UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS ORIENTAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA RUSSA

PHILLIPE DE SOUZA MARTINS

Arquétipos literários no romance *Inveja*, de Iuri Oliecha

São Paulo

2019

PHILLIPE DE SOUZA MARTINS

Arquétipos literários no romance *Inveja*, de Iuri Oliecha

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura e Cultura Russa do Departamento de Letras Orientais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de Concentração: Literatura e Cultura Russa

Orientador: Prof. Dr. Homero de Freitas Andrade

São Paulo
2019

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

M379a Martins, Phillipe de Souza
Arquétipos literários no romance Inveja, de Iuri
Oliecha / Phillipe de Souza Martins ; orientador
Homero Freitas de Andrade. - São Paulo, 2019.
105 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo. Departamento de Letras Orientais. Área de
concentração: Literatura e Cultura Russa.

1. Literatura russa. 2. Prosa soviética. 3. Iuri
Oliecha. I. Andrade, Homero Freitas de, orient. II.
Título.

Nome: MARTINS, Phillipe de Souza

Título: Arquétipos literários no romance *Inveja*, de Iuri Oliecha

Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e
Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
Área de Concentração: Literatura e Cultura Russa

Aprovado em:

Banca Examinadora

Profa. Dra. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Profa. Dra. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Profa. Dra. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

À minha querida tia Ida

AGRADECIMENTOS

À CAPES, pela concessão de bolsa de mestrado e apoio financeiro essencial para a realização desta pesquisa.

À Aleksandra Elbakian, por tornar disponível boa parte da bibliografia consultada neste trabalho.

À Dra. Paula Costa Vaz de Almeida e à Profa. Dra. Lucia Wataghin, pelas valiosas sugestões apresentadas no Exame de Qualificação.

Aos amigos Henrique e Yuri pelas conversas e pela grande ajuda durante a pesquisa.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Homero Freitas de Andrade, pessoa tão importante na minha formação, por todos os ensinamentos não só durante este trabalho, mas desde a graduação. Agradeço por tudo e, principalmente, por ter me ensinado a ler.

Aos meus pais e minha irmã, por estarem ao meu lado e me apoiarem sempre.

À Marina, por ser o farol que me guia no escuro.

RESUMO

MARTINS, P. S. **Arquétipos literários no romance *Inveja*, de Iuri Oliecha**. 2019. 105f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

Este trabalho propõe um estudo de *Inveja* (1927), único romance de Iuri Kárlovitch Oliecha, através dos arquétipos literários que compõem sua estrutura. Os arquétipos são entendidos como elementos temáticos dentro da narrativa utilizados pelo autor com o intuito de alcançar a realidade profunda de sua época. Eles desdobram-se em sentidos diversos e expalham-se por toda a estrutura do romance de forma a constituir uma perspectiva múltipla e profunda sobre temas da nova sociedade soviética em construção. Esses elementos são analisados essencialmente na forma das personagens do romance, que incorporam em si os embates sociais, filosóficos e literários ocorridos na União Soviética dos anos 1920. Também são analisados os dois narradores e sua inter-relação, pois são eles que organizam toda a estrutura fragmentária do romance de forma coerente. O conjunto das relações entre personagens e narradores é responsável por criar um efeito de estranhamento, ou, como preferimos chamar neste trabalho: estereoscopia. Efeito esse que atinge todos os níveis da narrativa e fornece ao leitor uma perspectiva múltipla do mundo retratado.

Palavras-chave: Literatura russa. Prosa soviética. Iuri Oliecha.

ABSTRACT

MARTINS, P. S. **Literary Archetypes in Olesha's *Envy***. 2019. 105f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

This work proposes a study of *Envy* (1927), the only novel by Yuri Karlovich Olesha, through the literary archetypes which composes its structure. The archetypes are understood as thematic elements inside the narrative used by the author in order to reach the deep actuality of his time. They unfold themselves in a number of meanings and spread through the whole novel's structure in order to constitute a multiple and deep perspective over themes of the new Soviet society under construction. These elements are essentially analysed under the form of the novel's characters, who embody in themselves the social, filosofical and literary clashes that took place in the 1920's Soviet Union. The two narrators and their relationship are also analysed, for there are the organizers of the whole novel's fragmentary structure in a coherent form. The set of relationships between characters and narrators is responsible for the effect of strangement, or, as we choose to call in this work: stereoscopy. Effect that reaches every narrative's level and provide the reader a multiple perspective over the depicted world.

Keywords: Russian Literature. Soviet Prose. Yuri Olesha.

SUMÁRIO

RESUMO	6
ABSTRACT	7
1. INTRODUÇÃO	9
2. A CONCEPÇÃO DE UM NOVO MUNDO.....	16
2.1. <i>Cosmogonia</i>	19
2.2. <i>Perspectivas renovadoras</i>	27
2.3. <i>Anverso e reverso do mesmo problema (personagens)</i>	34
3. NARRANDO O NOVO MUNDO	81
3.1. <i>Os narradores</i>	83
3.2. <i>Através do espelho</i>	91
4. CONCLUSÃO	95
REFERÊNCIAS	97
ANEXO A – Discurso para o I Congresso da União dos Escritores Soviéticos (1934)	101

1. INTRODUÇÃO

Iuri Kárllovitch Oliecha (1899-1960) surge no cenário literário soviético no início dos anos 1920 com uma série de folhetins em verso publicados no *Gudok* (O apito), o jornal dos ferroviários, sob o pseudônimo *Zubilo* (Cinzel). Segundo o próprio autor, o pseudônimo precisava ter uma conotação de produtividade (OLIECHA, 2008). Os folhetins, publicados quase diariamente, falavam das questões do dia e fizeram enorme sucesso entre os leitores do jornal – essencialmente funcionários do transporte ferroviário. Enquanto publicava como *Zubilo* o autor dedicava-se a sua posição como escritor dos operários das linhas férreas e afirmava sua concordância em relação ao caráter utilitário da literatura. Isso fica evidente ao lermos a dedicatória de Oliecha para o companheiro de jornal, o escritor Mikhail Bulgákov, em uma cópia de sua primeira coletânea de folhetins, “*Zubilo*”, publicada em 1924 (apud TCHUDAKOVA, 1972, p. 7)¹:

Michenka, nunca escreverei poemas líricos abstratos. Disso ninguém precisa. Um poeta deve escrever folhetins para que os versos tenham utilidade prática para as pessoas que recebem sete rublos de salário. Não fique bravo, Michtchuntchik, você é um bom humorista (Mark Twain também é humorista). Daqui a um ano eu lhe darei mais um ‘*Zubilo*’. Cumprimentos. Seu Oliecha.

O comprometimento inicial com uma arte engajada, de espírito utilitário e realista, arrefeceu rapidamente. Uma segunda coletânea de folhetins foi publicada em 1927, mas, já no mesmo ano, Oliecha estréia na literatura assinando com o nome próprio ao publicar *Inveja*, seu único romance. “Descobriu-se que em todos os anos de trabalho no *Gudok* ele escrevia prosa” (Ibid., p. 7). E uma prosa que em nada lembra os folhetins do *Zubilo*.

