação da Crimeia pela Rússia, em 2014, com todos os problemas decorrentes desde então.

Mas a ironia casual não termina aqui: a seguir à formação académica, a artista parte para Chernobyl e Pripjat – o primeiro nome é o de uma cidade, mas, a partir da década de Setenta, passaria a ser, também, o de

³ Myroslav SHKANDRIJ, «Contemporary Ukrainian Art and the Twentieth Century Avant-Garde», in Larissa M. L. Zaleska ONYSHKEVYCH e Maria G. REWAKOWICZ (org.), *Contemporary Ukraine on the Cultural Map of Europe*, Routledge, The Shevchenko Scientific Society, Armonk, New York, London, England, 2009, p. 418.

⁴ *Idem; Ibidem.*

⁵ Eis a referência encontrada aqui. V. <https://ucrania-mozambique.blogspot.com/2006/11/alla-gorska-foi-assassinada-h-36-anos.html>, página criada por Dmytrov Yatsyuk. Contudo, noutra fonte, a instituição referida é designada como Escola de Arte Republicana: Yaroslav KRAVCHENKO, Alla HORSKA, «May your soul stay forever young...», <https://day.kyiv.ua>, 10 de Setembro de 2014.

uma central nuclear situada em Pripjat, a 18 quilómetros da cidade que deu o nome ao complexo nuclear. Como sabemos hoje, a 26 de Abril de 1986 essa central viria a sofrer uma grave explosão – para lá de todos os outros danos, o desastre nuclear de Chernobyl provocou um forte sismo político na URSS, já então sob a batuta da «perestroika» de Mikhail Gorbachev.

Regressemos ao final dos anos Cinquenta: nesse período são vários os motivos a ocuparem a cabeça e os pincéis desta mulher loira, que se dedica às minas e às paisagens rurais. É uma moça dotada, determinada – o futuro mostrá-la-á corajosa até à bravura. Possui a tez muito branca, uma compleição forte, rosto largo, olhos grandes, nariz bem desenhado. Ela não se dedica exclusivamente à pintura e tem de lidar com materiais como cimento, pedra, barro, metais diversos. É lutadora, telúrica, habituada ao trabalho árduo. Alla Horska vive e cria num mundo próprio e é-nos descrita pelos que a conheceram como sendo extremamente sociável, mas também detentora de uma vontade indómita. Num país e num tempo como aqueles, esta qualidade há-de, um dia, custar-lhe a vida⁶.

Em 1959 Horska foi admitida na União de Artistas da URSS. O dobre a finados dos anos Cinquenta pareciam anunciar alguma abertura no regime. Estaline morrera em 1953 e fora substituído por Nikita Khruchtchev. Em 1956 deu-se o célebre XX Congresso do Partido Comunista da União Soviética, com a denúncia dos crimes do estalinismo. O discurso dito «secreto» acerca do culto da personalidade pelo novo homem forte do Kremlin arrasou o seu antecessor, para espanto da ala mais conservadora do Partido e, tornou-se conhecido na URSS e até no Ocidente, tendo sido a libertação de milhões de prisioneiros dos «gulags» uma primeira consequência directa. Iniciava-se o período do chamado «degelo» ou da «desestalinização». A abertura do sistema será mais aparente que real para os soviéticos, na generalidade, e para os artistas em particular. Ainda assim, os sinais dados por Moscovo criavam esperanças de libertação e de renovação estética em vários intelectuais⁷.

⁶ Ver o link <https://day.kyiv.ua/en/article/culture/victim-state-was>. O seu filho, Oleksiy Zaretsky e Mykola Marychevsky compilaram memórias e artigos sobre a artista no livro *Alla Horska. Chervona tin kalyny. Lysty, spohadi, statti* [Alla Horska. A sombra vermelha de um noveleiro: cartas, colecções, artigos]. Compilação e edição de Oleksiy ZARETSKY e Mykola MARYCHEVSKY, Kiev, Spalakh. LTD, 1996. O título original, em Ucrainiano, pode ser encontrado em páginas de vendas de livros, com as respectivas indicações. A tradução portuguesa é dada por D. YATSYUK (*op. cit.*).

⁷ Yaroslav KRAVCHENKO, Alla HORSKA, «May your soul stay forever young...»,

Alla Horska fez parte desse grupo: Logo no início dos anos Sessenta aprendera a falar e a escrever em Ucrâniano, o que não sucedia na família – uma opção política e estética, na qual teve a ajuda de Nadia Svitlychna⁸. Envolveu-se em iniciativas artísticas e literárias, incluindo conferências sobre a História da Ucrânia, visitas guiadas temáticas, concertos com os primeiros músicos de «jazz» ucranianos. Aquela que, entretanto, se tornou também activista estava, como outros, empenhada em demonstrar que a Ucrânia era muito mais do que uma república no mapa cinzento da União Soviética.

A geração de Sessenta

A década de 1960 foi – e continua, naturalmente, a ser – muito perpetuada e discutida pelas transformações radicais que, em tantos sectores, operou nos Estados Unidos e na Europa Ocidental, tal como nas antigas colónias europeias de África e da Ásia: da Argélia ao Vietname, passando, é claro, por Portugal e pela Guerra Colonial (1961-1974). Contudo, é bom lembrar como esta época constituiu, ainda, um período agitado nos espectros político, social e cultural nos países do chamado «Pacto de Varsóvia» – a Primavera de Praga de 1968, na então Checoslováquia, e o seu fim trágico, são disso o símbolo mais evidente. E à URSS e, em concreto, à Ucrânia, poder-se-ia aplicar a bela frase do escritor português Aquilino Ribeiro: «Debaixo da superfície lisa corriam águas vivas.»⁹. E em terras ucranianas também encontramos a «geração dos anos Sessenta», designada, em ucraniano, como «Shistdesyatnyky», da qual Horska vem a tornar-se um dos elementos predominantes. Este movimento representou uma geração cujos membros, apesar de virem dos meios rurais – Horska, filha da «nomenklatura» é uma grande excepção –, possuem um gosto mais refinado, são mais livres, mais cultos e cosmopolitas que os seus antecessores. E é, sobretudo, uma geração inconformada com os cânones estreitos que lhes continuam a ser impostos, já no pós-Guerra.

<https://day.kyiv.ua>, 10 de Setembro de 2014.

⁸ *Ibidem*.

⁹ Entrevista do escritor ao *Diário de Lisboa*, 2/6/1958; Cit. In David L. Raby, «O movimento popular», Iva DELGADO, Telmo FÁRIA, Carlos PACHECO (coord.), *Humberto Delgado/ as eleições de 58*, Lisboa, Vega, 1998, p. 123.

Um momento seminal: a fundação, em 1962, do clube de criação juvenil, de cuja organização Horska fez parte, juntamente com intelectuais ucranianos como o encenador e cineasta Les Taniuk, o pintor Veniamin Kushnir, o crítico literário e filólogo Ivan Dziuba, juntamente com outros intelectuais dessa «geração de Sessenta» – e que em 1964 o KGB viria a encerrar¹⁰. De resto, os confrontos com as autoridades revelam-se cedo. Proibições de representações teatrais, censura, vigilância de membros pelo KGB. Seguir-se-iam as detenções e as limitações à actividade de intelectuais de diferentes áreas. Ela não desistiu. Nem Horska nem os restantes membros desta «intelligentsia» ucraniana. As iniciativas artísticas literárias atrás definidas são, também, um exemplo de militância contra a repressão por detrás do anunciado «degelo» de Khruchtchev; Alla Horska fez retratos de intelectuais e artistas cuja ligação à Ucrânia era o seu denominador comum: desde logo Taras Shevchenko (do qual se falará adiante), outros antigos e recentes dissidentes do regime soviético – o escritor B. Antonenko-Davydovych, ou o filósofo, e também escritor Yevhen Sverstiuk.

Alguns dos retratados faziam parte dos «Shistdesyatnyky»: o poeta Vasyl Symonenko, Ivan Svitlychny, poeta e crítico literário, o poeta e argumentista Ivan Drach e o próprio Les Taniuk.

A imparável Alla Horska promoveu, ainda, sessões de poesia, desenhou figurinos ou cenários para representações teatrais, em cidades como Lviv ou Odessa, de autores «indesejáveis» como Mykola Kulish, escritor e dramaturgo (ucraniano, claro) morto em 1937, durante as «purgas» estalinistas dos anos Trinta. A própria artista empenhou-se em angariar fundos para artistas com maiores necessidades financeiras. Interessava-se pelos muralistas mexicanos (Siqueiros, Orozco, Rivera). Estudou a cultura popular ucraniana. E nessas raízes terá encontrado um novo sentido para a vida.

¹⁰ Aqui surgem algumas discrepâncias acerca do nome do grupo: assim, Myroslava BARCHUK designa-o como «Kloob Tvorchoyi Molodi (KTM)», recuando, até, a sua fundação para 1960. V. artigo «The Rebellious Generation of the Shistdesyatnyky», in Welcome to Ukraine: <http://www.htd.kiev.ua>. Yaroslav KRAVCHENKO mantém as datas de fundação e extinção do grupo entre 1962 e 1964. V. Alla HORSKA, «May your soul stay forever young...», <https://day.kyiv.ua>, 10 de Setembro de 2014. Contudo, já Dmytrov Yatsyuk chama ao grupo «Shuchasnyk», palavra que traduz por «Contemporâneo». V. <http://ucrania-mozambique.blogspot.com/2006/11/alla-gorska-foi-assassinada-h-36-anos.html>. O termo «Shuchasnyk», usado para designar o grupo surge, ainda, no artigo de Natalia SHRAMENKO, «A Guelder Rose for Alla Horska» (<https://day.kyiv.ua/en/article/culture/guelder-rose-alla-horska>). Também na página da Galeria Cu3Design <http://cu3design.com/rbio.php?aid=26> pode-se encontrar referência idêntica.

Ainda muito jovem, numa carta ao pai, a artista sublinha o seu interesse pela língua e pela literatura ucranianas¹¹. A sua produção criativa é, ela, própria, um reflexo de todo este percurso. Enquanto estudante, pinta obras de índole mais figurativa (quicá, mais consentâneas com o chamado «Realismo Socialista»), apresentando, no princípio dos anos Cinquenta, cenas campestres.



Fig. 1: A Colheita, 1950. Fonte: wikiart.org

A partir de 1960 o seu trabalho sofre uma total metamorfose: linhas duras, cores muito fortes e contrastantes, pinceladas grossas, grandes superfícies onde predominam tons crus de vermelho, amarelo ou verde, e, com frequência, animais e flores reivindicando a matriz da sua Ucrânia natal. Desse período um estudo para um mosaico, onde aves voam numa orgia solar de pétalas primaveris, reflecte todo um programa de renascimento e de reivindicação do imaginário popular.

Em 1964 comemoravam-se os 150 anos do nascimento do pintor, poeta, escritor e humanista Taras Shevchenko – ele próprio fora um dissidente da Rússia imperial, perseguido pelo czar Nicolau I e é, ainda hoje, considerado o fundador da moderna literatura da Ucrânia. Alla Horska, em conjunto com Opanas Zalivakha, Lyudmila Semykina, Halina Zubchenko e outros autores, criou um vitral para a universidade de Kiev, intitulado «Shevchenko. Mãe». O vitral apresentava a figura imponente do homenageado

¹¹ AVERYANOVA, N., «Artistic Elite of Ukraine: Alla Gorska in the Cohort of the 1960es», in *Bulletin, Ukrainian Studies*, 17/2014, Taras Shevchenko National University of Kyiv (<http://ukrbulletin.univ.kiev.ua/Visnyk-17-en/Averyanova.pdf>).



Fig. 2: Desenho para mosaico, 1960. Fonte: wikiart.org

como um homem irado, que abraçava uma mulher – a própria Ucrânia – enquanto a sua outra mão erguia um livro. No vitral podia ler-se: Возвеличу малих отих рабів німих, а на сторожі коло їх поставлю слово» ou, em alfabeto latino, «Vozvelychu malych ottych rabiv nimych, a na storogî kolo yich postavlyu slovo» [Engrandecerei os pequeninos, aqueles servos mudos, e na vigia junto deles eu colocarei uma palavra (tradução de Dmytrov Yatsyuk e Pavlo Sadokha)]. Considerado impróprio do ponto de vista ideológico, o vitral foi destruído pela própria administração da universidade e Alla Horska e Lyudmila Semykina seriam expulsas da União de Pintores da Ucrânia. O que, na prática, significava não poder exercer o seu ofício na capital desta república¹².

Foi então que Horska começou a trabalhar em murais monumentais, em conjunto com outros artistas, incluindo o marido, Viktor Zaretsky. Para esse tipo de trabalho ela encontrou inspiração quer na herança cultural que foi beber à Kiev da vanguarda dos anos Vinte, quer nos muralistas mexicanos. Exemplos desse período são o mural «Prometeus», para a Escola nº 5, em Donetsk, da autoria conjunta de Alla Horska, Victor Zaretsky, Galina Zubchenko, Hennadii Marchenko e Hryoriï Synytsia (1965). Ou, ainda, o mural «Flor de Carvão», assinado por Horska e Zaretsky, Borys Plaksii e pelo arquitecto A. Smirnov. Com data de 1968, a obra foi destinada ao complexo fabril de Krasnodonvuhillia, em Krasnodon. Vale a pena referir, ainda, o desenho para um mosaico, com o nome «A Bandeira da Vitória». Datado de 1968 é um trabalho conjunto de Alla Horska, o seu marido Zaretsky (de novo) e Victor Smirnov. Este, felizmente,

¹² Yevhen SVERSTYUK, «Alla Horska a once and future artist», Welcome to Ukraine, <http://www.htd.kiev.ua> © 2002-2014.

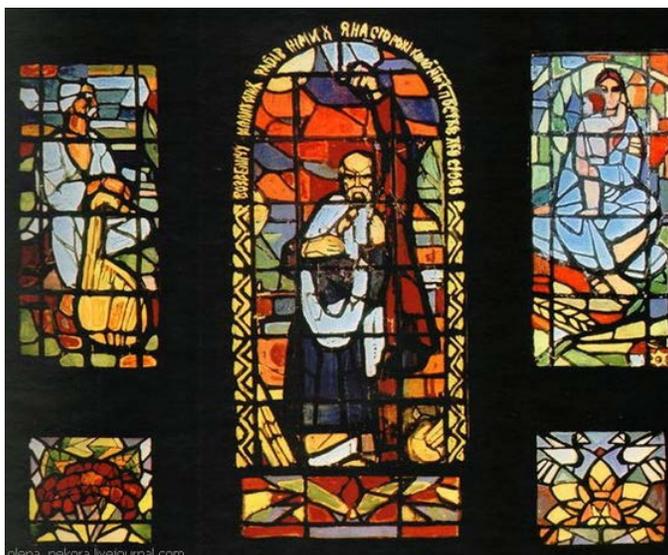


Fig. 3: Desenho para vitral Shevchenko. Mãe, 1964. Fonte: wikiart.org

está a salvo: fez parte de uma exposição, aberta ao público no Museu Nacional da Ucrânia, em Kiev, entre 2015 e 2016, dedicada, precisamente, à geração de Sessenta.



Fig. 4: Desenho para o mural Bandeira da Vitória. Alla Horska, Victor Zaretsky e Victor Smirnov. Fonte: wikiart.org

Contraditoriamente, no período pós-soviético esta obra da artista corre perigo, pois, em 2015, o governo da Ucrânia aprovou a controversa lei de

«des-comunização», a qual, como todas as leis deste tipo, levanta questões polémicas entre a memória histórica, o património e o passado político de um país. Segundo um levantamento realizado pelo fotógrafo Yevgen Nikiforov, vários murais já não se encontram «in situ»¹³. Ironia cruel: durante a existência da URSS muito do trabalho de Horska e dos restantes «Shistdesyatnyky» foi censurado, banido, destruído pelas forças políticas que temeram a dissidência. Contudo, no pouco espaço de liberdade que tiveram para trabalhar, artistas como Horska terão sido associados, apressadamente, ao regime que os ocultou.

Repressão e morte

O fim do «degelo» anuncia-se depressa e uma vaga repressiva cai sobre os intelectuais dissidentes, em particular nos anos de 1965 e 1966. Decorrem detenções em massa e Alla Horska mobilizou-se a favor dos detidos e das respectivas famílias e participou em sessões de tribunais. Como muitos outros, ela e Zaretsky foram colocados sob a vigilância do braço do KGB na Ucrânia.

Um facto muito importante: já durante o tempo do clube juvenil, no qual muitos escritores e poetas publicavam clandestinamente, ou, pelo menos, em edições de autor, foi criada uma comissão para investigar o sepultamento de dezenas de milhares de pessoas em Bykivnya, uma aldeia perto de Kiev. O local fora descoberto pelas tropas nazis durante a ocupação e classificado pelo NKVD – o antecessor do KGB. Suspeitou-se logo de que ali havia a prova de um massacre colectivo levado a cabo sob as purgas de Estaline. No período de reconstrução do pós-Guerra, Bykivnya passaria a fazer parte dos subúrbios de Kiev. Alla Horska integrou a Comissão do clube que, ainda em 1962 requereu às autoridades uma investigação sobre o caso. O resultado prático foi o espancamento brutal do poeta Vasyl Symonenko, que acabaria por morrer num hospital – seria preciso esperar pela década de 1990 para que se realizasse uma investigação séria sobre os massacres de Bykivnya e que

¹³ Yegen Nikiforov, *Decomunized: Ukrainian Soviet Mosaics*, DOM & OSNOVY, 2017, cit. por Claire Voon, in <https://hyperallergic.com/416730/ukraines-monumental-soviet-era-mosaics/>. Ver, também, a página da internet do Museu Nacional da Ucrânia: http://namu.kiev.ua/en/search.html?search_query=art+of+the+ukrainian+sixties&x=1&y=7. Na versão inglesa da página, o nome da exposição aparece como «The Ukrainian Sixties. Potentiality of a Museum».

fossem feitos planos para um memorial em homenagem às vítimas. Este só viria a ser concretizado em 2006.

Como se percebe, assim, a substituição de Khruchtchev por Leonid Brejnev, em Outubro de 1964, não trouxe uma alteração significativa para os dissidentes. E no final de 1966 uma emenda foi introduzida no Código Penal da República Soviética da Ucrânia; o artigo 187, que referia uma pretensa necessidade de punir quem caluniasse ou manchasse a composição do Estado soviético. As reacções dos «Shistdesyatnyky» não tardaram. Manifestações em Kiev e uma carta de protesto assinada por 139 individualidades, dirigida ao próprio Brejnev sobre as violações à democracia. Sem supresas, o nome de Alla Horska está lá¹⁴.

Nascida ainda durante o estalinismo, dotada, culta, inteligente, a artista ucraniana não deveria alimentar fortes ilusões sobre o que a esperava, tal como outros rebeldes com muitas causas daquela geração. A sua morte, a 28 de Novembro de 1970, decorreu em circunstâncias ainda não completamente esclarecidas, até hoje. O jornalista Dmytro Yatsyuk procurou reconstituir os últimos dias da artista e dissidente: na manhã gelada desse dia, ela terá saído do seu apartamento em Kiev, muito cedo, para ir visitar o sogro, Ivan Zaretsky, na pequena cidade de Vasylkiv, situada a 40 quilómetros da capital ucraniana. Não voltaria a ser vista em vida.

A 2 de Dezembro o seu corpo seria descoberto, o crânio rachado. O corpo do sogro apareceu na via férrea entre Kiev e Fastiv, decepado, a 35 quilómetros da casa onde residia. Perante as descobertas macabras, a investigação policial concluiria, em 1971, que Ivan Zaretsky havia assassinado a nora por querelas familiares, suicidando-se a seguir. O caso era encerrado com esta versão oficial. Até hoje o processo mantém muitas sombras, embora a tese de assassinato por razões políticas seja, nesta altura, a que ganha maior consistência.

Mesmo morta, Alla Horska era uma personalidade incómoda e as suas exéquias deram provas disso. Os amigos reuniram-se no seu estúdio para lhe celebrarem a vida e a obra. Mas o funeral, inicialmente marcado para esse dia 4 de Dezembro, que reuniu centenas de pessoas, foi subitamente alterado para o dia 7. A versão oficial, sórdida, corria, caindo um pano de silêncio sobre as suspeitas óbvias, que viam ali a mão do KGB. E foi sob

¹⁴ A propósito deste tema e do massacre de Bykinya ver BARCHUK (*op. cit.*).

vigilância policial que o corpo daquela mulher de apenas 41 anos teve sepultura no cemitério de Berkivtsi, nos arredores de Kiev¹⁵.

«Kalyna», a flor da Ucrânia

Como sucede com personalidades como esta, não há muro nem silêncio que risque a sua marca. Tendo sido uma das figuras mais importantes dos «Shistdesyatnyky», a sua luta e, principalmente, a sua arte, deixariam um legado para a posteridade. A URSS acabaria por implodir e a herança artística da sua geração iria ver a luz do dia. Alla Horska é alvo de vários estudos e está representada em museus na Ucrânia, de Kiev a Lviv, mas ainda em Manchester (Museu de Arte Popular Ucrâniano) ou em Berlim. O seu viúvo, Viktor Zaretsky, representou-a num quadro de 1989, onde lhe chama «kalyna»: O título do quadro é, na tradução para Inglês, «So we'll raise that red guelder rose» (Em ucraniano: «А ми тую червону калину підіймемо», ou, em alfabeto latino, «Oi u luzi chervona kalyna»).¹⁶ Em Português o título soaria estranho: «Vamos, então, reerguer esse noveleiro vermelho». Ou, «Nós reergueremos aquela kalyna/Viburnum vermelha» (tradução dada por Dmytro Yatsyuk). O título é um trecho da canção popular ucraniana «Chervona Kalyna» (Oi u luzi chervona kalyna), escrita pelo compositor Stepan Charnetskii em 1914 (informação de Dmytro Yatsuk).

«Kalyna» é uma planta, com belas flores brancas e frutos vermelhos, designada cientificamente por «Virbunum opulus». Em Portugal é conhecida como «bola-de-neve», ou «noveleiro»¹⁷ e, do ponto de vista antropológico, tem uma longa relação com a Ucrânia e a própria Rússia. Para o paganismo eslavo, anterior à cristianização, a planta estava associada à «Trindade do fogo», constituída pelo sol, pela lua e pelas estrelas. Simbolizando a beleza feminina, a maternidade e os laços familiares, durante séculos floresceu em bordados tradicionais, inspirou poemas e canções populares. Mais recentemente o noveleiro viria a ser associado

¹⁵ Acerca das circunstâncias da morte de Alla Horska, consultar D. YATSYUK (*op. cit.*) e SVERTSYUK (*op. cit.*).

¹⁶ Natalia SHRAMENKO, «A Guelder Rose for Alla Horska», in *The Day*, 20/1/2011. <https://day.kyiv.ua/en/article/culture/guelder-rose-alla-horska>.

¹⁷ V. <http://jb.utad.pt>, com a respectiva ficha técnica. Portal do Jardim Botânico da Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro.

às lutas independentistas, tornando-se o símbolo nacional da Ucrânia¹⁸.

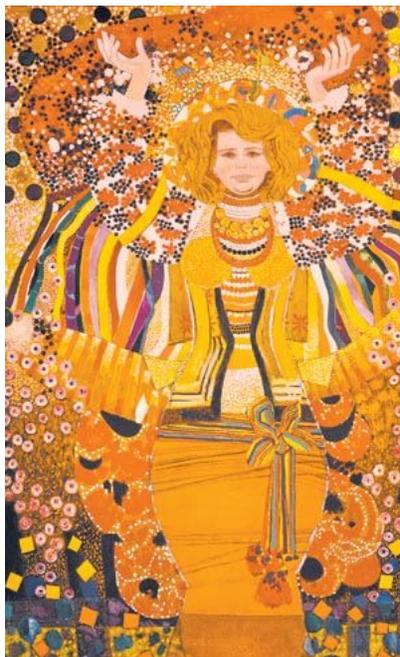


Fig. 5: Quadro que Viktor Zaretsky dedicou a Alla Horska. Fonte: wikiart.org

O título do quadro daria o nome a uma exposição dedicada a Horska e a Zaretsky, os dois artistas dissidentes (Zaretsky veio a falecer em 1990). Esta decorreu no Museu Nacional de Literatura Ucraniana (Kiev), em Janeiro de 2011 e para ela contribuiu muito o filho do casal, Oleksii Zaretsky. Com esta e com outras exposições deram-se passos importantes para o reencontro de Alla Horska com o público ucraniano, passadas as décadas de censura e de silêncio. Em 2000 a jornalista Olena Levchenko dedicou-lhe um documentário¹⁹.

No pós-Guerra Fria o mundo tem vindo a assistir a um reacendimento de reivindicações identitárias regionais e de vários nacionalismos. Sabemos que o nacionalismo é a face mais perigosa, sobretudo na forma como

¹⁸ http://www.nbu.gov.ua/portal/chem_biol/nvntu/16_4/87_kuzmenko_16_4.pdf, Doctor Kuzmenko, Philological Sciences. *The symbolics of guild-rose in Ukrainian songs of the 20th century national liberating movements*. Ver, também, CHOLODOVA, U., Symbols And Mythological Picture of the World Through Ukrainian Kolk Songs, p. 3050. <http://www.idildergisi.com/makale/pdf/1502554016.pdf>.

¹⁹ D. YATSYUK, *op. cit.*

ele tem sido defendido na vaga das primeiras duas décadas do século XXI. Não deixa de ser consensual, apesar de tudo, o direito de cada um às suas próprias raízes culturais, sendo este aspecto cada vez mais valorizado num planeta onde a globalização vai apagando as pegadas de heranças de culturas, às vezes, milenares.

Alla Horska é um símbolo da luta pela Liberdade nesses anos Sessenta, mas é também um exemplo intemporal de dedicação à arte e de luta. Pelo desejo de expressar as suas próprias raízes, contra o monolitismo cultural vigente. A sua actualidade reside, também, neste campo. Como disse Olesia Antoniuk, «designer» ucraniana, «We see a young intelectual woman, exquisitely dressed in the fashion of the 1960s. She is both a reflection of that time and a letter addressed to the future, to us, posterity»²⁰.

²⁰ SHRAMENKO, *op. cit.*

Bibliografia

Oksana BURANBAEVA, Adriana HELBIG e Vanja MLADINEO (org.), *Culture and Customs of Ukraine*, Greenwood Press, Westport, Connecticut, London, 2009.

Brian MOYNAHAN (texto), *O século da Rússia*, Verbo, Lisboa, 1994.

Marko PAVLYSHYN (ed.), *Glasnost in context: on the Recurrence of Liberalizations in Central and East European Literatures and Cultures*, Berg, St. Martin's Press, New York, 1990.

Myroslav SHKANDRIJ, «Theater and Cinema», in Larissa M. L. Zaleska ONYSHKEVYCH and Maria G. REWAKOWICZ, *Contemporary Ukraine on the Cultural Map of Europe*, M. E. Sharpe, Armonk, Shevchenko Scientific Society, New York, London, England, 2009, pp. 411-431.

Benjamin TROMLY, *Making the soviet intelligentsia: Universities and Intellectual Life under Stalin and Khrushchev*, Cambridge University Press, 2013, 320 pp.

Various worlds of Pelageya Shuriga

Olga Roussinova¹

To make a Secondary World inside which the green sun will be credible, commanding Secondary Belief, will probably require labour and thought, and will certainly demand a special skill, a kind of elvish craft. Few attempt such difficult tasks. But when they are attempted and in any degree accomplished then we have a rare achievement of Art...

J. R. R. Tolkien. On Fairy-Stories. 1947

Various Worlds of Pelageya Shuriga

An artist Pelageya Shuriga (1900–1980) the main character of the article, has been chosen to be side by side to her sisters from Eastern Europe, yet neither herself, nor author are involved into feminism problems and women studies.

Her art (sculptures and drawings) and her personality are little known, so they are intriguing, exciting our curiosity. One can recall more famous women-artists in Russia, for example, any of *Amazons of the Avant-garde*: Alexandra Exter (1882 – 1949), Natalia Goncharova (1881 – 1962), Liubov Popova (1889 – 1924), Olga Rozanova (1886 – 1918), Nadezhda Udaltsova (1886 – 1961), etc. Besides, there were women-sculptors, like Vera Mukhina (1889 – 1953), a prominent artist of Stalin era, author of the *Worker and Kolkhoz Woman* (1937), the 5-times winner of the Stalin Prize, or Adelaida Pologova (1923 – 2008), the master of decorative sculpture, also patronized by the State. Their biographies are well-known; their art works

¹ Olga Roussinova is the art historian, Associate Professor of National Research University Higher School of Economics (Moscow): Faculty of Humanities / School of History. Official web-page of the author: <https://www.hse.ru/en/staff/oroussinova>.

are prized and praised. Does it make sense to discover once again these Americas?

Pelageya Shuriga is, so to say, the America still undiscovered. First, both the quality of her art works and versatility of her talent prove her advantage. She was a sculptor who equally worked in the field of graphic art; she approached the small porcelain pieces as if they were city monuments; she studied from Avant-guard master Anton Lavinsky, but also from the neoclassicist Alexandr Matveev. This multi-faceted character calls for the special study.

Then, the same style of her art is surprising. Fantastic features and grotesque appear in her works since the very beginning and then manifested themselves more and more clear, unexpectedly disturbing panorama of the *realistic* Soviet art from Revolution to Perestroika.



Fig. 1: Self-portrait. 1918.

Finally, she belongs to the *forgotten generation*, her peers also did not pretend (and even were afraid of) to be active as public persons: Klavdiya Demina (1900 – 1976), Nina Eisenberg (1902 – 1974), Tatiana Bruni (1902 – 2001), Anna Leporskaya (1900 – 1982), Alissa Poret (1902 – 1984), Tatiana Mavrina (1902 – 1996), etc. During the *Great Turn* years²

² The term came from the title of Joseph Stalin's article *Year of the Great Turn* (1929),

and later they sought shelter from persecutions and total control either in book illustrations, in theater decorating, or in applied art (characteristically in Leningrad Lomonosov Porcelain Factory³).

Art critics like to point out that Pelageya Shuriga was interested in *various expressions of life*⁴ and mainly inclined to realism since her early drawings of 1916 – 1919 up to pieces of the war time and evacuation (1941 – 1945), and then portraits, flowers and statuettes of late decades of relative well-being. Yet, one can be confused to find in her early sketches fantastic figures like *Indian* or *Salome* or exotic things like *Pineapple*⁵; to look at her *prehistoric primitives* of 1930 – 1940ies or *Mexican-like* statues of 1960 – 1970ies. And one can note that they are far from mere reproduction of life (of Russian, then Soviet everyday reality) both by their subjects and style.

which indicated the break with the moderated financial and social policy of the early 1920s and the start of severe industrial acceleration followed with forced-labor camps and political repressions.

³ In Russian – *Leningradskiy Farforoviy Zavod*, or LFZ. Here the abbreviation LFZ will be used.

⁴ Manturova T. Introductory article. In: Catalogue of the exhibition of Pelageya Shuriga. SPb, The State Russian Museum – Palace Edition, 1996, pp. 5-10.

⁵ In Igor Severyanin's famous *Overture* (1915) © Igor Severyanin © translation by Ilya Shambat (ilya_shambat2005@yahoo.com) Date: 12 Feb 2005 http://lib.ru/POEZIQ/SEWERYANIN/poems_engl.txt it was a symbol of a dream:

Pineapples in champagne! Pineapples in champagne!
 Deliriously tasty, sparkling and bright!
 I'm in something from Norway! I'm in something from Spain!
 <... >
 Among nervous girls and in company of women
 Tragedy I am turning to dream and to farce.
 Pineapples in champagne! Pineapples in champagne!
 Moscow to Nagasaki! New York to Mars!

In Vladimir Mayakovsky's most famous couplet (1917) quoted in: *World Literature Today*, June 25, 2013 by Saul Alpert-Abrams, A Conversation with Boris Dralyuk, <https://www.worldliteraturetoday.org/blog/interviews-translation-tuesday/russian-futurist-manifestos-and-steamship-modernity> it becomes a symbol of expensive luxuries that are beyond the reach of ordinary people:

Eat your pineapples, chew your grouse,
 Your last day draws near, you bourgeois louse!

The artistic world, which looks like reality is what Tolkien called the Secondary World. And there is the starting point of this paper: to show, that the world of Pelageya Shuriga is the Secondary World constructed as expression of real life rather than its mechanical copy. Fantasy makes her creatures visible; they look as credible, as reality itself, fictive and grotesque reality of everyday life.

Pelageya Shuriga had accomplish more complicated artistic tasks than artists who used only fantastic and conventional approach *a priori*, like Tatiana Mavrina with her multicolored gemstone graphic in spirit of Russian folk art or theater decorator Nina Eisenberg either. Meanwhile her Secondary World developed clearly. At the same beginning it was widely open space enlivened with real and fantastic characters; their metamorphoses were exposed to the observing and distant artist's gaze. Then the observer becomes more concerned, the space (or the eyeshot) becomes more complex, heterogeneous, with its own structure and order. It divides into external world, outer space of ordinary life – and internal space of imagination; hence, characters start to play different roles. Finally, imaginary world drew so close that incorporated of everything else. Logic of this development largely follows artist's biography, and enables us to reconstruct sensibility of the artist (*Gemeingefühl*) from the first years of Soviet Russia to nearly its decline.



Fig. 2: Tea-party. 1919.

The early years of Pelageya Shuriga established the basic features of her art, so it is worth to observe them with attention. In general it was the period of theatricality, always so closely connected with conventional and

fantastic in art. The earliest survived series of her drawings *Crinolines* (1917 – 1919) represents ladies dressed by the XIX century fashion with elaborated gestures, mainly dancing. They are turning, bending, fanning themselves, making bows; in a word they behave themselves as if at the theater stage. Another series entitled just *Theater* (1918) are dignitaries and harlequins, heroes and gossips, figures dressed in tutu and leotards. Compositions are not finished: they are momentary sketches with character types, expressive gestures and twisting movements on the notebook half-sheets. They have no faces; sometimes they wear face-like masks as in *Diakov* series (1917). Time flows slowly here: the main character Diakov sits, stands, lies down resting, look at something attentively, holds his hat in the hand, or leans on a stick. Nothing moves in this dreamy kingdom, no will inspires drama, scenery changes indicate either a room with floral wallpaper or outskirts with an old house. People and things appear and disappear indicating next act of a piece.

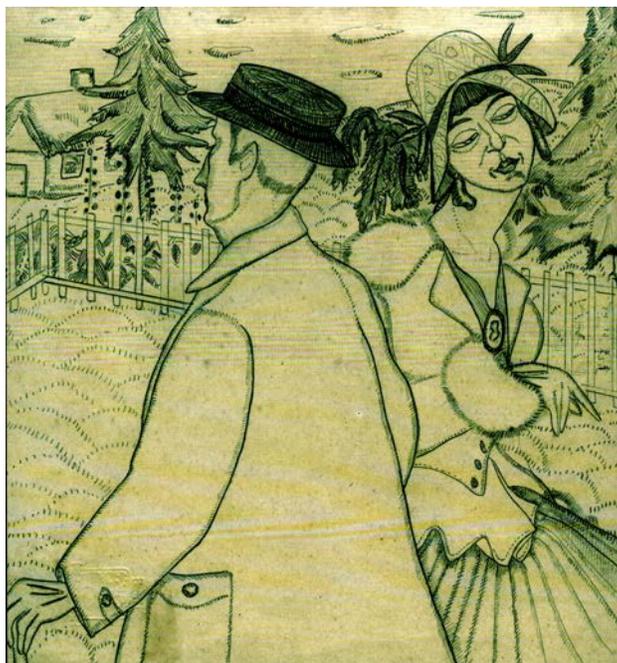


Fig. 3: Diakov on the walk. 1917.

Here one can find a curious feature, which will lead us towards portraits and works of the next years – Shuriga tries to find the least element

of expression. How many details should be discarded for the rest still would be expressive enough? Series *The Characters* (1918 – 1919) is a set of fragments: turn of a head with a shoulder jerked up, closed palms against a chest and strangely grimacing face with slanted eyes, or for instance, an outline of a face with the luxuriant beard of a toy malefactor, aimed at somewhere by a nose and a look of wide-opened eyes.



Fig. 4: The Indian. 1919.

Art critics consider early works of Pelageya Shuriga to be influenced by symbolism, cubism, expressionism – main artistic trends of the early XX century⁶. They put an excuse that «it was spontaneous reaction of

⁶ Kuznetsov A. Fascinating experiment of Pelageya Shuriga. In: *Catalogue of the exhibition. Pelageya Shuriga (1900-1980): Graphics 1917-1922*. Art-Divage Gallery 17.06 – 31.07.2005. Moscow, 2005, p. 8.

the young artist rather than regular and rational imitation». Yet the artist does not need excuses. Worth to mention that inclination to imitate various trends were characteristic for Pelageya Shuriga and her late works are mainly based on stylization.

One may find that artistic trends or singular images played for her the role of Nature – what else could seem magnificent black-and-white illustrations (and not so magnificent but anyway striking photos), which she looked at home in the famous *Apollon* journal?⁷ Nothing new in such attitude, the same way antique pieces (in engravings, copies or originals) constituted part of nature for academic artists of the previous centuries.