Inveja surge num período marcado pelos conflitos ideológicos entre os diversos grupos literários que buscavam espaço no cenário cultural. Com o fim da Rússia czarista, morria também a arte burguesa; buscava-se, então, nesses anos iniciais da União Soviética, uma “nova arte”. Enquanto esta não surgia, criou-se o que Trótski (2007, p. 67) chama de arte de transição, “que se liga mais ou menos organicamente à Revolução, embora não represente a arte da Revolução”. A esses autores da arte de transição, Trótski chamou *popúttchiki* (companheiros de viagem) e, “no decorrer da década de 1920, a essa categoria de contornos indefinidos foram

¹ Todas as citações de bibliografia originalmente em russo utilizadas neste trabalho contam com tradução nossa.

se juntando escritores que não militavam nas organizações proletárias ou partidárias, embora colaborassem em revistas e suplementos literários ligados a operários e camponeses” (ANDRADE, 2010, p. 155). A categoria de companheiro de viagem aplica-se a Oliecha, principalmente após *Inveja*, romance intimamente ligado à revolução, mas que não busca representá-la de forma realista. É de vital importância, portanto, procurar entender o funcionamento da expressão antitética no romance ao representar uma nova realidade, em que o polo de poder foi deslocado para o coletivismo, através de um ponto de vista particular em que prevalece o “milagre da força criativa – a maior das capacidades garantidas ao homem” (TCHUDAKOVA, 1972, p. 9).

Ao ser publicado, *Inveja* ganha fama imediata e críticas positivas para além daquelas alcançadas anteriormente com os folhetins de *Zubilo*. O entusiasmo foi grande, e até mesmo críticos do *Pravda* publicaram resenhas favoráveis e aclamaram a engenhosidade e originalidade das descrições do romance, segundo Elizabeth Beaujour (1970, p. 6). No entanto, pouco tempo depois a sorte do autor muda e a crítica soviética começa a ler o romance como uma ode aos valores individualistas e burgueses. Deve-se notar que em 1928 surge a RAPP (Associação Russa de Escritores Proletários), que avaliava as obras literárias apenas em função de seu alinhamento político. Para eles, o que não era literatura proletária e comunista enquadrava-se em literatura inimiga da classe. Faziam campanhas difamatórias contra os “companheiros de viagem” e Oliecha viu seu romance ser interpretado como contrário aos pressupostos do comunismo².

De certa forma, *Inveja* já prevê esse cenário de recrudescimento das liberdades artísticas e criativas em geral na União Soviética. É exatamente essa uma das principais temáticas do romance: a discussão sobre o lugar do artista na sociedade. Ou melhor: o lugar do artista nessa nova sociedade direcionada pela razão e pela lógica. Para o crítico D. G. Piper (1970), o fato de o romance ser essencialmente sobre a luta entre artista e sociedade faz dele um romance abstrato, dissociado da realidade; o que, no fim das contas, acaba corroborando com a visão dos críticos alinhados ao partido, que viam o romance de Oliecha como alienado e alienante.

Para o crítico russo emigrado Arkady Belinkov (1971; 1972), *Inveja* descreve o mundo de modo vibrante e único ao retratar o conflito entre o poeta e a sociedade. Mas para Belinkov, esse conflito é limitado por uma tomada de lado ideológica por parte de Oliecha. O crítico vê uma fraqueza em Oliecha em sua suposta submissão às prescrições do regime soviético e finaliza

² As críticas negativas levam o autor a se retratar em um discurso no I Congresso da União dos Escritores Soviéticos, em 1934. O discurso do autor encontra-se integralmente traduzido no anexo deste trabalho.

sua análise concluindo que o autor falhou em ser um grande escritor por não ser um “profeta social” e prever o futuro sombrio sem liberdades individuais na URSS.

Assim, vemos que o romance de Oliecha suscita as mais diversas interpretações literárias e ideológicas. Isso ocorre tanto na época em que foi lançado quanto nos anos 1960-1970, em que surge um pequeno boom de estudos oliechianos – provavelmente devido ao lançamento de parte de suas obras reunidas em 1956 e de sua morte em 1960. Há ainda outras avaliações que vão desde análises psicanalíticas do autor através de sua obra até estudos que interpretam *Inveja* como uma alucinação derivada da dupla personalidade do protagonista-narrador³. Os estudiosos da obra de Oliecha fazem leituras importantes e proveitosas, mas acabam por chegar a conclusões muitas vezes contraditórias. Esse é o efeito que a prosa enigmática e ambígua do autor é capaz de criar.

Contudo, após esse período de desenvolvimento, as pesquisas sobre a obra do autor ficam cada vez mais escassas. Pouquíssimos estudos foram feitos desde então e, diferente de muitos autores soviéticos redescobertos com o fim da União Soviética, não apareceram edições críticas dos livros de Oliecha, e nem mesmo uma nova reunião de sua obra viu a luz do dia. Injustamente, Iuri Oliecha foi deixado à margem da literatura. Ao focar nos aspectos exteriores à sua prosa, estudiosos acabam caracterizando-na como descompromissada com o momento histórico-social em que estava inserida. Desse modo, acabam por classificar Oliecha como um autor “menor” no cenário da literatura soviética dos anos 1920.

A narrativa de *Inveja* ainda está para ser analisada por olhos mais atentos aos seus aspectos literários, sem o viés crítico de estudiosos influenciados pelos embates ideológicos da guerra fria, que dificultava a visão de todos. Ao analisar o romance com um leitor do século XXI, percebe-se, além da grande proeza estética, um comprometimento sério com a realidade da época. Para além das abstrações filosóficas e psicológicas, existe um olhar aguçado sobre o momento histórico que leva a uma profunda análise da realidade. É através do trabalho com a imaginação que o real aparece realçado.

Esse caráter imaginativo dá à narrativa de *Inveja* uma espécie de leveza etérea. Oliecha parece ter usado a matéria que constitui os sonhos – ou pesadelos – para escrever o seu romance. Italo Calvino sugere uma brilhante alegoria sobre a relação do poeta com o mundo através das imagens mitológicas de Perseu e Medusa: “Para decepar a cabeça da Medusa sem se deixar petrificar, Perseu se sustenta sobre o que há de mais leve, as nuvens e o vento; e dirige o olhar

³ Cf. BEAUJOUR, E. K. *The Invisible Land: A Study of the Artistic Imagination of Iurii Olesha*. New York: Columbia University Press, 1970; OJA, M. F. *Iurii Olesha's Zavist': Fantasy, Reality, and Split Personality*. *Canadian Slavonic Papers/Revue Canadienne des Slavistes*, v.28, n.1, 1986, pp. 52-63.

para aquilo que só pode se revelar por uma visão indireta, por uma imagem capturada no espelho” (CALVINO, 1990, p. 16). A Medusa pode ser entendida como a realidade histórica, que petrifica a literatura, e Perseu é o poeta-escritor, que deve encarar essa realidade sem se deixar petrificar. Ou seja, não se trata de uma recusa da realidade do mundo, mas uma forma indireta de encará-la. Os fatos socio-históricos, que podem petrificar a literatura no tempo e espaço, são encarados através de seu reflexo no espelho e só assim podem ser “vencidos”. Oliecha não foge do real, apenas pondera-o sob uma outra ótica. Foi o modo que o autor encontrou para lidar com a representação de sua época.