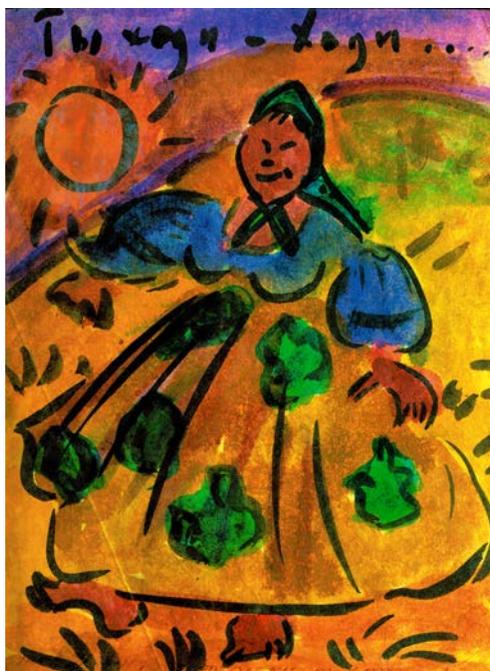


Fig. 5: On you go. 1917-1919.

⁷ *Apollon* was a *revue* published in St. Petersburg 1909-1917. Since the first issues it became a discussion panel for contemporary literature, painting, architecture, music, theater, etc. The journal published a lot of copies of the works of Russian and international artists and articles about them. The chronicle of *Apollon* gives an extensive record of Russian (especially St. Petersburg's) and European contemporary cultural life. See: Dvinyatina T. M. Apollon (Apollo), journal. In: *Saint Petersburg Encyclopaedia*. Committee of Culture of St. Petersburg; Peter the Great Institute. <http://www.encspb.ru/object/2855735095?lc=en>.

She followed that or another trend, and it was the first serious try to supply her world with additional credibility. So, the large album sheets of the series *Lubki* (i.e. Russian popular prints) she made in the spirit of Ukrainian avant-garde. There are tea-drinkings, lads and lasses (*Pet'ka*, *Dunechka*) with brash and black and colored inks, but as well strange *Mister Welling and Salome*, *Return from a Walk* and exotic images (*Oriental motive*, *Indian* etc.).

Thus, theater presentation and in the same time implied work *after nature*; series rather than singular pieces; variety of subjects including popular and exotic; and what is more important nothing of static images, but characters with distinct gestures and movement took in a *close-up*. This early world, first of the worlds of Pelageya Shuriga we may call the *graphic cinematograph* of her own.



Fig. 6: Ludwig van Beethoven. 1921.

Productivity and concentration of the young artist are surprising – for 1916 – 1919 she made dozens pieces of graphic. Besides, she kept them with care in all troubles, wanderings and relocations, likely as memories rather than sketches of any practical value. Hence, to examine her works

usual way, i.e. separately from her biography and life circumstances⁸ would be incorrect. The World under construction, indeed, her own Cinema Grand Illusion in 1916–1919 calls for her attention amid of what was happening then.

With the outbreak of the WW-I her native city of Kharkiv experiences *unprecedented nervous inspiration*,⁹ a mere patriotic fever – escalation of hostilities does not affect the then prosperous center at the South-West. Commercial banks are opened; factories continue working, and railway still functions properly connecting the city with Moscow, St. Petersburg and Crimea. Newspapers and magazines publish various news, both international and local; citizens attend theaters, cinema, and visit public parks for a slow walk. University classes follow their own course, as well as academic life with conferences and discussions.

The Civil War wreaked havoc and destruction, and affected the city the most serious way, when Kharkiv appeared in the middle of a war zone (1917 – 1919). Hunger, fear, and killing squads savaged in Moscow, in Petrograd (former St. Petersburg), but especially in the provinces. For example, striking illustration from the diary of an eye-witness:

Like the Black Death is here, classical and exemplary. Both hunger, and pestilence, and deadly feud... any day now they will smash the retreating rebels [during the German occupation after the peace treaty of Brest-Litovsk], who threaten leaving no stone unturned. Massacre, looting, torment, murder, exhaustion, freezing for my kids, the most awful things become possible only tomorrow. Yet the heart is calm. It duly ached in 1914 in these bloody days of declaration of the war! Restless I was then. The soul sensed all the life would be shattered; we have to die amidst the rubble.¹⁰

Documents of the time, letters and diaries, newspapers' reports help us to understand feelings of city-dwellers:

It is a mess in the city. Machine guns are located in the streets; gunfire is in the Pavlovskaya Square. Some grammar schools had

⁸ Kuznetsov A. *Fascinating experiment...*, p. 5.

⁹ *Utro. Khar'kovskaya gazeta. [The Morning. Kharkiv newspaper]* 02.08.2014.

¹⁰ Men'shikov M. O. *Materialy k biografii [Biographical materials]. Rossiiskii arkhiv: Istoriya Otechestva v svidetel'stvakh i dokumentakh XVIII-XX vv. [Russian archives: History of Fatherland in witnesses and documents, XVIII – XX centuries]* – M., 1993. Vol. 4, pp. 5-8.

been dissolved already, ours is still learning... Bolsheviks came again. To go anywhere to celebrate the fest [Christmas] is not allowed; don't even think to attend the theater... At night I suddenly wake up because of the noise and gunfire in the street... In the street the light is on, that's nice, and no light in the houses. A handful of soldiers are standing in the middle of the street, about 15 men. Another man goes towards them from our house, and screams *Comrades! Comrades!* Alarm sounded, militia came, they were busting down doors. There is bustle on the stairs... We are evicted. In our house will locate a hit squad... yesterday night they shot workers. Kharkiv was declared a stronghold... I'm sitting on the balcony listening gunshots.¹¹

Such external developments made the artist go deeper into the inner world. Other events were connected with art and as such they were more positive and inspiring. Kharkiv artistic milieu of the time came to resemble *Little Paris* due to variety of artistic workshops, schools, and due to concerned public ready for discussions. Exhibitions for every taste presented realist paintings (*Wanderers [Peredvizhniki]*, *Wanderers*), art-nouveau, futurism and avant-garde. In Kharkiv worked mainly local artists after studying in St. Petersburg or Moscow, Paris, Cracow, Vienna or Munich – upon their return they could work in theater, in applied arts, they opened ateliers of their own, established artistic unions and groups, published albums and journals¹². So, in *Introduction* to the exhibition catalogue of the *Ring [Kol'tso]* group (1914) one could read such declarations, as «We prove the existence of artistic power in the city». Poets and artists members of the Southern Union of Cubo-Futurists *Gilea* often visited Kharkiv: brothers Burliuk, Velimir Khlebnikov, and Vladimir Mayakovsky. These episodes of the past Kharkiv remembers even now:

The poet [Mayakovsky] was young futurist, and enjoyed shocking the public when he defiled along Sumskaya Street dressed in bright

¹¹ Knorring I. N. *Povest' iz sobstvennoi zhizni* [Story from my proper life]. In 2 vols. V.1. M., Agraf publ., 2009. Electronic edition.

¹² Kharkiv artistic groups: *Thistle [Budiak]* 1912 – 1920; *Heirs of Blue Lily [Na-sledniki Goluboi lili]* 1909 – 1912; *The Union of Seven [Soyuz semi]*, 1917–1919; *The Union of Arts [Soyuz iskusstv]*, 1917–1919. Artistic journals and magazines: *Ears of Wheat [Kolos'ya]*, 1918; *Ways of Art [Puti iskusstva]* 1921 – 1923; *Ways of Creativity [Puti tvorchestva]* 1919 – 1920; *Collection of the New Art [Sbornik novogo iskusstva]* 1919; *Artistic Guild [Khudozhestvennyi tsekh]* 1918 – 1919.

yellow shirt with a bundle of carrot stuck out of the pocket.¹³

By the words of the friends of Shuriga's family she often remembered her youth in Kharkiv with nostalgia, and felt the lack of such richness of its cultural life even comparing with Moscow and Petrograd¹⁴.

Two last years at Kharkiv (1918 – 1919) Pelageya Shuriga spent on the initial artistic training. Thus, the recent schoolgirl was invited to the newly-opened private studio of sculptor Leonora Blokh (known as a student of Auguste Rodin in 1898 – 1905). Characters made by Shuriga at these years are still moving, yet their gestures become restrained and balanced, their bodies get weight. They are not casual passes-by any more, but a posed model. No need to say that it was such drawing after model, which cultivated in all art academies during the professional training.

Two ways (possible for the artist in 1910ies) began from this point, either advancing towards classical art, towards firm volume and definitive weight of bodies, or going back towards simplicity of avant-garde, precisely, of constructivism, so attentive to theoretical grammar of art, to structure of objects and space.

In 1920 Pelageya Shuriga leaves Kharkiv for Moscow to study under constructivist Anton Lavinsky (future member of LEF¹⁵) in recently-opened *Vkhutemas* art school¹⁶. She appeared in the world, so to say, preprogrammed and already constructed. As she wrote in her diary: «You must model no girl and a cable in her hand, but a space conflict of one and another. Abstractionism penetrated all Moscow. Exhibitions of sculpture all over the city were cubes, parallelepipeds of plywood...»¹⁷. Constructivists requested no drawing, but combinations, work with ready-made elements. By words of Elisabeth Lavinsky to draw «was a sin in itself, it was permitted

¹³ Komsomolskaya Pravda v Ukraine. Newspaper. Kharkiv. 3.07.2007 <http://kp.ua/prins/t/kharkov/6794-maiakovskiyi-shahal-po-sumskoi-s-puchkom-morkovy>.

¹⁴ I am thankful to Svetlana Rybalko for these details.

¹⁵ Left Front of the Arts artistic union and journal edited, particularly, by Vladimir Mayakovsky. Members of LEF were mainly constructivists.

¹⁶ *Vkhutemas* was acronym for *Vysshiyе Khudozhestvenno-Tekhnicheskiye Masterskiye* (Higher Art and Technical Studios). It was the State art and technical school founded in 1920 in Moscow instead of Moscow School of Painting, Sculpture and Architecture and Stroganov School of Applied Arts closed by the Soviet government.

¹⁷ Shuriga P. Autobiography. In *Catalogue of the exhibition in the State Russian Museum...*, 1996, p. 12.

to make photomontage, and if one wanted to draw, one should draw posters»¹⁸.

Then Pelageya Shuriga decides to develop the drawing from model to broaden artistic capabilities. In 1922 – 1923 she leaves for Petrograd to study under Alexandr Matveev, likely the best Russian sculptor of that time. Why this choice was so important in perspective of the Secondary World's existence?



Fig. 7: Pelageya Shuriga amongst the exhibits at the Lomonosov Porcelain Factory (LFZ). 1939.

By the decade of 1910th for at least half a century the Russian cultural society actively discussed visual meaning and values of art. The debates always raised a question how true the image had to reproduce the reality. So, detailed photographic accuracy of the image appeared on the one pole together with naturalism of the *Wanderers*. On another pole was fully independency from nature following with distrust to the *obsolete* visual language declared by avant-garde artists at the years of the WW-I and after. Yet there was one more option distant from both positions: it concerned «incantatory magic of rhythmic speech» in the art of poetry,

¹⁸ Quot.after: Chervenevich E. *Graficheskiy dizain v Rossii [Graphic Design in Russia]*. M., Slovo publ., 2008. p. 35.

«artist's sudden realization that the world is not small, flat, and bare, not measured and calculated»¹⁹. The quoted declaration was published as a separate text in 1916 after it had been published for the first time in 1910 in *Apollon* journal. There Kharkiv school-girl Pelageya Shuriga likely could see it together with a set of sculptures of Alexandr Matveev, which affected her strongly²⁰.

Magic of Matveev's sculptures is in their suggestive rhythm. He also taught their students in Petrograd to select limited expressive means of sculpture, as volume, rhythm, movement. Such is, for example, Shuriga's statue the *Nude* (1926, plaster, 36 sm)

With Matveev's training she got both official recognition and personal experience, which cannot be overemphasized. In the next years images of her distant world seem more and more credible. Yet these were years of the long train of wanderings – it is the short home-coming to Kharkiv where her daughter was born, and new arrival to Petrograd (since 1924 renamed to Leningrad), where she strayed over Vassilievsky Island from one rowdy relatives of her husband to others, even more disgraceful. «They thought that art is my idle whim», she will say later calling them «a frightful family»²¹.

Art is not a whim – while she was looking for proper arguments for the relatives, her colleagues were appealing to the Soviet Government vindicating the liberty of art. Nevertheless in 1926 State Institute of Artistic Culture (famous *GINChUK* established in Petrograd in 1923 for studies in theory and practice of avant-garde art, and directed by K. Malevich) was shut down as ideologically incorrect and joined the Art History Institute, in 1929 the latter was totally banned as well. It is known that the article of S. Seryi «Monastery for the State Account» served as a pretext for its destruction²². In 1932 Malevich took shelter within Russian

¹⁹ Ivanov, Vyacheslav. *The Testaments of Symbolism. In: Selected Essays. Studies in Russian literature and theory.* Michael Wachtel – ed. Robert Bird – transl. Northwestern University Press, 2001, pp. 36-50.

²⁰ Photos were published in *Apollon* in 1913. About the "discovery" of Matveev's sculpture see: Black V.B. Article on Pelageya Shuriga. In: *Catalogue of the exhibition in the State Russian Museum...* 1996, p. 10.

²¹ Shuriga P. Autobiography. In: *Catalogue of the exhibition in the State Russian Museum...*, 1996, p. 13.

²² S. Seryi. Monastery for the State Account [Monastyr' na gossnabzhenii]. In: *Leningradskaya Pravda* newspaper. *Leningradskaya Pravda*, 1926, 10 June. «When we discuss the Soviet history of the end 1920ies-early 1930ies we usually stress out 1929,

Museum, in the same time or earlier his former Institute colleagues settled down in applied art industry. Malevich's assistant Nik.Suetin took high office in Leningrad Porcelain Factory – LFZ. In 1929 (?) Pelageya Shuriga got fixed up in a job as a technician there. As she had not got a good reputation for such a job, she was «exiled» from the industry to head the LFZ museum, which kept rich collections including ancient and imperial porcelain.

LFZ museum (unlike early world of *personal movie theater*) became a space of *inner emigration*, and no more the open space where life and art merged. The museum with its historical collections is removed – by its very essence – from the *commonplace of life*. Besides, she was lucky to fence her own small space for sculptural studio inside the museum's premises.



Fig. 8: Portrait of LFZ worker Bushliakov. 1936.

Inhabitants of this world are made after nature now – it is a range of plaster and porcelain portraits of LFZ workers. They are exaggerated up to grotesque and even tragical image. One can find there no optimistic look unlike official portraits of that time, rather accented disproportion

so called Year of the Great Turn. Indeed, it was dramatical year: struggle for the Soviet ideology in children literature; public persecution of two writers Boris Pilnyak and Yevgeny Zamyatin who did not conform to ideological policy; reforms of Union of Writers and of Academy of Sciences; dismissal of A. Lunacharskii, commissar of culture and education; dissolution of Art history institute...» Quot.after: Gus'kov N.A. (ed.) Materials for the cronicle of Leningrad's cultural life at the turn of 1920s–1930s [Materialy dlya sostavleniya khroniki kul'turnoi zhizni Leningrada na rubezhe 1920-kh i 1930-kh gg.]. Introduction; Egorova K.B. Materials of *Krasnaya Gazeta* evening newspaper (1928) processing. In: *Institutions of culture in Leningrad on the turn 1920s–1930s [Instituty kul'tury Leningrada na perelome ot 1920-kh k 1930-m goda]*: project materials. <http://www.pushkinskijdom.ru/Default.aspx?tabid=10460>.

of degeneration (Portrait of LFZ worker Bushliakov, 1936, porcelain) or bestial vital power (Portrait of LFZ security guard, 1937, tinted plaster).



Fig. 9: Portrait of LFZ security guard. 1937.

And besides portraits and studies from the nude Pelageya Shuriga makes heads of *Adam* and *Eve* (baked clay). Worth to mention that her exotic *Indians* of 1916 – 1919 did not differ in character and style from Kharkiv people, for instance, the *Walking townsmen*. In 1930ies they would clearly differ. Then the imaginary world was at the second stage of development, and *Adam* and *Eve* looked the exact opposite of portraits of workers, particularly, because of the same size, approximately 30 sm. Their proportions draw observer's attention in the first place – their heads are small, their swan-necks spill over the shoulders mildly. Raised brows, and high open forehead produce the air of remoteness and surprise at concave surface of plane faces. Across the face of *Adam* slightly cut ripples look like the first effort of reflection, and face of more emotional *Eve* is still empty, unconscious. They are ideal vessels for any contents be instilled – *Eve's* twisted long braid refers to the prehistoric jug's handle. In general, they produce almost primordial primeval effect – as if they were portraits made by Adam's sons.



Fig. 10: Adam and Eve. 1930s.

Next period of wanderings, rove, relocations brought to life new imagined characters. In the beginning of the War (1941 – 1945) Pelageya Shuriga with her daughter-teenager conveys LFZ museum to evacuation to the Ural town of Irbit – ancient merchant town, in pre-war Soviet period it was connected with heavy industry (together with Nizhny Taghil, Ekaterinburg, Cheliabinsk), and what impossible out-of-the-way place it was, just the end of the world. She writes in her diary: «We came in Irbit at night. [The address was] secret factory. The room we've got was very bad... Museum in boxes was locked in barracks...»²³. Again she has to do technical job, and draws portraits for the food: «For one portrait they gave a bucket of potatoes. They [sitters] set up such payment themselves».

However, it was in Irbit, where she intensively works out her imagined characters – such is the graphic series of so-called *Large Female Nudes* (1943). Art critics find in these drawings «primeval» features, and stress out «the significance and purposeful immobility of the figures»²⁴. Literally before our eyes the Second World becomes more and more credible, yet without naturalistic qualities. It is clear when we study how figures move. In 1916 – 1919 they moved freely and easily, as if they passed through space with no resistance. *Nudes* made in evacuation are immovable, locked, or freeze into the space of the large sheets of rough paper, brown or grey-blue. One can find them dense and solid infinitely; selected carefully a few details of faces and bodies, which came out the surface.

²³ Shuriga P. Autobiography. In: *Catalogue of the exhibition in the State Russian Museum...*, 1996, p. 14.

²⁴ Manturova T. Introductory article. In: *Catalogue of the exhibition in the State Russian Museum...*, 1996, p. 7.

Next, these stoned bodies are markedly unstable. Seems it will be enough to push a broad-shouldered and bulky-headed figure, and she will not remain on the feet. No support she has. Finally, thick hands hang down impotently – the most impressive gesture one can ever see. The artist emphasizes weak will and stone-like immobility – too large clumsy figures are cramped by paper edges. What is this all about? Not about own biography, not about the War around. It is about unstable position of a being in the world, about absence of inner will.

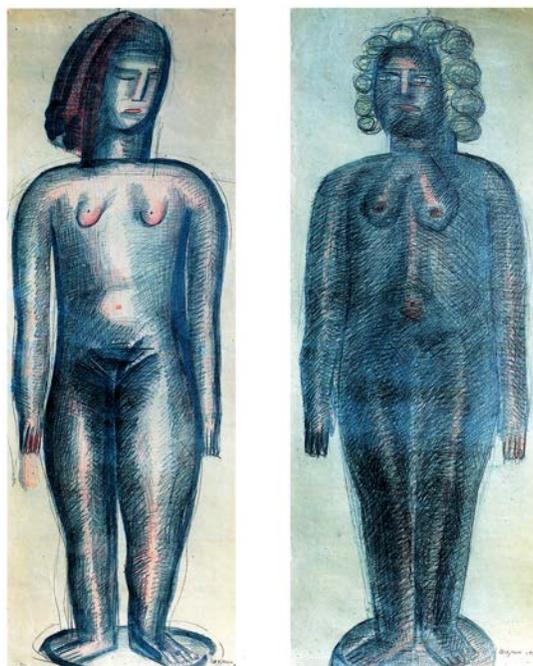


Fig. 11: Large Female Nudes. 1942-1943.