É interessante notar que o espelho é uma imagem recorrente no romance, e simboliza exatamente a perspectiva indireta e renovada, capaz de revelar segredos do mundo que estão além do que o olhar objetivo e direto é capaz de apreender. É indiretamente, através de reflexos, refrações e perspectivas inusitadas, que o mundo é encarado. A realidade profunda surge renovada e moldada pela imaginação criativa. Não se trata de uma simples mistura do sonho com o cotidiano, mas sim de um movimento contínuo entre o que é exterior e o que é interior. Em *Inveja*, o mundo externo é um símbolo dos sentimentos internos; entretanto, os conflitos internos também podem ser vistos como símbolos da realidade da época. Cria-se um vínculo precípua entre os dois mundos e um torna-se a origem do outro. É especificamente a época revolucionária da URSS que cria os conflitos internos retratados de modo a construir a narrativa refratária do romance, e é também por causa dessa narrativa fragmentária e onírica que os conflitos externos representativos dos primeiros anos da revolução podem ser tão bem retratados.

Em 1927, ano de publicação de *Inveja*, a sociedade russa não existia mais. Em seu lugar havia um novo estado, ainda em formação, mas completamente diferente da velha Rússia. A revolução de 1917 dá um fim à Rússia e dela surge a União Soviética. Esse novo país, seus novos paradigmas socio-culturais, e as eventuais divergências destes com os ideais antigos, constituem o pano de fundo para a história de Kavalierov e Ivan Bábitchev, heróis dessa outra época, que procuram se adaptar aos novos tempos. Do outro lado estão Andriéi Bábitchev e Volódia Makarov, representantes da nova sociedade com seus novos valores surgidos dos escombros do estado czarista. Os dois grupos de personagens são representações arquetípicas dos ideais pré e pós revolucionários, respectivamente, e o embate entre elas serve de base para o exame de problemas relacionados tanto ao indivíduo quanto ao coletivo, à sociedade soviética.

Eleazar Meletínski diz que os “escritores russos, via de regra, têm a preocupação de abarcar os problemas ligados à concepção do mundo, de modo muito mais amplo do que seus colegas da Europa Ocidental, numa abrangência comparável à dimensão mitológica dos

arquétipos” (MELETÍNSKI, 2002. p. 171). Ele se refere aos escritores do século XIX, mas a tradição estende-se até o início do século XX. Iuri Oliecha, Evguêni Zamiátin, Mikhail Bulgákov e tanto outros prosadores do período utilizam sua literatura para pensar a “concepção do mundo”. No caso, a concepção do novo mundo soviético.

Inveja ocupa-se precisamente dos problemas ligados à concepção desse mundo. Ocupa-se das ideias que procuram dar forma a esse universo incipiente. Mais uma vez: o universo narrativo criado pelo autor não pode ser desvinculado da realidade específica em que se encontra; os dois mundos estão intimamente ligados. É um romance que se preocupa com a gênese da nova sociedade soviética. Uma sociedade com preceitos novos e completamente desligados dos anteriores. A nova sociedade é fundada justamente na destruição do passado para a construção do novo modelo social. E, ao examinar a nova sociedade e o problema do lugar do indivíduo nesse novo mundo, acaba por englobar o tema da própria literatura e suas possibilidades. Que literatura é possível no mundo edificado sobre as bases da racionalidade e da coletividade? Qual o valor da individualidade e da criatividade na sociedade recém nascida? Como já dito anteriormente, é da relação dos fatos reais com a imaginação criativa que surge a chave para a resposta a essas dúvidas. Desse modo, o texto de Oliecha arquiteta-se sobre elementos do mundo real para conceber o seu próprio mundo particular.

O objetivo desta dissertação é investigar essa relação tortuosa entre o real e o imaginário em *Inveja* através dos arquétipos literários, que formam a estrutura narrativa do romance. Para isso, a análise proposta detém-se nos elementos literários do romance, como o caráter mitológico dos arquétipos na construção desse mundo chega mesmo a moldar o realismo e o foco narrativo propostos pelo autor. Esses são elementos cruciais para decifrar o texto fragmentário e ambíguo de Oliecha, agente de estranhamento, e capaz de dividir crítica e estudiosos que tentam delimitar sua natureza.

Ao procurar entender o caráter dicotômico do realismo em *Inveja*, acaba-se, inevitavelmente, por esbarrar nos dois narradores presentes no texto. Eles são chave importante para compreender os elementos que aproximam ou distanciam o real da imaginação. Portanto, deve-se primeiro entender o realismo de Oliecha como Eric Auerbach propõe em *Mimesis* (2009), isto é, como um método literário. O autor não segue as convenções naturalistas de representação da realidade para narrar o novo mundo e debater seus conceitos. O leitor mal fica sabendo onde a narrativa se passa. Não há qualquer menção a datas específicas que o situem no tempo. Aliás, é difícil saber até mesmo se o que é narrado é real ou fruto da intensa imaginação dos narradores. Em uma primeira leitura superficial do texto o leitor pode ter a impressão de estar diante de um romance simbolista hermético, de linguagem cifrada e distante da realidade

cotidiana. Isso porque é através dos narradores que se dá o jogo de opostos entre a realidade objetiva e o interior subjetivo.

Essa própria dialética entre o superficial e o interior, ou entre uma visão objetiva e uma visão subjetiva, é o que dá forma à prosa moderna do autor. Ele retrata tão bem o seu tempo justamente por não se perder nos fatos. Não se propõe à denúncia literal do estado das coisas. O mundo exterior em convulsão dos anos iniciais da União Soviética passa pelo mundo interior em convulsão dos narradores e das personagens. A força realista da obra está em realçar o testemunho de uma época através do mais particular e humano.

Dessa maneira, Oliecha é capaz de narrar o caos de sua época. Dessa maneira, Oliecha pode narrar um universo em plena gestação. Oliecha é capaz de perceber o caráter mítico da criação do novo mundo e faz valer sua força criativa para narrar uma cosmogonia como tal. A narrativa do romance é a narrativa da formação do mundo, uma busca pela sua ordenação. Existe nessa ordenação a luta primordial do cosmos contra o caos, do arquétipo do herói que busca cosmicizar o mundo. Mas essa luta existe também no interior da alma humana, que parece incapaz de compreender ou ser compreendida pela nova sociedade.

Inveja é uma narrativa moderna, e o mito fundamental da criação é apenas um reflexo no escudo de Perseu. A nova sociedade soviética em formação é refletida em um espelho e só assim pode ser “vencida”, isto é, pode ser apreendida em sua essência. O autor abarca os problemas da concepção desse mundo objetivo ao criar o seu próprio mundo subjetivamente. O reflexo da Moscou real dos anos 1920 é um mundo invertido pela lógica do irracional, do olhar renovador, da inveja.

Assim, o primeiro capítulo deste trabalho discorre sobre as bases da concepção do novo mundo em chave mitológica e a relação dela com a proposta de realismo de Oliecha. Para isso, é apresentado um panorama da realidade histórico-social soviética pertinente à gênese da nova sociedade. Parte-se da ideia de que, apesar de já decorridos dez anos da Revolução de Outubro, a URSS ainda encontra-se em um período revolucionário, embrionário, e que ainda busca a estabilização (cosmicização). O período histórico e sua conceituação mítica são vistos em inter-relação com o que é particular à percepção de Oliecha para poder delimitar o seu realismo. Os arquétipos literários são analisados em detalhes para entendê-los em sua função narrativa, pois eles são entendidos aqui não apenas como símbolos de significado fixo, mas como elementos temáticos que servem à narrativa e ganham significados diversos ao serem observados em sua relação uns com os outros. As personagens arquetípicas do romance são estruturadas em um sistema de duplos e formam um conjunto de imagens e símbolos que ganham coerência ao

terem os seus significados expalhados para os outros níveis da narrativa, como os narradores, que, não por acaso, também são duplos um do outro.

O segundo capítulo dedica-se à análise pormenorizada dos narradores presentes no romance. Pareceu pertinente dedicar um capítulo separado ao narrador, pois são eles que dão coerência e verossimilhança a uma estrutura narrativa tão fragmentária. A posição do narrador contemporâneo, segundo Adorno (2003), caracteriza-se pelo paradoxo de não poder mais narrar, embora um romance exija narração. Oliecha encontra na forma “indireta”, através de espelhos, um modo de narrar o que não seria possível através da descrição objetiva dos costumes. Só então é possível entender como e porque os narradores oliechianos são capazes de narrar o mundo soviético em convulsão.

Por fim, as considerações finais, em que são resgatados os resultados obtidos com a análise dos elementos literários acima descritos.

Cabe mencionar que todas as referências a *Inveja* presentes neste trabalho foram retiradas da tradução de Boris Schnaiderman para o português⁴. Quando necessário, apresentamos comparações com o original russo retiradas da edição das *Obras escolhidas*⁵ de Oliecha.

Quanto à transliteração do nome das personagens de *Inveja* usados neste trabalho, seguimos aquela feita por Boris Schnaiderman em sua tradução de 1963 com o intuito de criar o mínimo de coerência dentro do trabalho, já que todas as citações da romance foram retiradas dessa mesma tradução.

⁴ Cf.: OLIECHA, I. K. *Inveja*. In: SCHNAIDERMAN, B. (ORG.) *Novelas russas*. São Paulo: Editora Cultrix, 1963. Atualizamos a grafia da tradução nas referências segundo o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990. Há ainda uma reedição da mesma tradução publicada em 2017. Cf: OLIECHA, I. K. *Inveja*. São Paulo: Editora 34, 2017.

⁵ OLIECHA, I. K. *Избранные сочинения*. [Obras escolhidas]. Moscou: Khudojéstvennoi Literaturi, 1956.

2. A CONCEPÇÃO DE UM NOVO MUNDO

Em 1917 a Rússia chega ao fim. A Revolução de Fevereiro desmantela a velha Rússia não apenas na esfera política. Além de derrubar a monarquia, todos os aspectos representativos de poder do regime tsarista são alterados em nome da construção do novo mundo:

The February Revolution had swept away, not just the monarchy, but an entire civilization. [...] almost overnight all the institutions of authority collapsed – the Church, the legal system, the power of the gentry on the land, the authority of the officers in the army and the navy, deference for senior figures – so that the only real power in the country passed into the hands of the local revolutionary committees (that is, the Soviets) of the workers, peasants and soldiers. (FIGES, 2002, p. 436).

A Rússia foi completamente destruída para dar espaço a uma nova sociedade fundada em princípios constitucionais e democráticos. Apenas para ser então destruída na Revolução de Outubro. Soma-se às duas revoluções a I Guerra Mundial (1914-1918) – devastadora para a Rússia – e a Guerra Civil (1917-1922) para dar forma a um período catastrófico para os russos. Desde o início do século XX, intelectuais – principalmente aqueles formados no espírito do Simbolismo – associavam imagens apocalípticas, de destruição e de vitória do caos a essa época tão conturbada:

Blok had visions [...] of the flaming revenge of the elemental folk breaking through the ‘crusted lava’ of bourgeois civilization. He dreamed of [...] a new Pugachev, who would ‘burn what must be burned’ [...]. Andrei Bely wrote novels [...] of violence and anxiety, of a lurking sense of doom, explosions, and death. Merezhkovsky continued to believe in the imminence of the Apocalypse. (ROSENTHAL; BOHACHEVSKY-CHOMIAK, 1990, p. 34).

Durante e após os eventos citados, intelectuais e artistas de diversas vertentes continuaram a representar o período com imagens escatológicas. Blok (2017, p. 21) compara a revolução a um “vórtice tormentoso” e a uma “tempestade de neve”; Biéli (1990, p. 273) fala da chegada da revolução como um “tremor subterrâneo” que esmaga tudo, e como um “furacão, que varre para longe as formas”; Maiakóvski, em sua peça “O mistério bufo”, de 1918, simboliza a revolução como um dilúvio que devasta o mundo:

Molhado
 até o último fio.
 Olho
 e tudo está seco,
 mas escorre, e escorre, e corre.
 De repente,
 abre-se um quadro pomposo:
 Pompeia destruída,
 Berlim arrancada pela raiz,
 e desmanhada no abismo
 da fornalha incandescente do universo.
 Acordo no cume de ondas das aldeias.
 Junto toda minha experiência do clube de iatismo, –
 e aqui está
 diante de você,
 tudo o que restou da Europa, queridíssimo. (MAIAKÓVSKI, 2012, p. 26).

Outro exemplo é o filósofo e crítico literário Vassíli Rózanov, que chama a Revolução de Outubro de “apocalipse do nosso tempo”; porém, ao contrário de Maiakóvski, seu tom é negativo: “desmoronaram todos os tronos, as classes, os estamentos, os trabalhos e as riquezas. Tudo foi abalado, todos foram abalados. Todos perecem, tudo perece” (RÓZANOV, 2017, p. 118). Ele não vê a revolução como uma força do caos mítico, que se opõe ao cosmos e à ordem anterior da monarquia tsarista, mas sim como uma força do mal, destruidora de valores importantes para a sociedade. Seja como for, a imagem desse período de guerras e revoluções como o fim do mundo é recorrente no imaginário intelectual e artístico russo.