The first after-war pieces present a contrast, for example *Portrait of a worker at the Baltic factory Kozlova* (1946). Her strong young body exerts, springy unbends, as if it is run by internal spiral. Impulse is so powerful, that her head throws back, mouth slightly opens, and her large eyes become even larger. As mother embraces her child, she tenderly clasps the dark benched form with instinctive gesture (she is a modeler, exhausting job does not need any reflection at all). Organic nature is so expressed that the girl looks similar to the pre-war Eve – the same air of surprise and unconsciousness. Yet she is not a vessel for any contents

any more, but a flesh full of movement, ready to action. This large painted plaster figure is of human size and cut by knees – in contrast to *Nudes* it gives her additional firmness and significance.



Fig. 12: Portrait of a worker at the Baltic factory Kozlova. 1946.

After the piece had been exhibited in the same year of 1946 Pelageya Shuriga was banned from official state commissions²⁵. Then a new grave wave of persecutions happened – in 1946 a decree on journals *Zvezda* (*Star*) and *Leningrad* was issued²⁶, and there were indicated lines of control in art and literature for the next years: «decadent, inept mood... pessimism... absence of supervision from the part of City Committee of Communist Party... passion for annoying foreign stuff... pieces ideologically uncommitted and harmful». Let us look at the *Portrait of a worker Kozlova* from this point of view. Seems it fits all the demands – it is far from pessimism, ideologically correct (the sitter belongs to the working

²⁵ Biography. In: *Catalogue of the exhibition. Pelageya Shuriga (1900-1980): Graphics 1917-1922*. p. 109.

²⁶ Flige I. A. Leningrad Affair. In: *Saint Petersburg Encyclopaedia*. Committee of Culture of St. Petersburg; Peter the Great Institute. <http://www.encspb.ru/object/2804021845?lc=en>.

class), nothing of foreign stuff – so why Pelageya Shuriga was accused of *artistic formalism*?

Probably, looking at the *Portrait of Kozlova* critics understood for the first time that a body can have its own vitality, it can express itself so clearly. And it is unbearable and unacceptable. It will be so more ten years until the *Saw* period (end of 1950ies – early1960ies), when bodily expressions «become free, exceed the limits of instructions, refuse to be a machine for fulfillment of ideological tasks»²⁷. In other words, the *Portrait of Pelageya Shuriga* appeared too early.



Fig. 13: Flowers (daffodils). 1957.

The Soviet artist without state commissions could not have a studio from the state. So, soon after Pelageya Shuriga had left LFZ and tried to work as an artist she lost her studio premises and any livelihood. She was free now to start with new subjects – the strange series of nosegays «flowers, in little jugs, small vases and stands». Later they will become porcelain painted compositions, and become a puzzle for art critics. «As if forgetting how ideally suited such subjects are for transparent water-colours, she sees bouquets of flowers (a microcosm of nature) as an excuse for sculptural variations of form, as if daffodils, cyclamens and small bunches of violets are *accommodating* to this purpose»²⁸. Meanwhile, such posy is also well-known decorative detail, which the artist turns

²⁷ Vikulina E. Photography of 1960s. New canon. In: *Film Art [Iskusstvo kino]*, 2017, vol. 4, pp. 64-70.

²⁸ Manturova T. Introductory article. In: *Catalogue of the exhibition of Pelageya Shuriga...*, p. 8.

into the single – and more *natural* – composition. Everybody remembers ancient porcelain ware with elaborate decoration of flowers (tureens, cups, goblets, etc.), and the same manner was decorated Imperial porcelain from collections of LFZ museum.

Color for sculptor is rare and important mean of expression. Pelageya Shuriga started to use colorful painting intensively as early as in 1946. The first years of the *Saw* one can call *chromatic* in general, particularly, because of the 6th World Festival of Youth and Students opened in Moscow on July 1957, when sculptors appreciated variety of young people of colored skin dressed in picturesque and exotic clothes. And even in this diversity of new images Pelageya Shuriga is remarkable for rich decorative painting in the spirit of *Ukrainian avant-garde* of her earliest Kharkiv series.



Fig. 14: Portrait of N. D. Parfatskaya, textile designer. 1970.

The third – and the last – aspect of her Secondary World will be fully developed by 1970ies.

«Possible to say that then people were left in peace; so to speak, *let them breath*. The government and population, seemed, adjusted themselves to each other – each settled in its own field, agreed with each other on the terms of mutual disinterest... both processes... and concerned phenomena indicated relative weakness and gradual degeneration of centralized, militarized, bureaucratic and hierarchical social structure of soviet pattern. They indicated collapse and accelerated it».²⁹

²⁹ Dubin B. The look of the age: Brezhnev's period in conflict of different evaluations

The most curious in this late World is grotesque characters. Even portraits after living sitters show qualities exaggerated, and certain features accented with selflessly-bright painting. Mask-like faces, face-like bodies, subtle shift of a balance give them effect of an inner life. They are physically in the same space as observer is, they are before our eyes, but they look at us from far away as if ringed with invisible and impermeable barrier.

The statue *Mexico* (1971) is a half-figure almost in human size, a bit higher than one meter. Painted plaster represents a nude female with fierce and brutal face. Painted decoration of her body resembles some tattoo of an exotic tribe – bright stripes in yellow, orange, and blue cover her neck like a collar; forearms painted in red, orange, and white; prominent breasts and belly circled with blue, black and red; on each side of her body are yellow and orange strips; her face is a colored mask framed with black hair in a bun on the top of her head. She gives us opportunity to observe her attentively, to count all colors, to look at each twist of the paints, which overlay the plaster surface and cover her nudity – a coat of paint is like a coat of mail, panoply. She still gives us a chance to observe her – for a while – she is immovable. Her immobility conceals concentrated menace, the head-on motion we grasp here. She watches us by the corner of her slanting Indian eyes from the depth of blue outlines, thick lips half open, the head slightly turns left following eye movement. She watches us by all the body with painted round eyes of tattoo. She is ready to turn facing the danger, then move her mountain-like body in a moment, impend over an enemy – leaning on her thick arms looking like legs in the absence of legs.

Seems it will be not a fruitful way guessing, which *expressions of life* contributed into such image. It could be Olmec statuettes then exhibited in the State Hermitage museum, occasional album photos, and any other visual source. Though worth to note that the subject of *Mexico* (exhibited only post-mortem in 1996 in the State Russian museum) is strange, at least, for 1970ies. Pelageya Shuriga made *Mexico* statue in «the grand style by a sure hand» (Olmec statues were described exactly by the same words in the Hermitage catalogue of the Pre-Columbian museum

[Litso ehpokhi: brezhnevskii period v stolknovenii razlichnykh otsenok]. In: *Monitoring*. 2003, # 3. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/litso-epohi-brezhnevskiy-period-v-stolk-novenii-razlichnyh-otsenok>. 2003. № 3. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/litso-epohi-brezhnevskiy-period-v-stolk-novenii-razlichnyh-otsenok>

collection³⁰. All in all, neither a subject, nor exotic manner was characteristic for Leningrad sculpture of that time.

We do not understand its sense: what kind of *message* is it? For answering this question let us look at the portrait, which Pelageya Shuriga had made a year or two years earlier (portrait of N. D. Parfatskaya, textile designer, 1970). A head in plaster is of the same natural/human size. The same black hair frames the face painted in intensive white, which even seems blue; bright red lips look like a tribal war paint; the same way accented *Indian* long eyes and high cheekbones. All the face, seems, lives with its own life due the same exaggerated facial gestures, almost a grimace, contrasted with concentrated fixed gaze.



Fig. 15: Mexico. 1971.

³⁰ Kinzhalov R. V. *Iskusstvo drevnikh maiya [The art of ancient maya]*-L., Nauka publ., 1971, pp. 74-78.

The sitter of the portrait has no concern with Pre-Columbian Olmec statues at all. Though let us compare it with the *Mexico*, and it will be clear why both seem so strange and unusual guests in the art of 1970ies. Both are chromatic by nature, going back to the then forgotten spirit of Art-Nouveau. Yet graceful tension of the early XX century turned now into grotesque; tenderness and languor got an awesome rigid look; decorative qualities were carried to the almost naturalistic effect. And they communicate with us much more intensively, calling us, screaming.

As a final point: art critics consider the art of Pelageya Shuriga to be *cosmogonic* by its nature³¹. May be. To be precise, it is rather *cosmic* in the sense used by V. Ivanov in 1910:

It is therefore not surprising that cosmic themes have come to dominate the content of poetry; that ephemeral and elusive emotions have acquired an echo of «world weariness»; that aestheticism bequeathed to us a refinement of outer perceptivity and inner sensitivity that has served as valuable experience in the search for a new apprehension of the world; and that the cognition of the irreality of phenomena has come to be seen as the universal tragedy of the isolated personality.³²



Fig. 16: The State Russian museum. Permanent exhibition. J. Zhukova. Decorative plate "Pelageya Shuriga". 2012. Some pieces by Pelageya Shuriga. 1947-1965.

³¹ Roschin A. On Eternity's Threshold: Remarks on the Sculpture of P. Shuriga. In: *Apraksin Blues*, 1997, #7, p. 10.

³² Ivanov, Vyacheslav. *The Testaments of Symbolism...*, pp. 42-43.

LIST OF ILLUSTRATIONS

Artworks of Pelageya Shuriga are presented in the State Russian museum, in the Museum of XX and XXIst Century St.Petersburg art, in auctions and private collections.

Images presented here are from various museum catalogues (both printed and electronic), and official open sources.

Catalogue, 1996 – Catalogue of the exhibition of Pelageya Shuriga. SPb, The State Russian Museum – Palace Edition, 1996.

Catalogue, 2005 – Catalogue of the exhibition. Pelageya Shuriga (1900–1980): Graphics 1917 – 1922. Art-Divage Gallery 17.06 – 31.07.2005. Moscow, 2005.

Fig. 1. Self-portrait. 1918. <http://www.mispxx-xxi.ru/artist/shuriga-pelageya-nikolaevna/>.

Fig. 2. Tea-party. 1919. *Catalogue, 2005*, p. 63.

Fig. 3. Diakov on the walk. 1917. *Catalogue, 2005*, p. 13.

Fig. 4. The Indian. 1919. *Catalogue, 2005*, p. 60.

Fig. 5. On you go. 1917–1919. *Catalogue, 1996*, p. 16. <http://www.mispxx-xxi.ru/artist/shuriga-pelageya-nikolaevna/>.

Fig. 6. Ludwig van Beethoven. 1921. *Catalogue, 2005*, p. 92.

Fig. 7. Pelageya Shuriga amongst the exhibits at the Lomonosov Porcelain Factory (LFZ). 1939. *Catalogue, 1996*, p. 13.

Fig. 8. Portrait of LFZ worker Bushliakov. 1936. <http://project1014977.tilda.ws/shuriga-pelageya-nikolaevna>.

Fig. 9. Portrait of LFZ security guard. 1937. *Catalogue, 1996*, p. 20.

Fig. 10. Adam and Eve. 1930s. <http://www.mispxx-xxi.ru/artist/shuriga-pelageya-nikolaevna/>.

Fig. 11. Large Female Nudes. 1942–1943. *Catalogue, 1996*, p. 25. <http://www.mispxx-xxi.ru/artist/shuriga-pelageya-nikolaevna/>.

Fig. 12. Portrait of a worker at the Baltic factory Kozlova. 1946. *Catalogue, 1996*, p. 27. <http://rasmuseum.ru/mikhailovsky-castle/exhibitions/outdoor-sculpture-fund/#>.

Fig. 13. Flowers (daffodils). 1957. *Catalogue, 1996*, p. 26.

Fig. 14. Portrait of N. D. Parfatskaya, textile designer. 1970. *Catalogue, 1996*, p. 30.

Fig. 15. Mexico. 1971. *Catalogue, 1996*, p. 31.

Fig. 16. The State Russian museum. Permanent exhibition. J. Zhukova. Decorative plate “Pelageya Shuriga”. 2012. Some pieces by Pelageya Shuriga. 1947–1965. Photo of the author.

Mulheres Russas.

Faces femininas em Revolução.

Zinaida Evgenlevna Serebriakova – um exemplo na Arte¹

Alexandre Honrado²

À mulher, pois, ou seja pobre operária que mal ganha para o pão de cada dia, ou opulenta dama vergada ao peso dos seus deveres sociais; às mães que têm filhos a entrar na luta pela existência e que ansiosos esperam o conselho, que os guie para a felicidade e para o bem, dos lábios que lhes ensinaram as primeiras palavras e lhes deram os primeiros beijos; como às raparigas que, mal iniciadas nos seus deveres, têm de arcar com um futuro de que nem chegam a compreender as responsabilidades; a todas, repetimos, corre o dever de se deterem, ao menos um instante, a pensar no remédio a dar a tanto mal e a tanta iniquidade.

Ana Castro Osório³

A história da Revolução Russa [de outubro ou novembro] de 1917, é pródiga num legado de heroínas, que saltam das ruas russas, tornadas

¹ Este texto foi inicialmente publicado na revista *Historiae*, Rio Grande, v. 8, n. 2, 2017, pp. 135-153, <https://periodicos.furg.br/hist/article/view/7915>.

² Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias.

³ OSÓRIO, Ana Castro (2015). *Às mulheres portuguesas*. Lisboa: Bibliotróica Portuguesa.

depois soviéticas pelo contexto de uma mudança cultural, social e política, efetivamente profunda, para as páginas da História.

Vamo-nos deparando com referências a essas protagonistas revolucionárias, fixando nomes como os de Aleksandra Kollontai (em destaque no ano de 1905⁴; era militante do Partido Social-Democrata dos Trabalhadores Russos, desde 1898); Elena Dimítrievna Stásova (seria secretária do Partido Bolchevique e líder de organizações comunistas internacionais); Inessa Armand (Inessa ou Inês Armand, comunista francesa que viveu a maior parte de sua vida na Rússia); Konkordiya Samoilova (bolchevique e editora fundadora do jornal russo *Pravda*, em 1912, foi ativista e revolucionária pelos direitos das mulheres trabalhadoras antes da Revolução Russa e devotou sua vida à causa do proletariado feminino); Klavdia Nikolaeva (em 1917, tornou-se editora da revista *Robôtnitsa, Trabalhadora*. Após a Revolução de outubro assumiu altos cargos no Partido Comunista. Foi opositora a Estaline;) e Nadiéjda Krúpskaia, mulher de Lenine; entre muitos, muitos outros nomes que aparecem em textos e referências mas que vão rareando à medida que as datas dos originais vão avançando, até que, em cronologias mais próximas de nós, os textos as omitam totalmente.

Estas mulheres, desafiando o regime dos czares, editaram a (já referida) revista *Trabalhadora (Robôtnitsa)* pouco antes das revoluções de 1917 e da Guerra Mundial (que começou em 28 de julho de 1914). O lançamento da publicação aconteceu no Dia Internacional da Mulher de 1914 (fevereiro ou março, de acordo com os calendários), com 12 mil exemplares de tiragem. Faziam parte de conselho editorial Inessa Armand, Aleksandra Kollontai e Nadêjda Krúpskaia (Nadêjda e Lenine tinham casado na Sibéria, em 1898 ou em 1901, hesitação que depende das fontes disponíveis que por vezes se contradizem).

Em maio e junho de 1917, Nadêjda escreveu no *Pravda* uma série de artigos sobre o trabalho entre a juventude: «*Sobre o Papel e a Importância da União da Juventude*», «*Luta pela Juventude Operária*», «*Resposta à Juventude de Moscovo*», «*Como deve Organizar-se a Juventude*». Krúpskaia realizou também um grande trabalho de caráter cultural, particular-

⁴ Na sequência da guerra entre a Rússia e o Japão, a Revolução Russa de 1905 foi um movimento antigovernamental espontâneo, que se espalhou por todo o Império Russo. Teve como ponto alto e dramático o massacre de 22 de janeiro de 1905 na cidade de São Petersburgo, no Império Russo, onde manifestantes pacíficos marcharam até ao Palácio de Inverno para apresentar uma petição ao czar, mas foram baleados pela Guarda Imperial.

mente entre a juventude do bairro de Viborg. Será, mais tarde, coordenadora do *Glavpolitprosvet*, o Comitê Principal para a Educação Política soviética e delegada-coordenadora no Comissariado para a Instrução Pública, militante bolchevique e membro do Comitê Central do Partido Comunista da Rússia. No dia do seu enterro, na Praça Vermelha de Moscovo, e um pouco por todo o país, foram realizados atos fúnebres aos quais assistiram centenas de milhares de pessoas. Mesmo assim, também ela cairá no esquecimento em textos e referências.

Caso notável e de destaque foi o de Maria Ivánovna Pokróvskaia, hoje quase nunca referida. Poróvskaia nasceu em 1852, em Níjni Lomov, foi médica e autora de artigos populares sobre higiene, além de memorialista. Feminista radical, fundou em 1905 o Partido Progressista das Mulheres, do qual foi líder. Em 1908, participou do comitê organizador no I Congresso das Mulheres de Toda a Rússia. Em março de 1917, fez parte da delegação que se reuniu com o príncipe Lvov (primeiro-ministro entre 15 de março de 1917 e 21 de julho de 1917) para tratar do direito da mulher de votar e ser votada na eleição para a Assembleia Constituinte de dezembro de 1917).

Até 1917, e desde 1904, Pokróvskaia editou a revista *Jénski Vestnik* que fundou e que foi fechada depois da Revolução.

Neste período, ficou famosa a frase de Inessa Armand:

Se a libertação das mulheres é impensável sem o comunismo, então o comunismo é impensável sem a libertação das mulheres⁵

Uma das figuras maiores da Revolução de outubro de 1917, Leão Trotstky, não deixa dúvidas sobre o papel das mulheres, na época:

O dia 23 de fevereiro (no calendário juliano, correspondente a 8 de março no calendário gregoriano) era o Dia Internacional da Mulher. Os círculos da social democracia tencionavam festejá-lo segundo as normas tradicionais: reuniões, discursos, manifestos, etc. Na véspera ainda ninguém poderia supor que o Dia da Mulher poderia inaugurar a Revolução. Nenhuma organização preconizava greves para aquele dia. (...) No dia seguinte, pela manhã, apesar de todas as determinações, as operárias têxteis de diversas fábricas abandonaram o trabalho e enviaram delegadas aos metalúrgicos, solicitando-lhes que apoiassem a greve. (...) É evidente pois que

⁵ In CLEMENTS, Barbara Evans (1979). *Bolshevik Feminist: The Life of Aleksandra Kollontai*. Bloomington: University of Indiana Press.

a Revolução de Fevereiro foi iniciada pelos elementos de base, que ultrapassaram a resistência das suas próprias organizações revolucionárias, e que esta iniciativa foi espontaneamente tomada pela camada proletária mais explorada e oprimida – as operárias da indústria têxtil, entre as quais, deve-se supor, estavam incluídas numerosas mulheres casadas com soldados. (...) O Dia da Mulher foi bem sucedido, cheio de entusiasmo e sem vítimas. Anoteceira e nada revelava ainda o que esse dia trazia nas suas entranhas. No dia seguinte, o movimento, longe de se apaziguar, dobrou em intensidade (...)⁶

Surpreende-nos, na realidade, ver como essas mulheres são diluídas pelo tempo e pela progressão das vontades do poder até à quase invisibilidade (tanto mais que nesse mesmo ano a população trabalhadora da Rússia era composta maioritariamente por mulheres e crianças, devido ao esforço da Grande Guerra e nos anos seguintes o papel da mulher foi decisivo para a consolidação das mudanças).