Com isso fica clara a dimensão mitológica arquetípica com a qual a *intelligentsia* russa caracteriza o período histórico da revolução. Como diz o trecho já lembrado de *Os arquétipos literários* de Eleazar Meletínski (2002, p. 171), os escritores russos têm uma preocupação em abarcar os problemas da concepção do mundo em sua literatura em uma dimensão mitológica dos arquétipos. Não é apenas a revolução que ganha contornos mitológicos nas mãos de escritores russos, o caos que ela traz é apenas uma etapa dentro do processo mitológico comumente figurado na literatura russa.

O mito da criação é o mito básico, fundamental, o mito *par excellence*. O mito escatológico é apenas o mito da criação pelo avesso, narrando durante a maior parte

do tempo a vitória do caos (pelo dilúvio, incêndio etc., no fim do mundo ou no fim de uma época cósmica) (MELETÍNSKI, 2002, p. 41)

A Revolução de Outubro e a decorrente Guerra Civil são vistas pelos escritores como a vitória do caos, seja ela um caos “malígnio” ou um caos necessário para a construção de um novo mundo. O caos como uma etapa para um novo mito da criação, de onde surgiria a nova sociedade soviética. “A Rússia está destinada a viver a agonia, a humilhação, a divisão. Mas sairá dessas humilhações renovada e – de uma nova maneira – grandiosa.” (BLOK, 2017, p. 18). A mitologização através de arquétipos pode parecer um modo de se esquivar da realidade por parte da literatura, mas se tomarmos como exemplo as imagens acima mencionadas, veremos que elas refletem simbolicamente os fatos históricos do período.

Retomando, a Rússia havia passado por grandes turbulências em sequência até culminar na Revolução de Fevereiro. A I Guerra Mundial, “a penúria, a diminuição do poder de compra, a repressão” (FERRO, 2011, p. 29) e outras questões sociais levaram às insurreições populares contra a ordem estabelecida⁶. Os arquétipos são uma forma de examinar o que está além dos romance *Invejafatos* da realidade. É a partir deles que Iuri Oliecha constrói o seu romance. Publicado em 1927, a narrativa de *Inveja* se passa exatamente após esse período de destruição e retrata a construção da nova sociedade soviética. Há muitas imagens de construção no romance, indicando o novo cosmos que está surgindo dos escombros do caos. O restaurante de Andriéi Bábitchev é um exemplo claro disso, e seu canteiro de obras aparece por diversas vezes como um símbolo desse novo cosmos que está sendo construído.

Assim sendo, com o fim do cosmos da monarquia abre-se espaço para a criação de um novo mundo. A revolução é simbolizada pelo mito apocalíptico, que narrativamente dá sequência a um novo mito da criação, à busca de um novo cosmos. Do caos da revolução surgirá a nova sociedade soviética. “Para os cidadãos, longe de constituir uma ‘finalização inelutável do passado’, a revolução rompia com todo o passado e abria ‘uma nova era da história dos homens’. Ela era verdadeiramente ‘o mundo revirado’”. (DARTOT; LAVAL, 2018, p. 2). Tais imagens arquetípicas servem de elementos temáticos dentro da narrativa de Oliecha e não devem ser examinados como formas estanques, mas sim dentro da própria composição narrativa do romance. Como Meletínski (op. cit., pp. 38-39) alerta: “não se deve esquecer que, na mitologia, a própria descrição do mito é possível somente em forma de narrativa da formação

⁶ A historiografia sobre a Revolução Russa é vasta; para algumas referências sobre o cenário sócio-político que levou à sublevação do povo russo, cf. FITZPATRICK, S. A revolução russa. São Paulo: Todavia, 2017; FERRO, M. A revolução russa de 1917. São Paulo: Perspectiva, 2011; FIGES, O. A People's Tragedy: The Russian Revolution, 1891-1924. New York: Penguin Books, 1998.

dos elementos desse mundo, e mesmo do mundo como um todo”. Isto é, as imagens arquetípicas originadas pelos fatos históricos servem apenas de base para a narrativa literária.

É desse modo que Oliecha se apropria das formas arquetípicas que enxerga nesse momento histórico conturbado para compor *Inveja*. Como diria Meletínski, a respeito da literatura russa em geral, a “mentalidade mítica identifica o começo (a origem) e a essência, por isso mesmo dinamizando e narrativizando o modelo estático do mundo” (Ibid., p. 39). *Inveja* ocupa-se narrativamente desse novo mundo em formação, que ainda não construiu o cosmos. A União Soviética é o que nasce da revolução bolchevique, e com ela surgem novos paradigmas socio-culturais. Um novo país com novas leis, novas expressões culturais, enfim, uma nova sociedade em plena construção. O novo mundo ensejado pela revolução origina a narrativa de *Inveja*, que busca narrá-lo através do embate entre forças antagônicas em busca do estabelecimento do cosmos à moda dos mitos mais antigos da humanidade. Os arquétipos usados por Oliecha só podem ser entendidos literariamente. Não se trata de uma análise psicológica, engessada, dos aspectos da Revolução de Outubro, mas sim da transformação desses elementos temáticos em um modelo literário que dê conta de narrar a realidade do período. Tal linguagem temática não é estática, ela serve de esquema narrativo e, no caso do Oliecha, como substrato para a construção do seu realismo literário. Os elementos reais surgem decodificados na prosa do autor através dos símbolos. A composição literária de Oliecha ultrapassa a abstração dos arquétipos como motivos subconscientes para usá-los como elemento narrativo e assim chegar a um realismo mais agudo do que a simples descrição objetiva dos acontecimentos da realidade.

Embora a maior parte dos críticos ocidentais interprete *Inveja* como um romance filosófico, isso não significa que ele deva ser visto como alienado do momento sócio-histórico que vivia a União Soviética. Em *Inveja*, a relação do sujeito com a história, apesar de escondida por trás de elementos arquetípicos, não perde a sua dimensão social, pois o texto de Oliecha vê nisso um sentido simbólico profundo.

2.1. Cosmogonia

O período imediatamente pós-revolucionário na União Soviética é ainda marcado pela desordem social provocada pela Guerra Civil e seu “comunismo de guerra”, e, a partir de 1922, pelo advento da NEP (1921-1928) (Nova Política Econômica). “Do ponto de vista comunista, a NEP era um recuo, e uma admissão parcial de fracasso. Muitos comunistas sentiram-se profundamente desiludidos: parecia que a revolução tinha mudado tão pouca coisa”.

(FITZPATRICK, 2018, p. 143). Com a NEP surgem os *Nepmen*, isto é, empreendedores privados locais, que formavam uma espécie de nova burguesia. Cabe notar que em *Inveja*, Andriéi Bábitchev, uma personagem ambígua, que pertence ao mesmo tempo ao velho e ao novo mundo, é um *Nepman*. Ele torna-se um burocrata do partido que “dirige tudo o que se refere a comidas” (p. 164) justamente por sua atuação empreendedora.

Enfim, a NEP é um recuo estratégico nos planos revolucionários instaurado para reparar a economia devastada pela Guerra Civil. A revolução, afinal, não chega ao fim em 1917. A historiadora Sheila Fitzpatrick (Ibid., p. 11) teoriza:

Em termos simples e práticos, uma revolução é coincidente com o período de sublevação e instabilidade entre a queda de um velho regime e a firme consolidação de um novo. No final dos anos 1920, os contornos permanentes do novo regime na Rússia ainda estavam por emergir.

O momento histórico de consolidação do novo regime é captado com acuidade por Iuri Oliecha em *Inveja*. O autor não se preocupa em representá-lo de forma naturalista, a narrativa do romance interpreta-o através de símbolos arquetípicos cujos significados profundos estão estreitamente ligados a esse momento em que os “contornos permanentes” da nova sociedade ainda estavam para se formar. O autor não está interessado em traçar um panorama histórico-social do período revolucionário soviético, mas sim em compreendê-lo a partir dos problemas humanos, decorrentes do enfrentamento entre o velho e o novo modo de vida.

O romance tem como narrativa o embate de duas forças opositoras nesse momento preliminar, que antecede o cosmos. Não se trata, porém, da simples emulação da narrativa encontrada nos mitos primordiais sobre a criação do mundo. Em *Inveja*, a escatologia da revolução dá lugar a um tempo intermediário, que precede a criação do novo mundo. Tempo esse apreendido em termos arquetípicos pela trama do romance, que gira em torno do embate ideológico entre dois grupos de personagens, os chamados homens do mundo velho e os assim chamados novos homens. O protagonista Nikolai Kavalierov, Ivan Bábitchev e Ana Prokópovitch são as personagens desse mundo velho, pré-revolucionário. Volódia Makarov, Andriéi Bábitchev e Vália formam o outro grupo, vinculado às novas ideias pós-revolução; são os novos homens. Todas as personagens do romance podem ser lidas dentro da definição de arquétipo proposta por Antonio Candido em *A personagem de ficção* (2009, p. 73), pois

obedecem a uma certa concepção de homem, a um intuito simbólico, a um impulso indefinível, ou quaisquer outros estímulos de base, que o autor corporifica, de maneira

a supomos uma espécie de arquétipo que, embora nutrido da experiência de vida e da observação, é mais interior do que exterior.

O intuito simbólico representado por essas personagens vai além da objetividade realista e busca atingir as ideias internas da concepção do novo mundo. As personagens são símbolos das forças em ação na tentativa de construção da nova sociedade soviética. Todas elas são apresentadas como duplos umas das outras; isto é, impulsos contrários de uma mesma força. Os dois lados apresentados orientam-se para a cosmicização, seja ela a cosmicização do mundo ou do indivíduo. Aprofunda-se, assim, a antiga oposição entre cosmos e caos. A isto deve-se acrescentar que a primeira parte do romance é narrada por Nikolai Kavalierov, um jovem cuja “mocidade coincidiu com a mocidade do século” (p. 176).

Kavalierov é o protagonista de *Inveja* e narrador da primeira parte do romance. É uma figura que combina traços românticos, simbolistas e traços de “homem do subsolo”⁷. Ou seja, um narrador-protagonista na nomenclatura que Norman Friedman propõe em *O ponto de vista na ficção* (2002). Por isso, ao narrar a história “na primeira pessoa, alguns [...] canais de informação são eliminados e mais alguns pontos de vantagem, perdidos”. (Ibid., pp. 176-177). A luta do cosmos contra o caos no *socium* transfere-se para o interior da alma do protagonista-narrador, que enxerga a cosmicização do mundo à sua maneira. Com isso, a objetividade na descrição da formação da nova sociedade cai por terra. Mesmo o conflito primordial entre o cosmos e o caos torna-se complexo e múltiplo ao ser narrado sob tal perspectiva. O conflito torna-se ainda mais complexo quando na segunda parte o romance passa a ser contado por um narrador onisciente. A luta primordial é, então, vista sob diversos ângulos e em diferentes camadas da tessitura narrativa e literária sem perder sua coesão. A própria estrutura do romance reflete o conflito e o choque entre as forças cósmicas manifestas no período histórico da primeira década após a revolução de 1917.

Em *Inveja*, os “novos homens”, protótipos do *homo-sovieticus*, são levados e, ao mesmo tempo, almejam, transformar-se em máquina, como diz Volódia Makarov:

Transformei-me numa máquina. Ou se ainda não me transformei, quero transformar-me. As máquinas daqui são umas feras! De raça! Máquinas admiravelmente indiferentes, orgulhosas.. [...] Quero tornar-me orgulhoso do meu trabalho, orgulhoso

⁷ O “homem do subsolo” é um tipo encontrado na literatura russa de meados do século XIX e estabelecido por Dostoiévski em *Memórias do subsolo*. Ele é uma espécie de anti-herói caracterizado como um polemista que ataca o racionalismo e o positivismo dos populistas russos. É, assim como o “homem supérfluo” de Turguêniev, uma retrato da *intelligentsia* russa do período.

de trabalhar. Ser indiferente – compreendes? – a tudo o que não seja trabalho! (pp. 208-209).

São, portanto, representantes de uma visão de mundo utilitarista e cientificamente racional. Para eles, a força do cosmos encontra-se na serventia do trabalho dirigido para a formação da sociedade. O cosmos, do mesmo modo que na mitologia, ou ainda no *epos*, está em favor da socialização. Os feitos dos homens novos resultarão, no futuro, na “construção do mundo humano, como defesa do cosmos constituído contra as forças do caos” (MELETÍNSKI, 2002, p. 55).

A força oposta é representada pelos ideais da liberdade e da energia individual. Em dado momento, Kavalierov faz um suposto discurso para Andriéi Bábitchev:

– Em nosso país, os caminhos da glória estão interrompidos por barreiras... [...] Quero mostrar a força da minha personalidade. Quero a minha glória particular. Em nosso meio, tem-se medo de dedicar atenção ao homem. Quero uma grande atenção. [...] Agora me dizem: não só a tua personalidade, mas até a mais admirável das personalidades não é nada. (pp. 176-177).