Na hora das revoluções (as de fevereiro – ou março – e de outubro – ou novembro) de 1917 elas encabeçaram também os levantamentos mais radicais no país, a lutar pelo que consideravam os seus direitos e pelo derrube de um sistema de dominação.

«Mostrar que no início do século XX as russo-soviéticas alcançaram direitos que ainda nos parecem impossíveis representa uma ameaça à ordem vigente.»⁷

Daniela Lima

«Em 8 de março de 1917, uma manifestação reuniu, na Rússia, mais de 90 mil mulheres contra o czar Nicolau II e a participação do país na Primeira Guerra Mundial. O evento, que também exigia melhores condições de trabalho e o fim imediato da fome que se alastrava pelo país, tomou proporções inimagináveis e culminou na chamada Revolução de Fevereiro, um prenúncio da Revolução de Outubro, que derrubou o czarismo, deu o poder aos soviets e levou à construção da URSS.»⁸

⁶ TROTSKY, Leão (1977). *A História da Revolução Russa*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 2ª Edição. Vol. 1, capítulo VII.

⁷ Cf. O recente livro de SCHNEIDER, Graziela (org.) (2017). *A Revolução das Mulheres: Emancipação feminina na Rússia soviética*. São Paulo: Boitempo.

⁸ *Idem*. *A revolução das mulheres Emancipação feminina na Rússia soviética é uma*

Se isto se passou com as mulheres revolucionárias, o que dizer, então, daquelas que, afetas à aristocracia, ou ligadas ao regime deposto por alguma razão de proximidade, atravessaram o período da Revolução e da guerra civil confrontadas com a impiedade da força da mudança?

Escreveu o ensaísta português Miguel Real⁹ que

O ano de 1917 constitui uma data charneira que revolucionou o mapa das ideias políticas europeias e mundiais provindo do século XIX. Com efeito, os violentíssimos episódios militares sucedidos em plena Grande Guerra, inclusive as novidades da guerra aérea e da guerra submarina, a queda do antiquíssimo império russo e a emergência de um governo dos soviets, plataforma territorial de um proselitismo comunista internacional que durará até 1991, os primeiros indícios da criação de um futuro estado israelita e do futuro estado fascista de Mussolini, o novo estatuto internacional da Igreja Católica desenham o novo mapa geoestratégico europeu que perdurará até 1945, final da Segunda Guerra Mundial.

Foi graças ao estudo desse mesmo ano que chegámos ao contacto com Zinaida Evgenievna Serebriakova e com uma abordagem que nos pareceu interessante sobre a mulher na arte russa no ano das suas revoluções – culturais também! – mais intensas.

Zinaida Evgenievna Serebriakova – o outro lado da revolução

O nome da ucraniana Zinaida Evgenievna Serebriakova surgiu-nos como uma das mais significativas e prestigiadas pintoras da Rússia do

antologia com dezenas de artigos, atas, panfletos e ensaios de autoras russo-soviéticas produzidos nesse contexto de convulsão social e política.

Nesses textos de intervenção e reflexão sobre a condição e a emancipação da mulher, destaca-se sobretudo a importância da igualdade entre os géneros na defesa da classe trabalhadora: «a separação entre mulheres e homens interessava apenas ao capital, para a Revolução a luta deveria ser conjunta». A leitura, que percorre temas como feminismo, emancipação, trabalho, luta de classes, família, leis e religião, permite distinguir que houve, de facto, a conquista de direitos desde então, mas também demonstra que diversos critérios desiguais continuam em vigor, o que torna os textos, apesar de clássicos, mais atuais do que nunca.

⁹ Prefácio – intitulado *Portugal um país suspenso no tempo* – ao livro de D'ORSI, Angelo (2017), *1917 o ano que mudou o mundo*. Lisboa: Bertrand Editora, que nos foi gentilmente cedido pelo autor para publicação neste trabalho.

início do século passado. Integrada no que se convencionou chamar «modernismo», cultora do impressionismo, é merecido o reconhecimento (o que aconteceria fora da URSS onde o seu trabalho seria sempre menosprezado quase até ao fim da vida).



Fig. 1: Retrato de Lola Braz. 1910

Por mera coincidência, provando a longevidade de um nome que transcendeu muito o país natal e que ainda está bem presente na Europa, viemos a encontrar a pintora ucraniana, em dezembro de 2017, desta vez como fonte de inspiração da moda do vestuário, numa coleção para a marca Ellus¹⁰, «baseada no impressionismo e nas pinturas de Zinaida Evgenievna Serebriakova».

Contemporânea das mulheres que protagonizaram as transformações políticas na Rússia, ela operou uma outra revolução, delicada, porém decisiva, ao interpretar de modo ímpar a arte do seu tempo e país de uma forma inovadora.

A razão do nosso encontro com fontes documentais tão específicas, assentou num evento raro e, por sorte, documentado: nas vésperas da revolução socialista de outubro, Zinaida Evgenievna trabalhava, sob a coordenação de um tio, o reconhecido artista Alexandre Dubois, na obra monumental de decoração da nova estação de comboios de Kazan.

¹⁰ V. <https://www.myfreelifestyle.com.br/single-post/2017/12/04/ZINAIDA-SEREBRIAKOVA-E-O-IMPRESSIONISMO-DESENVOLVIMENTO-DE-COLECAO-PARA-A-MARCA-ELLUS>, consultado em 17 de dezembro de 2017.

Precisamente para o ano 1917 registámos ainda uma outra curiosidade: a de Zinaida ter interrompido uma outra obra, por causa de Revolução de outubro, que intitulara *A Tosquia*, onde um dos seus motivos mais queridos, o bucolismo campestre e a vida no campo, estavam bem presentes.



Fig. 2: Na cozinha

Ainda deparámos com uma outra fonte, que registava como em *Neskuchny*, também em 1917, o biógrafo e amigo, que será um atento crítico de arte de Serebryakova, S. R. Ernst (1894-1980), começou a escrever a primeira monografia dedicada ao trabalho da artista.

Zinaida Serebryakova havia de pintar, em 1922, um retrato do mesmo Sergei Rostislavovich Ernst, que espelha bem o talento da pintora e que hoje nos serve como documento para conhecer as feições do escritor.

Conhecemos Zinaida ainda muito jovem, pois legou-nos um lindíssimo autorretrato. Mostra-nos uma jovem de traços delicados, penteando os seus longos cabelos castanhos num quarto de casa rica a julgar pelos adereços e móveis. Segura, numa mão, o cabelo, e o pente, na outra. Pela forma como se retrata, arriscamos que fosse canhota. A ideia reforça-se quando numa segunda pintura em que se retrata, Zinaida segura, uma vez mais, um espelho com a mão esquerda. A pintura intitula-se, apropriadamente, *O Toucador*.

As (não muito significativas mas obrigatoriamente contempláveis) diferenças entre o calendário gregoriano, promulgado pelo Papa Gregório XIII

em 1582, e o calendário juliano ou antigo¹¹, obrigam a ressalvas quanto às datas de nascimento e morte de Zinaida Yevgennyevna Serebriakova (nome cuja grafia também se regista, no ocidente, como Zinaida Evgenievna Serebriakova). Assim, nasceu a 28 de novembro (ou seja, a 10 de dezembro) de 1884. E morreu em Paris em 19 de setembro de 1967.



Fig. 3: Retrato de Vera Fokine

Se quiséssemos destacar grandes acontecimentos para o ano de 1884, a ação do czar Alexandre III toma a prioridade. Alexandre III foi um monarca que passou à história como sendo muito conservador e muito deselegante, o oposto dos seus antecessores – os czares Alexandre I e Alexandre II.

O tio de Zinaida, Alexandre Benois, pintor e homem de grande cultura, descreveu assim o czar¹², num «retrato» aparentemente exato e impiedoso:

Depois de uma atuação do ballet *Czar Kandav* no Teatro de Mariinsky, vi pela primeira vez o imperador. Fiquei impressionado com o

¹¹ Um calendário do tipo *lunissolar*, isto é, baseado nos movimentos da lua e da terra em relação ao sol, preparado pelo líder romano Júlio César no ano 46 a.C., na qualidade de pontífice máximo do Império Romano.

¹² Cf. KISTE, John Van Der (2003). *The Romanovs: 1818–1959*. Stroud-Gloucestershire: Sutton Publishing.

seu tamanho e, embora fosse desajeitado e pesado, continuava a ser uma figura poderosa. De facto, havia nele algo de «muzhik» (camponês russo). A expressão dos seus olhos brilhantes também me impressionou. Enquanto ele passava por onde eu estava, levantou a cabeça por um segundo e, até hoje, recordo-me do que senti quando os nossos olhos se cruzaram. Era um olhar frio como o aço, no qual havia algo ameaçador, até assustador e atingiu-me como um golpe. Um olhar do czar! O olhar de um homem que estava acima de todos os outros, mas que carregava um fardo monstruoso e vivia cada minuto com medo pela sua vida e pela vida de todos os que lhe eram queridos. Em anos posteriores encontrei-me com o imperador várias vezes e não me senti nem um pouco tímido. Em certas ocasiões o czar Alexandre III chegava a ser gentil, simples e até... caseiro.

Como destaques de 1884, registamos ainda para Portugal, a sua participação na Conferência de Berlim, cujo objetivo declarado era o de «regularizar as ocupações de territórios sobre a costa ocidental da África». No Brasil, assinala-se a abolição da escravidão no Estado do Ceará e no Amazonas. O Papa Leão XIII promulga a encíclica *Humanum Genus*, onde condena a Maçonaria. *Humanum Genus (O género humano)* é uma decisão do Papa Leão XIII e na encíclica denuncia as ideias filosóficas e concepções morais opostas à doutrina católica, nomeadamente a franco-maçonaria¹³.

Nos Estados Unidos, na mesma altura, um pequeno grupo de mulheres insatisfeitas com a resistência por parte dos homens dos grandes partidos ao sufrágio feminino, anunciou a formação do Partido Direitos Iguais. A Convenção Nacional do Partido Direitos Iguais foi realizada em 20 de setembro de 1884 em São Francisco. A convenção nomeou a advogada de Washington Belva A. Lockwood para presidente e Marietta L. Stow para vice. Belva terá afirmado: «Não posso votar, mas posso ser votada.» Foi a primeira mulher a executar uma campanha política completa (Victoria Woodhull realizou uma campanha mais limitada em 1872). O partido não possuía dinheiro, mas obteve menos de 500 votos.

Zinaida é amplamente conhecida entre os que gostam de pintura. O seu trabalho é sobretudo apreciado fora da Rússia e da sua Ucrânia natal, o que a vários títulos pode ser considerado uma injustiça – ou o adiar de um reconhecimento mais do que merecido. Se quisermos ver

¹³ Texto integral no site do Vaticano: http://w2.vatican.va/content/leo-xiii/pt/encyclicals/documents/hf_l-xiii_enc_18840420_humanum-genus.html. Consultado em 18 de dezembro de 2017.

a razão do «insucesso» através do olhar mais pessimista da história, diríamos que Zinaida foi vítima de um combate desigual entre a arte do proletariado e a arte aristocrática, entre o realismo socialista e uma forma de modernismo que concebia a arte de uma forma muito própria e assinava revoluções estéticas com as cores que não estavam na moda. A somar a tudo isto, Zinaida Serebryakova irá partir para a Europa, deixando memórias e alguns trabalhos para trás, que admiradores e colecionadores mais sensíveis não tardaram em guardar. Só em 1965 teria direito a uma exposição individual na terra onde nascera, mas rodeada de recatados sussurros, silêncios cautelosos, como se o seu nome não devesse ser pronunciado. Não obstante, apesar dos seus oitenta anos de vida, na primavera de 1965, deslocou-se de Paris à União das Repúblicas Socialistas Soviéticas, para presenciar a exposição, junto da terra que, afinal mais a inspirou e mais pintou. As exposições do jubileu de 1965 em Moscovo, Leningrado e Kiev, os esforços dos filhos da artista e os estudos do crítico de arte de Leningrado, Knyazeva, abriram um verdadeiro quadro da vida e realizações proporcionando a visibilidade da artista ao público russo e ucraniano.

Zinaida nascera, em 1884, no seio de uma família profundamente ligada à arte. Uma família que vivia com riqueza, e que desfrutava de uma rica propriedade, a de Serebryakov-Lansere *Neskuchnoye*, junto à aldeia de Vesyooye a pouca distância de Kharkiv (a Carcóvia ucraniana, homónima da Carcóvia polaca; esta Carcóvia ou Kharkiv é a uma das maiores cidades da Ucrânia localizada na região homónima. Localiza-se no leste do país).

O avô e o bisavô eram arquitetos. O pai, escultor. A mãe, uma desenhadora muito hábil. O irmão mais velho, Evgeny Evgenevich Lansere e Alexandre Benois, seu tio, por parte materna, figuras notáveis da arte russa. Alexandre foi uma das mais influentes presenças no movimento *Mir iskusstva* ou *Mundo da Arte* (em russo: Мир искусства) que era simultaneamente uma revista russa e um grupo artístico.

O movimento exerceu uma grande influência na arte europeia da primeira década do século XX. Os seus membros eram conhecidos como *miriskusniki*, Serguei Diaguilev empresário artístico russo e fundador dos Ballets Russes, uma das mais famosas companhias de bailado de sempre, foi chefe editorial da publicação e membro ativo do grupo. A fundação de «*O Mundo da Arte*», tinha como missão divulgar a pintura e a arte russas em geral.

Diaguilev era um homem de notável cultura, podendo ser considerado como um autêntico símbolo do século XX. Com ele e com Alexandre Benois estavam, na primeira linha, outros artistas de renome, como Leon Samoilovitch Bakst, pintor, cenógrafo e ilustrador e o pintor Konstantýn Andréevych Sómov.

Zinaida integrará o grupo, em 1911.

A Revolução, todavia, iria exigir muito mais. Reclamava uma concepção estética para um novo mundo, mesmo que isso equivalesse à quebra com toda a estética antecedente.

Será errado dizer, como se escreveu anos depois, que essa arte era simples, que procurava a comunicação imediata e que, a dado passo, servia para agradar a um ditador inculto – um dos mitos da história criado sem grandes bases¹⁴.

Diz-nos Patrícia Danza Greco¹⁵:

Entre 1917 e 1922, uma cultura modernista acabou se consolidando, em geral vanguardista, coletivista e difundida. Dentre suas expressões mais notáveis estavam o cinema revolucionário, o teatro político, os grandes projetos urbanísticos modernos, as artes gráficas, o Construtivismo, com sua crença na utilização de formas artísticas para fins utilitários, e o Suprematismo. Entretanto, assim que o governo viu-se forte e sozinho no poder, a liberdade que fora a tônica que regera os últimos anos deu lugar à suspensão dos subsídios à boa parte das escolas de arte, que haviam se multiplicado. Em primeiro lugar porque os tempos de escassez urgiam pela contenção de despesas. Em segundo porque, diante de uma obra realista e de uma abstrata, os pensamentos mais conservadores prevaleceram – tanto do governo quanto da sociedade –, e os poucos recursos foram direcionados para as produções realísticas. A partir da morte de Lenine, em 1924, a situação agravou-se ainda mais e tornou-se insustentável depois da renúncia de Lunatcharski de seu cargo como comissário do *Narkompros*.

¹⁴ Cf. LOSURDO, Domenico (2010). *Stalin: História crítica de uma lenda negra*. Rio de Janeiro: Revan.

¹⁵ GRECO, Patrícia Danza (s.d.). *Arte e Revolução na Rússia Bolchevique*. Niterói: Universidade Federal Fluminense. s.d., disponível em <http://www.uff.br/revistacontracultura/Arte%20Revoluc%20Greco.pdf>, consultado em 03 de janeiro de 2018.

Modernismo e Impressionismo

Falar de modernismo é aceitar uma designação genérica para uma profusão de contrastes. Talvez modernismos fosse mais aceitável, em lugar de modernismo (ou de movimento modernista) como síntese do conjunto de movimentos culturais, escolas e estilos que se identificam nas artes, da pintura ao design, da primeira metade do século XX. Justamente se diz e diz a Academia que não se pode falar em Modernismo mas em modernismos¹⁶. Existindo pontos de convergência entre os vários movimentos, há muitas diferenciações e até antagonismos. Falando aqui, sobretudo, de Zinaida Lansere Serebryakova é no impressionismo¹⁷, parte original dos modernismos, que nos detemos.

De Leste chegaram sempre grandes nomes da Arte em geral. A arte abstrata que, a seu modo e decididamente, revolucionará o ocidente, «nasce» de um moscovita, Vassíli Kandínski, e de um ucraniano, Kazimir Malievitch. Kandínski estudou e trabalhou na Alemanha (e seguiu a vertente da abstração lírica, também conhecida como informal); Malievitch, na Rússia, escolheu as formas geométricas como meio de representação de um mundo novo. Um mundo novo que era a razão de atuar do Suprematismo – o movimento artístico russo, centrado em formas geométricas básicas, particularmente o quadrado e o círculo, e tido como a primeira escola sistemática de pintura abstrata do movimento moderno e da perseguição de um (novo) conceito de *pintura pela pintura* – mas também de outras emergências vanguardistas, como o cubismo, o futurismo, o cubo-futurismo e tantos rótulos. Estes inovadores culturais eram «subversivos nas suas concepções de arte, ou cósmicos (e na Rússia) místicos nas suas aspirações, [mas] não se interessavam pela política da esquerda e tinham poucos contactos com ela. Depois de 1910, até o jovem poeta e dramaturgo bolchevique Vladimir Mayakovsky, abandonou a política durante algum tempo.»¹⁸

Em 1917 e nos anos que se lhe seguiram, a Revolução e o Suprematismo tinham linhas coincidentes: «a arte da revolução consistia na própria revolução da arte».

¹⁶ BRADBURY, Malcom e MCFARLANE James (org.) (1989). *Modernismo Guia Geral 1890-1930*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras.

¹⁷ Cf. BALZI, Juan José (1992). *O impressionismo*. São Paulo: Editora Ática.