Articula-se, aqui, o âmbito da alma humana individual, isolada. Kavalierov e as outras personagens do mundo velho não se adequam ao novo cosmos social que está se construindo. Há nelas a ideia da perda da personalidade, que viria com a vitória do cosmos social, expressa pela fixação pelo êxito pessoal: “[...] em nosso meio não existe um caminho para se alcançar individualmente o êxito” (p. 176); Kavalierov sonha com “um amor fora do comum” (p. 178); no museu de cera, ao se deparar com uma réplica de um presidente francês, Kavalierov diz: “Decidi tornar-me famoso, para que um dia o meu sócia de cera também se pavoneasse assim num cubo esverdeado, também ele repleto do atoar dos séculos, que é dado ouvir a uns poucos somente” (p. 180). Mas as personagens do mundo velho já percebem a si mesmas como condenadas. A cosmicização é inevitável. Assim, se não é possível alcançar a glória, ao menos deve-se fazer uma “conspiração dos sentimentos”, como prega Ivan Bábitchev:

... nós sabemos que o túmulo do jovem comunista que se suicidou é enfeitado de coroas entremeadas de maldições dos companheiros. O homem do mundo novo diz: o suicídio é um ato decadente. E o homem do mundo velho dizia: ele tinha de suicidar-se, para salvar a sua honra. Deste modo, nós vemos que o homem novo se acostuma a desprezar os sentimentos antigos, celebrados pelos poetas e pela própria musa da

história. Era o que eu tinha a dizer. Quero organizar um último desfile desses sentimentos. (p. 231).

Apesar de os homens do mundo velho não verem futuro para si, eles ainda sobrevivem a duras penas no cosmos social em construção.

O romance de Iuri Oliecha descreve um mundo em suspensão. Ivan Bábitchev, ao incitar a vingança de Kavalierov contra os novos homens diz: “É honroso deixar atrás de si a lembrança de um assassino do século. Comprima o seu inimigo no umbral de duas épocas. Ele se gaba, ele já está ali, já é o gênio, o cupido que rodopia à porta do novo mundo, e, levantando o nariz, ele não o vê mais” (p. 240). O umbral de duas épocas é representado, por exemplo, por alguns elementos temáticos ligados à iniciação. Imagens de construções, novas invenções, um futuro que está prestes a nascer. O restaurante de Andriéi Bábitchev, *O Vinte e Cinco* (Четвертак), que promete trazer a industrialização às cozinhas, ainda não está pronto: “O *Vinte e Cinco* será uma edifício gigante, uma enorme sala de refeições, uma enorme cozinha. Um jantar de dois pratos custará ali vinte e cinco copeques”. (p. 164). No capítulo IX da primeira parte a ação se passa no aeroporto – um índice de modernidade –, onde “devia levantar voo um avião soviético de modelo novo” (p. 190). E há Volódia Makarov, o grande exemplo do “homem novo”, esperança do futuro brilhante pela frente, que diz:

– Eu quebrarei o orgulho do mundo burguês. Eles zombam de nós. Os velho dizem entre dentes: onde estão os novos engenheiros de vocês, os cirurgiões, os professores, os inventores? Vou reunir um grupo numeroso de companheiros, uns cem ao todo. Formaremos uma aliança. Para quebrar o orgulho do mundo burguês. Você pensa que estou contando vantagem? Você não compreende nada. Não estou me metendo a fogueteiro. Vamos trabalhar como feras. Você verá. Os outros virão prestar-nos homenagem. (p. 243).

Trata-se sempre do tempo futuro ou do início de algo com consequências ainda a serem descobertas.

Os exemplos de indefinição são abundantes e revelam uma tendência da narrativa em tratar o tempo presente como um espaço de projeção de planos vindouros, de novas formas de vida em sociedade, etc., do novo cosmos enfim. As ações não têm consequências no presente. Milton Ehre (1991, p. 602) fala em utopias que se desenvolvem dentro do esquema narrativo do romance e sobre as quais Oliecha faz uma “meditação cômica”, em que a utopia torna-se aparente no modo como o romance trata do momento histórico pós-revolucionário:

Revolutionary epochs spawn utopias and rejoining dystopias (idyll, panegyric, and satire have been characteristic modes of Soviet literature). Hope and anxiety intensify as utopia ceases to be a hypothetical standard by which to measure actual society, [...] and promises (or threatens) to become an actuality. After 1917 a new world seemed in the making [...]. Industrialization would transform Russia into a paradisiacal landscape; socialist principles would give birth to a new Adam. (Ibid., p. 602).

Uma utopia de homens-máquina, como Carlitos em *Tempos modernos*. Em termos míticos, o mundo ainda não encontrou seu cosmos. Cronos ainda não estabeleceu o tempo. O caos mítico reina, mas as forças do cosmos têm direção certa; uma orientação bem definida pelo utilitarismo voltado para o *socium*. Ou, nas palavras do filósofo russo Evguiéni Trubiétskoi, o programa bolchevique pode ser visto como “merely a particular application of the materialist conception of life, erected into a dogma and proclaimed as the fundamental principle of all human society” (TRUBETSKOI, 1990, p. 323). Uma utopia na terra: “The tendency of the Christian religion to hold before the believer an ideal of a life beyond death is diametrically opposed to the ideal of Bolshevism, which tempts the masses by promising *the immediate realization of the earthly paradise*” (Ibid., p. 324).

A leitura de Oliecha do momento histórico e histórico e socio-cultural em que se encontra é apurada. A revolução ainda não havia de fato chegado ao seu fim, não havia atingido seus objetivos. Mesmo o final de *Inveja* não retrata uma ação definidora. Ivan e Kavalierov reúnem-se na casa de Ana Prokópovitch após a última “tentativa” de fazer a “revolta dos sentimentos”, então Ivan diz:

– Vamos beber, Kavalierov... Nós falamos muito dos sentimentos... E esquecemos o mais importante deles, meu amigo... A indiferença... Não é verdade? Realmente... Eu penso que a indiferença é a condição melhor da mente humana. Sejamos indiferentes, Kavalierov! (p. 278).

A prosa de Iuri Oliecha não se dispõe a ser dogmática nem mesmo sobre o destino do novo mundo ensejado pela revolução. Há o pessimismo quanto ao lugar do gênio criativo, da individualidade, no novo cosmos que apresenta-se na forma apolínea do materialismo bolchevique. Contudo, não há crítica explícita a essa força do cosmos. Os dois lados parecem ser vistos como incapazes de vencer o caos de modo definitivo e instaurar o cosmos. Não há reais realizações por parte do homens do mundo velho, eles se encontram em processo de

eliminação ou assimilação; ao passo que os novos homens agem, mas suas ações não têm resultados concretos porque visam a objetivos não determinados por eles e sim pelo novo regime, que pensa por eles. O subjetivismo idealista dos homens antigos fica apenas na ficção; entretanto, o objetivismo utilitarista dos novos homens parece sempre projetar-se para um futuro indeterminado. A passagem em que ocorre a partida de futebol – outro índice de modernidade – é emblemática para compreender essa suspensão tencionada na narrativa. No confronto entre as equipes de Moscou e da Alemanha repete-se a luta mítica entre o cosmos coletivista e o individualismo, que surge sob a forma capitalista. Para o time soviético, do qual Makarov é o goleiro, “importavam a sequência geral do jogo, a vitória comum, o resultado” (p. 266). O time alemão, por sua vez, tem como estrela o atacante Hezke, que “ansiava apenas por mostrar a sua arte. [...] não pretendia sustentar a honra do time; somente o seu próprio sucesso lhe era caro” (p. 266). Hezke é descrito como “um homem pequeno, escuro e curvado” (p. 264), “velho e experimentado” (p. 266), uma figura canhota, um pequeno alemão que remete aos alemães demoníacos de Nikolai Gógol⁸. É o exato oposto de Makarov, o jovem *homo-sovieticus* em gestação, herói coletivo. A partida começa com o time alemão em vantagem, mas enfrentando dificuldades em passar pelo goleiro Makarov. Mas, ainda no primeiro tempo, a psicologia individual da realização dos desejos supera o cosmos coletivista por um breve momento e Herze marca um gol. Acaba o primeiro tempo, o segundo parece ser favorável aos moscovitas, que agora têm o vento a seu favor, mas então a descrição da partida é interrompida e o resultado final permanece incerto, mesmo que pareça otimista para os soviéticos.