¹⁸ HOBBSAWM, Eric (2014). *Tempos de ruptura – cultura e sociedade no século XX*. Rio de Moura: Divina Comédia, p. 231.

O primeiro grande momento de fratura com uma continuidade que se prolongava há muito, terá acontecido antes, com o impressionismo, movimento que surgiu na pintura francesa do século XIX. Vivia-se nesse momento a chamada *Belle Époque*.

O nome Impressionismo provém da obra «Impressão: nascer do sol», de Claude Monet (que apesar disso não se considerava um impressionista) e terá como principal paladino Charles Baudelaire, o poeta boémio, teórico da arte.

O impressionismo não agradou de imediato à Europa do século XIX, já que os estilos que então se haviam afirmado eram completamente opostos: o Neo-classicismo, o Realismo e o Romantismo. Estes três movimentos preocupavam-se com a linearidade. O Neo-classicismo, também se preocupava com a perfeição, a ponto dos pintores corrigirem os seus modelos para atingi-la. O Realismo, por outro lado, preocupava-se em retratar a realidade exatamente como ela era. Já o trabalho romântico era extremamente subjetivista¹⁹.

Mas os mais importantes artistas e intelectuais de toda a Europa, sob a influência de Charles Baudelaire, possuem o desejo de mudança. Baudelaire acreditava que era necessário que o olhar do artista fosse desprovido de preconceito e que houvesse um compromisso com o instante fugidio. Este desejo de mudança traduz-se em experimentação de reformulação pictórica, que mais tarde levaria a pintura a ficar livre para traçar um novo caminho

O outro lado da estética

Em 1886, após a morte da mãe de Zinaida, o pai dela, o escultor Yevgeny Lansere, juntamente com seis filhos, vai para casa do seu próprio pai, em São Petersburgo. Localizada ao longo do rio Neva, na entrada do Golfo da Finlândia, no Mar Báltico, a cidade de São Petersburgo é a segunda maior da Rússia e um dos centros mais intensos da produção e concentração artística mundial. Será sobretudo uma fonte excepcional de inspiração e de aprendizagem para a jovem Zinaida.

A cultura da família foi sempre muito especial, dominada pelo culto da arte clássica, por interesses espirituais e artísticos, e pelas influências

¹⁹ Cf. WOLFFLIN, Heinrich (1989). *Conceitos fundamentais da história da arte*. São Paulo: Martins Fontes.

do avô de Zinaida, Nicholas Lansere, e das suas histórias sobre a Itália da Antiguidade e do Renascimento que despertaram em Zinaida o gosto inequívoco por um mundo de beleza, apoiado em visitas frequentes às exposições ao Hermitage, bem como na familiaridade com os livros da extensa biblioteca da casa. Todos os membros da família foram constantemente envolvidos no trabalho criativo, com paixão – e o gosto de Zinaida pela pintura pareceu a todos uma coisa natural.

A infância e a juventude de Zinaida foram passadas, assim, em São Petersburgo, onde seu avô, o arquiteto Nicholas Lansere vivera boa parte da sua vida.

Com este enquadramento familiar, os anos de estudo fora de casa não duraram muito. Em 1901, estudou na escola de arte liderada por Ilya Repin, e mais tarde foi ensinada por Osip Braz. Ilya Yefímovich Repin foi um pintor e escultor do movimento artístico Peredvizhniki e um dos mais importantes pintores do realismo. Osip Braz era fascinado pela Europa, onde estudou. O seu trabalho mais conhecido foi um retrato de 1898, do escritor Anton Chekhov, embora tenha pintado muito e retratado figuras importantes do seu tempo.

As primeiras obras de Zinaida, apareceram numa exposição em 1909, e revelam um estilo próprio e um campo de interesse muito bem definido.

Ao estudar arte clássica no Hermitage e, mais tarde, nos museus de França e de Itália, tomou contacto com as obras de Jacopo Robusti dito o «Tintoretto», Nicolas Poussin, Jacob Jordaens e Peter Paul Rubens, reveladoras de poderosas formas plásticas e sobretudo de personagens nacionais muito bem trabalhados. Mas acima de tudo, ela foi cativada pela pureza e castidade das imagens de um mestre que a marcará de forma definitiva: Alexey Gavrilovich Venetsianov, pintor russo, famoso pelas suas pinturas sobre a vida dos camponeses e de pessoas comuns.

A simplicidade e harmonia interna inerente aos camponeses de Venetsianov e proporcionavam-lhe um vínculo inseparável entre esses traços e a natureza russa. «Não me canso de ver as obras desse artista maravilhoso», escreveu depois²⁰.

Entre as suas influências mais marcantes, é natural então que a estada em *Neskuchnoy* esteja bem presente. As cores, a vida rural, uma dimensão da liberdade (natural e não política, diríamos). A muito própria plasticidade dos movimentos dos camponeses a trabalharem. O amor e a beleza –

²⁰ Para conhecer melhor a pintora, ver RUSAKOVA, Alla Aleksandrovna (2006). *Zinaida Serebriakova 1884-1967*. Moscovo: Iskusstvo.

duas presenças numa pintura de afetividade e afetos. As suas primeiras obras interpretam essa harmonia – *Rapariga do Campo*, de 1906, hoje no Museu Russo, de São Petersburgo, *Pomar em flor*, de 1908, hoje em coleção privada – são já peças perfeitas dessa busca – e de uma procura de fixação de uma faceta da terra russa. O que mais se destaca nestas obras é a juventude da autora e o seu domínio técnico (Zinaida acabara de entrar na casa dos 20 anos de idade.)

O amplo reconhecimento público da pintora veio com a exibição do auto-retrato de Serebryakova, *Toucador* (1909, Galeria Tretyakov); que foi pela primeira vez apresentado em público numa grande exposição montada pela União de Artistas Russos em 1910.

Alexander Benois escreveu sobre o retrato:

«Uma jovem vive numa área rural remota... e não tem outro prazer, nenhum outro prazer estético nos dias de inverno que a isolam do mundo inteiro, do que ver o seu rosto, jovem e alegre no espelho e assistir ao jogo de seus braços e mãos nus com um pente ... O seu rosto e tudo mais no retrato é jovem e fresco. Não há vestígios do refinamento modernista. Mas a atmosfera simples e real, iluminada pela juventude, é alegre e adorável».

Zinaida tem assim na sua obra a síntese do imaginário burguês de uma Rússia (aristocrata, mas também tradicionalmente camponesa) a primeira em extinção, a segunda a perder os seus moldes mais tradicionais, aliando uma inspiração bucólica e rural, agigantada pela passagem pela grande cidade, às mudanças de uma época.

O resultado é uma obra muito intensa, delicada, mesmo afetiva, com motivos muito próprios e que a vai destacando, desde o primeiro e notável autorretrato, seguido por uma intensa produção dos anos 1911 e 1912, produzindo obras já muito rigorosas (hoje em coleções privadas ou em museus russos). Retratos de inúmeras pessoas, entre elas a mãe da artista Yekaterina Lansere, vão-se aprimorando.

Entre 1914 e 1917, Zinaida Serebryakova estava no seu auge. Durante esses anos, produziu uma série de imagens sobre o tema da vida rural russa, o trabalho dos camponeses e do campo russo que era tão caro ao seu coração. O mais importante desses trabalhos foi uma tela cujo título em português seria, em tradução literal, «roupa a corar» – expressão que se usa quando a roupa é posta ao sol, para secar e avivar as cores. É uma tela de 1917, hoje no museu de São Petersburgo, que revelou o talento

impressionante de Zinaida Serebryakova como uma artista monumental. As figuras das camponesas, retratadas em contraste com o fundo do céu, ganham majestade e poder em virtude do horizonte baixo. O quadro é dado como exemplo do simbolismo e do impressionismo, sendo a um tempo realista. A composição de cores, combinação de grandes áreas de vermelho, verde e castanho, empresta à imagem de pequenas dimensões a força de uma tela monumental-decorativa ou parte de um grande friso. Este trabalho magnífico é considerado como um hino ao trabalho das camponesas. Esta linha de trabalho de Serebryakova vai torná-la um caso isolado junto à Sociedade *Mundo da Arte* (Мир искусства) de que era membro por direito próprio. Destaca-se dos outros membros do grupo por causa da preferência por temas populares e pela harmonia, plasticidade e natureza generalizada de suas pinturas.

Quando, em 1916, Alexander Benois foi contratado para decorar a estação de Kazan em Moscou, ele convidou Yevgeny Lansere, Boris Kustodiev, Mstislav Dobuzhinsky e Zinaida Serebryakova para ajudá-lo. Serebryakova escolheu o tema do Oriente: Índia, Japão, Turquia e Sião são representados alegoricamente sob a forma de mulheres bonitas. Ao mesmo tempo, começou composições sobre temas da mitologia clássica, mas estes permaneceram inacabados. Na sua obra, o elemento feminino é fundamental e profundamente pessoal.

Zinaida casou com Boris Serebryakov, engenheiro ferroviário, mas o casamento dura poucos anos. Boris morreu, vítima de tifo, e Zinaida ficou com a mãe e quatro filhos nas mãos.

Boris Anatolyevich Serebryakov é primo de Zinaida. A sua mãe, é a irmã do pai da artista. Desde a infância, Zina e Borya foram criados juntos. Eles estão sempre perto um do outro, não só em São Petersburgo como em Neskuchny. Amam-se e estão prontos para unir as suas vidas, e os parentes aceitam este relacionamento. Mas a dificuldade reside no facto de que a igreja não encoraja os casamentos entre parentes próximos. E há duas igrejas para darem as suas opiniões. Zinaida segue a fé católica romana e Boris os ortodoxos.

Após longos problemas, viagens a Belgorod e a Kharkov, as autoridades espirituais finalmente aceitam eliminar os obstáculos, e em 9 de setembro de 1905, o casamento ocorre.

Zinaida sempre envolvida na pintura, Boris a preparar-se para se tornar engenheiro ferroviário.

Boris Serebryakov era um homem de pensamento progressivo e, iluminado. Durante a primeira revolução russa, ele participou em comícios, em São Petersburgo, apoiando o desejo dos camponeses de obterem terra. Como estudante, no Instituto de Engenharia Ferroviária de Petersburgo, sonhava em trabalhar na Sibéria. E essa atração por terras distantes, pela nova atividade que lhe parecia cheia de potencialidades, mesmo conhecendo os riscos inerentes, foi compartilhada por Zinaida.

No auge da guerra russo-japonesa, Boris estava na Manchúria, em serviço e encontrava-se em Liaoyang quando o exército russo sofreu uma esmagadora derrota.

A família ficou aflitíssima, mas tudo acabou em bem e os jovens casaram-se, seguindo para Paris. Com esta viagem, cada um deles tinha planos específicos. Zinaida frequentou a Academia da Grande Shomiere, onde pintou sobretudo temas ligados à natureza, e Boris matriculou-se na Escola Superior de Pontes e Estradas.

Um ano depois, Zinaida Serebryakov voltou para casa. Em Neskuchny trabalha intensamente – estudos, retratos e paisagens. Boris dedica-se à propriedade de ambos, muda juncos, planta macieiras, promove o cultivo de terras e culturas. Tem também um grande interesse pela fotografia.

Em agosto de 1914, Boris Serebryakov é o chefe do grupo de pesquisa sobre a construção da ferrovia de Irkutsk-Bodaibo, e, mais tarde, até 1919, participa da construção da ferrovia de Ufa-Orenburg. O casal tem quatro filhos neste período – Zhenya e Shura, Tatiana e Kátia que foram mais tarde herdeiros do talento da família materna, tornando-se artistas, arquitetos, decoradores.

O infortúnio, no entanto, entrou em erupção durante a guerra civil. No caminho para Kharkov, quando se abrigava numa barraca militar, Boris ficou infectado com tifo morrendo alguns dias depois. A guerra civil, a tragédia pessoal obrigou Serebryakov a deixar a Rússia e a procurar uma vida nova em França.

Numa carta de Petrogrado a um colega, estudante de arte, Tesslenko em 28 de fevereiro de 1922, Serebryakov, geralmente extremamente reservada, admite: «... Para mim, que sempre precisei de ser amada e de estar apaixonada para sentir a felicidade, e sempre o estive em criança, sem o perceber, pois não percebia a vida e que estava feliz, acabei por conhecer, realmente, a tristeza e as lágrimas. Solidão, velhice e angústia estão no nosso corpo, mas na alma há tanta ternura e tantos sentimentos inalterados». E em 1952, Zinaida Serebryakova escreveu à sua filha Tatiana «Não

acredito que mais de um quarto de século tenha passado sem ele!» Todos esses anos ela viveu constantemente a pensar no seu marido, evocando a sua memória e usando-o como um eterno conselheiro. Quatro retratos de seu marido, que foram pintados por ela, são mantidos nas coleções de Tatiana e Eugene Serebryakov, da Galeria Tretyakov e da Galeria de Fotos Novosibirsk.

O «exílio» de Paris

A Revolução de outubro tinha encontrado Zinaida em Kharkov, a trabalhar no recém-criado museu arqueológico da Universidade de Kharkov. No outono de 1920, recebeu ofertas para se transferir para o departamento de museus de Petrogrado ou, em alternativa, aceitar o lugar de professora na Academia de Artes. Em dezembro de 1920, a pintora já estava em Petrogrado. No entanto, recusou os cargos no museu e no ensino, preferindo trabalhar no estúdio. Entre 1921-1924, terá cumprido ordens de design individuais e certamente, poderia tornar-se um grande mestre da arte soviética. Mas, extremamente crítica de seu trabalho, modesta e tímida, não se atreveu a fazer cartazes de campanha, design de edifícios públicos e das festividades revolucionárias de massa, como outros artistas do seu tempo. Durante esses anos, esteve ocupada a pintar retratos. Nos primeiros anos após a revolução, o país iniciou uma animada atividade de exposições e Zinaida participou em várias exposições em Petrogrado. Em 1924 expos trabalhos seus numa grande exposição de arte russa na América, organizada com o objetivo de assistência material aos artistas. Das catorze obras de Zinaida Evgenievna, duas foram vendidas imediatamente.

Em 1920, a família tinha-se mudado para Petrogrado. Quando a filha mais velha aprende balé, o tema do teatro passa pelo trabalho de Serebryakova que retrata bailarinas antes das apresentações.

No outono de 1924, Serebryakova foi a Paris, onde recebe a encomenda de um grande mural decorativo. Pretendia voltar para a Rússia, onde a sua mãe e dois filhos permaneciam mas acaba por permanecer em França.

Os críticos da obra de Serebryakova detetam uma profunda nostalgia nos temas e na forma como os aborda, uma saudade da terra natal e da Rússia, uma insatisfação criativa. Tudo o que produziu depois de 1924, is-

to é, em França, indica que continuou presa ao seu tema favorito da vida popular, permanecendo fiel à arte do realismo.

Zinaida Serebryakova viajou muito. E em toda parte onde esteve (Argélia, Bretanha, França, Marrocos ou Suíça), a inspiração era invariável: o povo comum, a simplicidade dos usos, costumes e a autenticidade de pessoas e paisagens. Entre as melhores obras que produziu como resultado dessas viagens, estão os retratos de camponeses e pescadores da Bretanha. Paisagens, retratos, beleza, a natureza humana, o próprio ser humano, as mulheres, são os tópicos de uma obra notável.

Uma vida excepcional, em ambientes excepcionais, determinou o humanismo dos ideais da nova arte, a busca de imagens heroicas, a glorificação do mundo da beleza, do bem e da alegria. Tais eram os ambientes do meio ambiente que rodeavam a artista e que a formaram como tal.

Em Petrogrado, Zinaida formou-se como pessoa, em Neskuchny o seu talento atingiu seu auge. A estrada de saída de Neskuchnoe foi a porta de entrada para o mundo. Serebryakova manteve sempre vivo este pedaço de terra nativa.

Conheceu muitos artistas notáveis da Rússia e da Europa, - A. Benois, E. Lansere, K. Somov, A. Akhmatova, Yu. Annenkov, S. Prokofiev. Foi em Neskuchny em 1917 que o biógrafo e amigo do crítico de arte de Serebryakova, Sergei Rostislavovich Ernst, começou a escrever a primeira monografia dedicada ao trabalho da artista (dada a conhecer apenas em 1922) e que em fragmentos, em traduções variadas e em catálogos de exposições e museus, ajudaram a escrever esta síntese.

Em 1966, uma grande exposição das obras de Zinaida Serebryakova foi montada em Moscovo, Leningrado e Kiev. Em 19 de setembro de 1967, com a idade de oitenta e dois anos, a pintora morre em Paris, ficando, no entanto, ligada para sempre às mais belas paisagens do mundo.

Nota: até há muito pouco tempo, no Museu de Arte de Kharkov, não havia uma única obra de Zinaida Serebryakova.

Fontes manuscritas, electrónicas e referências bibliográficas

Catálogo do 125º Aniversário do Nascimento de Zinaida Serebriakova, Museu Nacional de Arte da República da Bielorrússia, Minsk.

<https://www.myfreelifestyle.com.br/single-post/2017/12/04/ZINAIDA-SEREBRIAKOVA-E-O-IMPRESSIONISMO-DESENVOLVIMENTO-D-E-COLEÇÃO-PARA-A-MARCA-ELLUS>, consultado em 17 de dezembro de 2017.

http://w2.vatican.va/content/leo-xiii/pt/encyclicals/documents/hf_l-xiii_enc_18840420_humanum-genus.html.

Bibliografia

- BALZI, Juan José (1992). *O impressionismo*. São Paulo: Editora Ática.
- CLEMENTS, Barbara Evans (1979). *Bolshevik Feminist: The Life of Aleksandra Kollontai*. Bloomington: University of Indiana Press.
- D'ORSI, Angelo (2017). *1917 o ano que mudou o mundo*. Lisboa: Bertrand Editora.
- GRECO, Patrícia Danza. *Arte e Revolução na Rússia Bolchevique*. Niterói: Universidade Federal Fluminense.
- HILTON, Alison L. (1982-1983). *Zinaida Serebriakova*. Woman's Art, Inc. *Woman's Art Journal* (digital).
- HOBSBAWM, Eric. (2014). *Tempos de ruptura – cultura e sociedade no século XX*. Rio de Mouro: Divina Comédia.
- KISTE, John Van Der (2003). *The Romanovs: 1818-1959*. Stroud-Gloucestershire: Sutton Publishing.
- LOSURDO, Domenico (2010). *Stalin: História crítica de uma lenda negra*. Rio de Janeiro: Revan.
- OSÓRIO, Ana Castro (2105). *Às mulheres portuguesas*. Lisboa: Bibliotrónica Portuguesa.
- RUSAKOVA, Alla Aleksandrovna (2006). *Zinaida Serebriakova 1884-1967*. Moscou: Iskusstvo-XXI vek.

TROTSKY, Leão (1977). *A História da Revolução Russa*. 2ª Edição. Lisboa: Editora Paz e Terra.

URSO, Graziela Schneider (org.) (2017). *A Revolução das Mulheres: Emancipação feminina na Rússia soviética*. São Paulo: Boitempo.

WOLFFLIN, Heinrich (1989). *Conceitos fundamentais da história da arte*. São Paulo: Martins Fontes.

YABLONSKAYA, M. N. (1990). *Women artists of Russia's new age, 1900-1935*. Nova York: Rizzoli.

Vera Broido – De Este a Oeste

Vanda Sousa¹

Introdução

Vera Broido (Figura 1) nasceu a 7 de setembro de 1907, em São Petersburgo e morreu a 11 de fevereiro de 2004. Filha de pais judeus russos, Vera viveu exilada na Sibéria com a mãe, entre 1914 e 1917, e depois em Berlim, cidade que a família escolheu para se instalar.



Figura 1. Vera Broido

Em 1927, a mãe, Eva L'vovna Gordon Broido (1876–1941) (Figura 2) viaja clandestinamente para a Rússia onde acaba por ser presa e fuzilada em 1941. Somente após a dissolução da U.R.S.S. e com a abertura dos arquivos, Vera virá a saber que a mãe foi condenada, precisamente no ano em que ela casa com o historiador britânico Norman Cohn e se muda, com o marido, para o Reino Unido onde se dedica a escrever sobre o papel das mulheres na revolução russa, legando-nos, enquanto tradutora e editora, a obra da mãe Eva, *Memoirs of a Revolutionary* (1967).

¹ Professora Adjunta Convidada da ESCS-IPL.



Figura 2. Eva L'vovna Gordon Broido (1876-1941)

Da sua autoria chegam-nos *Apostles into Terrorists: Women and the Revolutionary Movement in the Russia of Alexander II* (1978), *Lenin and the Mensheviks: The Persecution of Socialists under Bolshevism* (1987) e a autobiografia *Daughter of the Revolution: A Russian Girlhood Remembered* (1999).

Eva L'vovna Gordon Broido, mãe de Vera Broido, nasceu numa família de ativistas. A partir de 1917, passou a ocupar o cargo de secretária do Comité Central do Partido Menchevista², a autobiografia de Vera Broido

² L. Oníkov e N. Shishlin (1983), apresentam a seguinte definição de Menchevista: «(...) principal corriente reformista pequeñoburguesa em la socialdemocracia de Rusia; variedad del *oportunisto* internacional. El M. tomó forma em 1903, em el II Congreso del Partido Obrero Socialdemócrata de Rusia (POS DR), unificando a adversários del principio leninista de estructuración del partido de nuevo tipo que, al elegirse los organismos centrales del partido, resultaron em minoría (de ahí proviene su nombre: em ruso, "menchevismo" significa minoría). El M. estuvo organicamente enlazado com el "*marxismo legal*" y el "*economismo*", así como com el bernsteinianismo (según el nombre de E. Bernstein, líder de los oportunistas em el Partido Socialdemócrata Alemán y progenitor del *revisionismo* internacional). Los mencheviques tergiversaban el marxismo y desmedulaban su esencia revolucionaria. Considerando que la burguesía era principal fuerza motriz de la revolución democrática burguesa, y el campesinado, una clase reaccionária, el M. impugnaba a la clase obrera para que se sometiese a la burguesía liberal. En los años de la reacción de 1097-1910, el M. engendró el *liquidacionismo*. Durante la Primera Guerra Mundial, el grueso de mencheviques se colocó em las posiciones del *socialchovinismo*. Em 1917, el M. apoyó al Gobierno Provisional burgués. Intentó formar un partido independiente – POSD (menchevique) de Rusia –, pero faltando la unidad orgánica e ideológica em sus filas, no tardaba em fraccionarse sempre em grupos. Em el verano de 1917, una parte de líderes mencheviques pasó abiertamente al campo de la contrarrevolución y, después de la Revolución de Octubre, participó em la lucha contra el Poder soviético. Una parte de elementos de izquierda del M. (mencheviques internacionalistas) comprendieron sus errores y se sumaron a los *bolcheviques*. Después de la guerra civil de 1918-1920, los líderes del M. continuaron la actividad antisoviética em el extranjero» (ONÍKOV &

oferece-nos uma visão muito precisa do que foi ser criança e ser mulher durante o período revolucionário russo.

1. O ambiente revolucionário na Rússia na segunda metade do século XIX e no início do século XX

Na segunda metade do século XIX e no início do século XX o império russo vive um ambiente revolucionário sob a ação constante de ativistas, num constante clima de terror quer por via das ações violentas dos ativistas quer por via da apertada perseguição política levada a cabo pelas forças policiais. Contudo, ainda que sendo extremo, o clima de ativismo político violento não era um exclusivo da Rússia no caso do Império de Alexandre II (no poder de 2 de março de 1855 a 13 de março de 1881) bem como do seu neto Nicolau II (no poder de 1 de novembro de 1894, tendo abdicado a 15 de março de 1917).

Por toda a Europa, o desenvolvimento das sociedades de massas tinha criado as condições propícias aos atos de violência política, ligados ao movimento trabalhista mais próximo dos meios intelectuais radicais, na Rússia surgia a violência ativista ligada aos meios intelectuais radicais, de que se destaca a organização socialista radical *Narodnaya Volya* (A Vontade do Povo) (BANTMAN, CONSTANCE, 2016: 192-207). Com o século XX, a responsabilidade deste ativismo violento passa para o *PSR* (Partido Socialista Revolucionário) e para os anarquistas (GEIFMAN, ANNA, 2010: 3).

Vera Broido deu-nos testemunho das diferenças entre os países ocidentais e o império czarista: na Europa ocidental os regimes abandonavam as monarquias rígidas e a luta era conduzida no sentido de implantar ordens republicanas e democráticas, em torno destes movimentos juntavam-se largos sectores da sociedade; por seu turno, na Rússia subsistia um império que desdenhava partilhar o poder político com as franjas da sociedade que, por via da industrialização, tinham alcançado um forte poder económico (BROIDO, 1977).

SHISHLIN, 1983: 277).

Os menchevistas opunham-se aos bolchevistas: «corriente revolucionaria consecuentemente marxista del pensamiento político en el movimiento obrero internacional, que surgió a principios del s. XX. en Rusia y se plasmó en el partido proletario de nuevo tipo, el Partido Bolchevique, fundado por Lenin (...)» (ONÍKOV & SHISHLIN, 1983: 39).

Por via do poder económico alcançado por alguns membros da sociedade diretamente envolvidos na atividade industrial, a Rússia assiste, no final do século XIX, ao aparecimento de uma nova geração que acede às Universidades onde contactam com a Filosofia alemã – o materialismo em resposta ao idealismo hegeliano. Estes jovens renegam o poder que a sua origem social lhes proporciona e tendem a rever-se como investidos da missão de levar a Rússia à modernidade³, vocação que fundam no pensamento idealista hegeliano que, no século XVIII, afirma o direito à crítica, à autonomia no agir (pressupondo a subjetividade⁴), abrindo espaço à construção materialista marxista-leninista que o secunda, visando extinguir o imperialismo czarista e a transformação da Rússia numa sociedade moderna⁵.

Esta geração modernista replica outros movimentos europeus de que se destaca, aqui, o modernismo inglês, na Inglaterra, que acolherá Vera Broïdo após o seu casamento em 1941. De resto, o modernismo, com privilegiada representação no grupo de Bloomsbury⁶, ecoa o ativismo

³ O conceito de Modernidade surge da oposição dialética entre o conceito de *antigo* e *moderno* que se gera como resposta ao desenvolvimento industrial; surge no período pré-industrial; o termo surge, pela primeira vez, em Charles Baudelaire (2004).

⁴ Atente-se nas palavras: «A infinitude subjectiva do homem em si, onde vimos o ponto de partida da arte romântica, continua a ser o princípio fundamental que inspira as manifestações de que nos vamos ocupar. A esta infinitude autónoma vem, porém, juntar-se um elemento novo que é constituído, por um lado, pela particularidade do conteúdo que é o mundo do sujeito, e, por outro lado, pelas relações íntimas que este implica, bem como pela individualidade viva a que o carácter se reduz e escolhe» (HEGEL, 1972).

⁵ Moderno surge por oposição a antigo que reporta para o grego *géron* (velho) e *geras* (honra), moderno surge significando recente, do baixo latim, o movimento dialético entre os dois termos convoca a representação da consciência da rutura com o passado – época histórica da Antiguidade, período anterior ao triunfo do Cristianismo no mundo greco-latino. O termo moderno apresenta a consciência do passado, num movimento de rutura que pressupõe o esquecimento do passado, um (re)começar (LE GOFF, 1984: 371–375). Quando se instala nas línguas românicas, o termo moderno associa-se a progresso, desenvolvimento, continuidade, não finito. Semanticamente, evolui como progresso e como novo; no século XIX, deriva para progredir e progressista, Le Goff (1984) distingue moderno de modernidade (interrogação, reflexão, crítica) e de modernismo (representação social da modernidade).

⁶ Sanders refere-se aos elementos de Bloomsbury representantes do modernismo inglês nos seguintes termos: «(…). ‘Bloomsbury’ nunca foi um agrupamento formal. As suas origens residem nas relações de amizade masculinas cultivadas na Universidade de Cambridge no final do século XIX; no início do século XX o grupo encontrou um lugar de reunião na casa dos filhos de Leslie Stephen em Gordon Square, no bairro deselegante de Bloomsbury; mas foi só com a formação do ‘Memoir Club’ em 1920 que o grupo definiu

político russo, defendiam os ideais socialistas e rejeitavam os ideais imperialistas que a sociedade vitoriana viu ameaçados com a Primeira Guerra Mundial, igualmente, faz-se notar que, desde logo, os escritores russos eram amplamente apreciados pelos ‘*bloomsburries*’, conforme se pode atestar na escrita diarística de Virginia Woolf (WOOLF, 1982) e que se interessavam pelos desenvolvimentos que se viviam na Rússia, recorde-se que Leonard Woolf fundou o *Club 17* e aprendeu russo (SOUSA, 2011). Igualmente concorre o facto de, do ponto vista político, a modernidade inglesa ter ficado marcada pelo fim do reinado da rainha Vitória (1901), o desenho de um novo paradigma político, para o qual contribuíram a Primeira Guerra Mundial e as revoluções russas de 1905 e de 1907 que desenharam um cenário de vivência caótica e de desagregação social (SOUSA, 2011: 21). Não casuisticamente, ainda, note-se o título da obra de Vera Broido, *Apostles into Terrorists: Women and the Revolutionary Movement in the Russia of Alexander II* (1978) que não deixa de ecoar a designação da confraria universitária *Os Apóstolos* e a que pertenciam membros do Grupo de *Bloomsbury* (NATHAN, 1984: 13).

Diferentemente da Europa Ocidental, este é um período de intensa atividade política que assume a forma de atentados – o terrorismo surge como o meio de intervenção mais eficaz e praticado, geralmente financiado por aqueles que tendo alcançado poder económico pretendiam tomar parte das decisões políticas sem que o conseguissem fazer.

Os primeiros grupos políticos surgiram em 1860, com o tempo, foram-se consolidando e desagregando, dando lugar ao aparecimento de diferentes partidos que tinham políticas divergentes, todavia, convergindo no modelo

vagamente os limites das suas amizades, relações e simpatias. O ‘*Memoir Club*’ reunia-se inicialmente em torno das duas filhas de Leslie Stephen, Virginia e Vanessa, dos seus respetivos maridos, Leonard Woolf, Roger Fry e John Maynard Keynes. O grupo aparecia ligado pelo que Clive Bell chamou mais tarde ‘um gosto pelo debate em busca da verdade e um desprezo pela moral convencional, se quiserem’. Os seus debates combinavam o agnosticismo tolerante com o dogmatismo cultural, a racionalidade progressista com o snobismo social, e partidas e gracejos com um exibicionismo refinado. Quando em 1928 tentou definir ‘civilização’ (num livro com o mesmo nome), Bell (1881-1964) reconheceu na *douceur de vivre* e iconoclastia espirituosa da França do Iluminismo o enaltecido ideal de Bloomsbury (embora, como notou Virginia Woolf, ‘no fim descobre-se que a civilização é uma almoçarada no número 50 da Gordon Square’). Para os amigos o grupo ‘Bloomsbury’ oferecia a perspectiva de um futuro despreocupado, permissivo, elitista; para os detratores, como D. H. Lawrence, primeiro tratado com condescendência e depois com indiferença, o grupo era um pequeno mundo fechado povoado de ‘besouros pretos’ da classe média alta» (SANDERS, 20005: 682-683).

organizacional: dirigidos a partir de um comité central, eram criadas células sediadas em zonas quer urbanas quer rurais, tanto no território russo quanto um pouco por toda a Europa.

Na década de 60 do século XIX, o movimento niilista ganha força na Rússia czarista⁷, este movimento opunha-se aos valores culturais, à autoridade eclesiástica, à monarquia, contudo, mostravam-se incapazes de alterar a situação a que se opunham de forma legal pelo que abraçam o ativismo político terrorista (BROIDO, 1977: 6, 18-20). Dmitry Karakozov (1840-1866) levou a cabo a primeira tentativa para assassinar o czar Alexandre II, tento falhado, foi secundado, pela primeira vez, por uma mulher: em 1878, Vera Zasulich (1849-1919) atentou contra a vida do governador de São Petersburgo tendo sido presa e condenada.

O movimento niilista ganha um aliado no *Vontade do Povo*, fundado em 1879⁸ e considerado como a primeira organização terrorista da era moderna (GEIFMAN, 2010: 28). Por seu turno, o alvorecer do século XX vê surgir mais uma vaga de terrorismo que se afirmou como uma estratégia política do PSR.

A esta estratégia de terrorismo como arma política, as autoridades reagem com perseguições e execuções ou exílios na Sibéria (como foi o caso da mãe de Vera Broido que chegou a estar aí exilada com as duas filhas, do primeiro casamento). Este ciclo de violência e perseguição intensificou, naturalmente, quer a resposta dada pelos revolucionários quer a resposta das autoridades face aos atentados. Todavia, os revolucionários tendiam a ser vistos como heróis por parte do povo russo e, entre esses revolucionários, as mulheres desempenharam um importante papel.

⁷ Aquí reportamo-nos à: «negación de las normas, valores y prestigios sociales consagrados. Em las primeras etapas del movimiento democrático revolucionario, el N. puede desempeñar el papel radicalizador e expresar la actitud negativa hacia el caduco orden social reaccionario. Ahora bien, el rasgo común del N. es la ausencia de un preciso programa positivo de lucha.» (ONÍKOV & SHISHLIN, 1983: 299).

⁸ De notar que não se encontra qualquer referência a este movimento em L. Oníkov e N. Shishlin (1983).

2. O papel das mulheres no ambiente revolucionário na Rússia na segunda metade do século XIX e no início do século XX

A sociedade europeia ocidental assistia, no início do século XX, ao movimento sufragista. Em 1903, fora criada a União Política e Social das Mulheres, com a Primeira Guerra Mundial, às mulheres foi pedido o esforço de guerra que se manifestou nas esferas social e económica quando, não só serviram de enfermeiras nos hospitais e na frente de guerra, como também foram chamadas a substituir os homens em combate. A carga das mulheres ficaram as fábricas e a manutenção de um quotidiano que lhes estava vedado enquanto estiveram retidas na esfera familiar. E, contudo, continua a ser-lhes vedado o acesso às Universidades. Outra é a situação das mulheres russas, em particular, das oriundas das classes mais altas e com maior poder económico.

Politicamente ativas e envolvendo-se, direta ou indiretamente, em atividades terroristas, as mulheres russas eram oriundas, em geral, das classes mais altas e tinham tido acesso a uma formação académica ou profissional, não sendo linear que tenham sido convertidas aos movimentos políticos durante a sua formação, verificou-se que, a grande maioria foi radicalizada durante o exercício da sua atividade profissional (KNIGHT, 1979: 144).

Na segunda metade do século XIX, as mulheres encontravam formação superior quer na Universidade de Alarchinsky (para mulheres), na Rússia ou na Universidade de Zurique (LUCCHESI, 2017: 107-121).

Os trabalhos a que uma mulher podia aspirar eram no campo da Medicina e da Educação, fora isso, não encontravam lugar ou oportunidade para empenharem o seu talento ou educação (KNIGHT, 1979: 145). Em contrapartida, mais do que os homens, as mulheres debatiam-se com a injustiça, com a pobreza e com a desilusão que a sociedade czarista promovia. Esta realidade acentuava-se quando se tratava de mulheres judias que estavam sujeitas a uma cota para acederem aos estudos ou a formação (HYMAN, 1995: 76-78). Contudo, nem por isso, as mulheres russas deixaram de ser vistas, à semelhança das mulheres da Europa Ocidental, como satélites dos homens, como filhas, mulheres e mães, tendendo a ficar remetidas à esfera privada (LESNIEWSKI, 2017).

Lar Seguro Lar

Apesar de as mulheres se envolverem diretamente na luta armada, estarem presentes em atentados e disso mesmo termos notícia, em regra, às mulheres cabia o papel primordial de construir e assegurar lares seguros que permitissem assegurar a sobrevivência das células nas quais os ativistas se organizavam. Às mulheres cabia a tarefa de organizar casas seguras mesmo que isso, muitas vezes, significasse abandonar as suas cidades e mudarem-se para lugares longínquos ou desconhecidos. Ainda que, maioritariamente pertencendo às mulheres, estas tarefas da domesticidade eram também, por vezes, asseguradas por homens (HILLYAR & MCDERMID, 2000).

Sendo que se possa pensar que a vida familiar das ativistas pareça harmoniosa e estreita à cooperação, sendo certo que a devoção e a lealdade estreitavam laços afetivos, as mulheres não deixavam de se confrontar com as questões de qualquer família comum, como doenças, problemas financeiros, nesse sentido, a sua vivência da domesticidade replicava o estereótipo feminino (HILLYAR & MCDERMID, 2000).

A autobiografia de Vera Broido dá-nos a conhecer esta realidade: através da sua infância e da sua adolescência, pelas suas memórias, somos guiados através do papel que as mulheres desempenharam no seio do movimento revolucionário (BROIDO, 1999).

As células dependiam de uma boa rede de contatos que as ligasse entre si e que assegurasse a sua ligação ao comité central. Mercê da estreita vigilância que o regime czarista mantinha, o risco era elevado e o cuidado extremo. Cartas de familiares aparentemente inocentes encerravam um código que não recorria à criptografia, a quinta palavra de cada frase quando lida em sequência de cada uma das quintas palavras, permitia passar um rápido recado de forma eficaz e envolta numa mensagem, em tudo, aparentemente de cariz familiar (TURKON, 2018: 33). Pretensas visitas a familiares, ocultavam viagens que se destinavam a levar propaganda, armas, dinheiro, sempre necessário dado que os homens e também as mulheres tinham dificuldade em encontrar trabalhos remunerados que lhes permitissem assegurar a sobrevivência das células disfarçadas em lares de aparente domesticidade. Duas outras fontes de financiamento revelam-se cruciais, o contributo das próprias famílias dos revolucionários e, se necessário, o recurso a assaltos (TURKON, 2018: 34).

Para levar a cabo as suas atividades, as células necessitavam de casas que pudessem ser consideradas casas de famílias normais. Um dos aspetos a ter em conta é a figura, muito comum à época, do porteiro. Cada bloco de apartamentos tinha um porteiro que diligenciava observar e relatar, junto da polícia, alguma atividade suspeita, nesse sentido, às mulheres coube um papel fundamental. Devido ao preconceito de que as mulheres não eram suscetíveis de se entregarem a atividades políticas, em regra, levantavam menos suspeitas, acresce a convicção de que as mulheres tenderiam a não se envolver em atividades políticas dado que não se acreditava que pudessem colocar em risco as famílias, nomeadamente, os filhos. Assim, cabe-lhes o que ficou conhecido como trabalho técnico de bastidores e, em primeiro lugar, o estabelecer e manter lares que não levantassem suspeitas.

Era, pois, de extrema importância manter um lar seguro, Eva Broido (1967: 123) dá-nos nota que alugou uma casa sob o nome Gordon (Eva L'ovna Gordon Broido) para ela, para a mãe e para as filhas, regista ainda que não raras vezes, eram alugadas casas sob o signo de falsos casamentos. Tratando-se de casamentos verdadeiros ou forjados, era esperado que fossem as mulheres a ocupar-se da roupa e da comida.

As casas consideradas seguras usavam diversos tipos de sinais que permitiam serem reconhecidas; a maioria das vezes, essas casas pertenciam a simpatizantes, a parentes de revolucionários que não mantinham qualquer envolvimento efetivo nas atividades revolucionárias (TURKON, 2018).

Estas casas podiam funcionar como abrigos, mas também eram usadas para realizar reuniões, congressos, para produzir e imprimir propaganda. Se a redação dos textos ficava, na maioria das vezes a cargo dos homens, a demorada tarefa de impressão era levada a cabo por mulheres e mesmo por crianças (TURKON, 2018).

As casas seguras eram igualmente usadas para preparar atentados terroristas por parte dos membros que usavam o assassinato como estratégia. Não raro, estes membros cortavam definitivamente os laços familiares e reconstruíam uma nova família de laços políticos que lhes permitia manter a aparência familiar e doméstica absolutamente necessária. Apesar de todas as precauções tomadas, a polícia tinha consciência de que muitas casas de família eram usadas no ativismo político (TURKON, 2018).

Se havia revolucionários que cortavam os laços familiares, outros dependiam do envolvimento dos familiares para levarem a cabo as suas

atividades políticas, ainda que haja evidências de que a polícia sabia que os membros da família estavam envolvidos nas atividades revolucionárias, mas estas revelavam-se extremamente adaptadas e resistentes à interferência da polícia (TURKON, 2018).

A aparência da domesticidade provou ser uma das melhores estratégias para disfarçar as atividades, baseada em lugares comuns como a presunção da inocência do sexo feminino, o que lhes permitia um elevado grau de eficácia, a própria Vera Broïdo dá-nos testemunho ao descrever a forma como em Balakhany, foi treinada para passar despercebida enquanto transportava literatura ilegal (BROIDO, 1999).

As famílias (casas seguras) funcionavam em redes que lhes permitia cuidar das crianças, proteger os perseguidos e manter-se envolvidas nas atividades políticas. Sobretudo, era enfatizada uma aparência de normalidade (de domesticidade) cuja importância era tão grande que, quando não havia essa possibilidade, quando não se tratava realmente de uma família ou de familiares, esses laços eram falsificados. Isto significava que a esfera pública e a esfera privada eram constantemente blindadas e forjavam-se famílias e laços familiares onde existiam laços políticos (TURKON, 2018).

Ao envolver-se nas atividades revolucionárias, as mulheres viam-se separadas das suas famílias. Manter-se na clandestinidade assegurava a sua sobrevivência, mas, sobretudo, punha a salvo as suas famílias de sangue, muitas das vezes os próprios filhos.

3. Mulheres num diverso feminino

As mulheres revolucionárias tenderam a ser vistas como divorciadas, sem vida pessoal. Esta narrativa da revolução russa consagrou a vida pessoal das mulheres pela sua vida sexual, despidas de ternura, amor ou sentido maternal (LESNIEWSKI, 2017). Os estudos tendem a esquecer que muitas mulheres engajadas na luta revolucionária não subjugaram o seu instinto maternal ou, por opção, tende a insinuar-se que, ao serem mães, teriam abandonado a luta política, contudo, se atendermos às autobiografias e memórias deixadas por muitas dessas mulheres, encontraremos o testemunho do papel e da importância que as crianças tiveram nas suas decisões políticas.

É um pequeno grupo de mulheres que são radicais, a maioria das mulheres desempenhavam papéis de apoio, isto incluía tarefas tais como fazer chegar correspondência, organizar casas seguras, angariar fundos,

esconder literatura ilegal, organizar viagens dos membros do partido e desempenhar funções de secretariado nos comités centrais dos partidos (como foi o caso da mãe de Vera Broido). Aos homens cabia o trabalho técnico (sempre que as mulheres, por doença, exílio ou prisão, se viam impedidas de o desempenharem), mas no que diz respeito à liderança (escrita de textos teóricos, delegados a conferências e congressos) aí encontramos homens (TURKON, 2018). Já as mulheres, mesmo quando levavam a cabo o trabalho técnico quando o descreviam tendiam a desvalorizar-se a si mesmas e ao valor do seu contributo. Contudo, historiadores há que defendem a importância do contributo das mulheres no movimento revolucionário, não deixando de ser irónico que tivesse registado na História que Lenin defendia que as mulheres não foram feitas para o ativismo político porque tinham a tendência para falar demais (TURKON, 2018).

Conforme salientado, as mulheres desempenhavam importantes tarefas no que ficou conhecido como o trabalho técnico de bastidores alcançando largo reconhecimento entre os seus companheiros de luta, mas foram necessários muitos anos antes que lhes fosse reconhecida a capacidade de liderança, sendo-lhes, em regra, inacessível a capacidade de escrever e refletir no plano político, pelo que, encaram a escrita de memórias e de autobiografias como o modo de escrita possível no feminino.

Nesses textos, encontramos o testemunho da importância que a maternidade teve nas suas vidas e como a conciliaram com a atividade política. Não raro encontramos testemunhos de mulheres que se aventuraram com os filhos para lugares longínquos como a Alemanha ou a Inglaterra (LESNIEWSKI, 2017) ou mesmo permaneceram exiladas na Sibéria, como foi o caso de Eva Broido que deixou as filhas mais velhas Alexandra e Galina (do seu primeiro casamento) bem como Daniel e Vera (filhos do seu casamento com Mark Broido) com a sua mãe, outras encontramos que deixaram os filhos com camaradas de luta, nas casas seguras que funcionavam como redes e asseguravam o cuidado das crianças. Vera Broido recorda que a mãe estava quase sempre ausente, reciprocamente, nas memórias de Eva, encontramos pouco escrito relativamente aos filhos, mantendo ocultas as suas emoções como mãe.

A partir dos próprios textos, memórias e autobiográficos, encontramos o rosto público deste modo de ser feminino. A maternidade surge ausente neste tipo de textos que servem mais para enfatizar o seu contributo social e político do que para se reportarem aos aspetos da vida familiar, de certa forma, surgindo como o lugar em que as mulheres expressam a sua parti-

cipação e contributo na esfera pública e política omitindo a esfera privada (LESNIEWSKI, 2017).

Não podemos, contudo, inferir que as suas opções foram destituídas de um sofrimento emocional. A maternidade era vivida por estas mulheres com dor, arrependimento, culpa e talvez seja esta, ainda, uma das razões pelas quais não se lhe referem nos seus escritos, já que é sabido que, muitas mães, que não referiam os filhos nas suas memórias, não deixaram de lhes escrever tantas cartas quantas as que foram possíveis (LESNIEWSKI, 2017).

4. Da infância ou da inocência roubada

As famílias funcionavam em rede e, ainda que isso acarretasse perigo para as próprias crianças, estas funcionavam como fator de credibilidade às famílias. Frequentemente, eram as próprias crianças que se encarregavam de ocultar literatura proibida e propaganda quando se verificavam rusgas policiais. Também os seus brinquedos eram frequentemente utilizados para ocultar material de divulgação, panfletos ou outros objetos que pudessem comprometer os habitantes da casa.

As crianças ficavam a cargo das suas famílias de sangue sempre que lhes fosse possível, todavia, quando estas eram ameaçadas, as crianças eram entregues aos cuidados de companheiros de luta que delas tomavam conta. Este era o eixo sob o qual cresciam, mas talvez não menos importante, era a forma como a inocência lhes era «roubada».

Ensinadas desde tenra idade a não comentarem as atividades a que assistiam em casa, as crianças cresciam sob o signo do medo e do terror. Muitas vezes, eram os próprios pais, os primeiros a aterrorizá-las, ameaçando-as severamente e advertindo-as de que falar, falar sobre o que viam, falar sobre o que se passava dentro de portas, poderia constituir um pesado fardo, quase um «pecado».

Em situação de perigo, de prisão, exílio ou fuga dos pais, como podemos ler nos textos de Vera Broido, as crianças eram deixadas ao cuidado de familiares ou mesmo de companheiros de luta. A salvo, as crianças viviam um vazio emocional como faz notar Vera Broido que testemunha a ausência física dos pais, salvaguardando, contudo, que quando presentes o relacionamento era pleno.

Diferentemente das mães da burguesia, as mulheres revolucionárias faziam-se acompanhar dos seus filhos sempre que possível, mesmo que

isso implicasse grandes distâncias e não poucas vezes a prisão. Quando isso não era possível, as cartas substituíam a interação próxima de que se viam privadas.

Considerações finais

A incursão pela escrita de Vera Broido coloca-nos algumas interrogações. Quando levantamos a ponta do véu, encontramos, aparentemente, uma mulher que vive em Inglaterra, casa e tem um filho. Quando a encontramos quase ficamos com a sensação de quem existem duas mulheres, Vera Broido e Vera Broido Cohn – a esposa de um inglês que se fixou em Dublin e leva uma vida de historiadora, de par com a filha de uma ativista política russa, neta de uma Sara nascida na Lituânia, que viveu exilada com a mãe na Sibéria, que viveu exilada com a família (as irmãs do primeiro casamento da mãe) e os filhos do segundo casamento.

O que nos surge na escrita são memórias. Casada em 1941, ano em que virá décadas mais tarde, a descobrir que a mãe foi condenada por um tribunal militar e foi executada, em 1967, Vera Broido edita a escrita da mãe – *Memoirs of a Revolutionary*.

Foram precisos mais dez anos para que Vera Broido volte a publicar, desta feita, as suas próprias memórias. Recordações que são o testemunho de uma criança que viveu tempos conturbados, assistiu ao ativismo político. Tal como muitas outras, ensinada a silenciar o que via e sabia, e tal como nos dá testemunho, preferia estar na prisão com a mãe do que entregue a outra pessoa, ainda que por vezes, essa outra pessoa tenha sido a avó e tenha estado a viver em Vilnius.

A escrita de Vera Broido recorda-nos que as crianças são agentes do ativismo político e foram, ontem como hoje, vítimas e participantes das transformações políticas, do terrorismo, da guerra, dos atentados, das perseguições políticas. Contudo, são sujeitos que não tiveram escolha e, para a história, ficaram muitas vezes, como vimos acima, sob o signo de filhos de uma maternidade supostamente ausente ou secundária, ou ainda interpretadas como razão para as suas mães abandonarem a militância tanto quanto como razão para as suas mães se fixarem à militância. Nos estudos que encontramos, não raro, foram as crianças e a maternidade apontadas nos dois sentidos: motivo de fortalecimento entre camaradas, motivo de abandono da luta política ativa.

Ontem, como hoje, encontraremos, certamente, Veras que são fruto de amores proibidos, encontraremos, talvez, mulheres que se radicalizam mais pelo afeto que as une a algum homem, como encontraremos mulheres que se pretendem afastar do radicalismo com vista a preservar a vida dos filhos.

Ler Vera Broido, ler os textos produzidos por estudos focalizados nas mulheres militantes do período revolucionário russo, transporta-nos para um universo que, quem poderá assegurar, não é muito diverso do nosso, por mais que tenhamos abandonado a modernidade e as grandes narrativas e nos encontremos em tempos fragmentados da hipermodernidade.

Ao marcar encontro com Vera Broido e, através dela, com Eva Broido, vamos ao encontro de questões que parecem transversais à história da humanidade: as mulheres reconduzidas à esfera privada, à domesticidade, afastadas dos estudos, do conhecimento; as mulheres ocupando-se do cuidar dos outros, do velar pela segurança dos outros ao mesmo tempo que o fazem a coberto do mesmo lugar comum: a mulher é inocente, ou como demos testemunho acima reportando a opinião reconhecida como sendo de Lenin, inaptas para a clandestinidade por terem a tendência a falar de mais.

Confessamos que, aqui chegados, e olhando para o caminho percorrido, encontramos a mesma mulher sempre. Como defendeu Virginia Woolf, encontramos ainda a mulher numa sociedade patriarcal, incapaz de dizer e escrever (diríamos ser) no feminino da palavra. Por isso os seus textos são memórias. Escrever as suas memórias é tentar romper a ordem patriarcal que as reconhecia aptas a imprimir e transportar literatura ilegal, mas incapazes de a produzirem. Resta-lhes as memórias. Conforme se fez notar antes, as memórias, e isso se confirma nas memórias de Eva Broido, são despidas de aspetos familiares. Resta a pergunta para a qual não conseguimos resposta: fazem-no para se firmarem no espaço público, intencionalmente afastando-se da esfera privada? Fazem-no para preservar os filhos e família? Não estamos em crer que encontremos aqui as respostas. As memórias de Eva foram publicadas pela filha em 1967, ironia triste sem saber que a mãe já tinha sido fuzilada, as memórias ocultam a vida familiar, mas essa permaneceu viva na vida da filha – Vera Broido dá disso mesmo testemunho em *Daughter of the Revolution: A Russian Girlhood Remembered* (1999).

Visitar Vera Broido é mais do que revisitar os tempos da revolução russa, é confirmar que as mulheres continuam ainda a lutar pelo reconhecimento do seu pleno direito. Deixando a escrita de Vera Broido, quando

vamos ao seu encontro, tomamos conhecimento de uma esposa, mãe de filhos, conformada e confirmada na sua qualidade de mulher no espaço privado. A sua escrita quase parece, mais do que memórias, um sonho que não se queria ter sonhado, que independe de nós e, contudo, é-nos, ontem como hoje: de leste a oeste, mulheres enquanto feminino do homem, seja a leste seja a oeste.

Referências Bibliográficas

BANTMAN, C. 2016. «Terrorism and Its Policing», in *The Oxford Handbook of the History of Crime and Criminal Justice*. Oxford: Oxford University Press.

BAUDELAIRE, C. 2004. *O Pintor da Vida Moderna*. Lisboa: Editorial Vega.

BROIDO, E. 1967. *Memoirs of a Revolutionary*. New York: Oxford University Press.

BROIDO, V. 1977. *Apostles into Terrorists. Women and the Revolutionary Movement in the Russia of Alexander II*. New York: The Viking Press.

BROIDO, V. 1999. *Daughter of the Revolution: A Russian Girlhood Remembered*. London: Constable & Robinson Ltd.

GEIFMAN, A. 2010. *Death Orders: The Vanguard of Modern Terrorism in Revolutionary Russia*. Santa Barbara, California; Denver, Colorado; Oxford, England: Praeger.

HEGEL, F. 1972. *Estética – A Arte Clássica e a Arte Romântica*, vol. IV. Lisboa: Guimarães Editores.

HILLYAR, A. & MCDERMID, J. 2000. «Revolutionary Women in Russia, 1870–1917», in *A Study in Collective Biography*. Manchester: Manchester University Press, pp. 171–176

HYMAN, PAULA E. 1995. *Gender and Assimilation in Modern Jewish History. The Roles and Representation of Women*. Seattle & London: University of Washington Press.

NATHAN, MONIQUE. 1984. *Virginia Woolf*. Lisboa: Relógio D'Água.

KNIGHT, A. 1979. «Female terrorists in the Russian socialist revolutionary party» in *The Russian Review*, 38:2, pp. 139–159.

LE GOFF, J. 1984. *Enciclopédia Einaudi*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, vol. 1, pp. 370–391.

LESNIEWSKI, A. 2017. «Is it a Sin to Start a Family: Motherhood and Radicalism in revolutionary Russia» in <https://www.kent.ac.uk/english/postgraduate/LitteraeMentis/index.html?tab=volume-4-absence>.

LUCCHESI, F. 2017. «Mulheres em revolução pelas ruas incendiárias do planeta» in *Revista Ecológica*, São Paulo, n. 19, set-dez, pp. 107–121.

ONÍKOV, L. & SHISHLIN, N. 1983. *Breve Diccionario Político*. Moscovo: Editorial Progreso.

SANDERS, A. 2005. *História da Literatura Inglesa*. Lisboa: Editorial Verbo.

SOUSA, V. 2011. *A Escrita Para A Morte: De Virginia Woolf A Stephen Daldry* – Tese apresentada para obteção do grau de doutor em Estudos de Cultura por Vanda Maria Gonçalves de Sousa à Faculdade de Ciências Humanas, Universidade Católica Portuguesa.

TURKON, K. 2018. *Family Networks and The Revolutionary Movement, 1870-1940*. London: Palgrave Macmillan.

WOOLF, V. 1982. *A Writer's Diary*. London: Harcourt, Inc.

Comissão Científica

Anália Torres (CIEG – Centro Interdisciplinar de Estudos de Género, Instituto Superior de Ciências Sociais e Políticas da Universidade de Lisboa)

Anne Cova (ICS – Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa)

Antonella Cagnolatti (Università di Foggia)

Cláudia Brochado (Universidade de Brasília)

Ernesto Rodrigues (CLEPUL – Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa)

Eva Alterman Blay (Universidade de São Paulo)

Francisco das Neves Alves (Universidade Federal do Rio Grande)

Isabel Lustosa (Fundação Casa de Rui Barbosa)

Irene Vaquinhas (Universidade de Coimbra, CHS – Centro de História da Sociedade e da Cultura)

José Eduardo Franco (CLEPUL – Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa)

Manuel Mendes Silva (Sociedade de Geografia – Presidente da Secção de História da Medicina)

Ria Lemaire (Universidade de Poitiers/*Emeritus*)

Suzan van Dijk (Huygens ING, Women Writer' Networks)

Vania Pinheiro Chaves (CLEPUL – Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa)



Esta publicação foi financiada por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do Projecto «UID/ELT/00077/2019»



A colecção que iniciamos com a publicação deste volume inscreve-se no programa definido pelo grupo MCCLA no seio da CIDH. Dar visibilidade a protagonistas cujas histórias a História ofuscou torna-se o motivo central para a empresa, da qual deriva ampliar o conhecimento de uma série de figuras femininas que se afirmaram numa dada região, época ou circunstância particular.