Isso também ocorre quando se trata do motivo conjugal em *Inveja*. Segundo Meletínski (2002, p. 138), “os casamentos apresentam-se quase sempre como heranças de rituais de iniciação”. A união entre Makarov e Vália – representação arquetípica do casamento (procriação), isto é, o início da estruturação social – está programada para acontecer apenas em quatro anos e liga-se com a inauguração, também futura, do *Vinte e Cinco*. Em carta, Volódia diz a Bábitchev: “Como está Valka? É claro que vamos nos casar! [...] daqui a quatro anos. [...] Vou beijá-la pela primeira vez quando inaugurar o teu Vinte e Cinco” (p. 210). A união acontece apenas na imaginação febril de Kavalierov:

E então Kavalierov viu o seguinte: uma orquestra avançava sobre a pista de asfalto, que levava à escada, e Vália pairava sobre a orquestra. O som dos instrumentos

⁸ Em russo, alemão (немецкий – nemiétskii) também pode ser usado para se referir a qualquer estrangeiro. Na visão eslavófila de mundo de Gógol, a figura do alemão ligado às forças demoníacas é comum e aparece como representante arquetípico do inimigo épico, isto é, de outra nacionalidade ou religião.

mantinha-a no ar. Ela era carregada pelo som. Ora se erguia, ora descia por cima das trompas, conforme a intensidade e altura do som. [...]

O último acorde jogou-a para o alto da escada, e ela caiu nos braços de Volódia. Todos se afastaram. Só eles dois ficaram no centro da roda. (p. 275).

As imagens representativas do cosmos social não surtem efeito, não têm resolução. Algumas até se concretizam, como a criação da mortadela (колбаса) de Andriéi Bábitchev, mas a narrativa não descreve as consequências do feito. A mortadela, que aparentemente não tem nenhuma qualidade que a torne especial, “uma mortadela como outras” (p. 184), pode ser capaz de trazer o cosmos ao novo mundo? A resposta não é dada dentro da narrativa. O estudioso Wayne Wilson aponta ainda:

The future consummation of the New, however, is both unknown and compelling, and Volodja's Japanese smile embodies this inscrutability for Kavalierov. The young soccer player's conversations and his letter to Babicev reveal the incomplete, developing personality of a young man who wants to be as efficient as a machine but gets entangled in sentimental letters and unsubstantiated generalization. (WILSON, 1974, p. 37).

Os homens novos são definitivamente pessoas de ação, mas suas ações ainda não dão resultados efetivos. São, por vezes, tão inócuas quanto as ações de Ivan e Kavalierov, que ficam apenas no plano da imaginação, da ficção. Os símbolos do utilitarismo não produzem nenhum efeito real, da mesma forma que as imagens plenamente individualizadas. O futuro é incerto e, aparentemente, o caminho da cosmicização social vislumbra seu desfecho apenas em detrimento do que é particular. Não há diálogo entre as forças. Uma obrigatoriamente anula a outra.

De acordo com M. Ehre (1991, p. 602),

Olesha is unsure. His novel has the dispassionateness of comedy - it struggles to locate a stance before the imperatives of paradise in the making, but it ultimately remains content with revealing the way of the world. Perplexed by utopia, uncertain about where he stands, or where he should stand, he has turned his confusions to advantage, nurturing what John Keats called the "negative capability", the capacity of the mind to be tolerant of "uncertainties, mysteries, doubts". Ideology's loss is art's gain, as Olesha explores the ramifications of the utopian project with intellectual irony and replaces the polemics of dystopia with his characteristic whimsy.

Há uma tentativa de apreensão do real na irresolução expressa por todo o texto. A narrativa do romance reflete o período histórico dos anos 1920 na URSS em suas disputas ideológicas no campo socio-cultural. Apesar do cosmos social ser aparentemente inevitável e sufocar a individuação da alma humana, ele também não se realiza em nenhum momento do romance. O caos que precede o cosmos está presente tanto no plano social quanto no individual. É difícil discernir fatos de ficções. Nada parece ganhar contornos reais. A ordem social e o tempo ainda não foram estabelecidos. A realização de atos concretos é apenas ficcional e a ficção não é capaz de concretizar nada. Ao meditar sobre o tema, Oliecha parece propor uma conciliação, um diálogo entre o objetivismo e o subjetivismo.

2.2. *Perspectivas renovadoras*

A cosmicização promovida pelo novo homem soviético não permite a individuação dos homens do mundo velho. Ao passo que Kavalierov, do mesmo modo que o “homem do subsolo” dostoiévskiano, encarna em si mesmo, nas profundezas de sua alma, o conflito entre caos e cosmos. A cosmicização social é inevitável e oprime a individuação, que representa o caos. O processo de cosmicização que acontece no interior do indivíduo isolado é interrompido pelas forças cósmicas externas. Para essa figura representante dos ideais pré-revolucionários, o caos vem do *socium*, no qual ele não consegue se encaixar e é a razão de suas angústias. Ou seja, as relações entre cosmos e caos alternam-se dependendo do ponto de vista ao qual estão sujeitos. As forças influenciam-se mutuamente, mas parecem não conseguir estabelecer um diálogo, pois são impulsos sempre opostos incapazes de conciliação. Os discursos de Nikolai Kavalierov sempre caem no vazio, nunca encontram interlocutor. Volódia Makarov e Vália sequer entendem ou respondem ao protagonista, e Andriéi Bábitchev nunca o ouve: “– A minha mocidade coincidiu com a mocidade do século – digo eu. [...] Não me ouve. É ofensiva esta sua indiferença em relação a mim” (p. 176).

Essa configuração mitológica no romance é proveniente dos fatos reais em curso naquele momento, mas o texto do autor não fica preso à realidade concreta – mesmo que ela apareça reformulada através de símbolos. Os símbolos são usados para abordar ainda outros temas de caráter psicológico, filosófico e literário. Através deles questiona-se, por exemplo, o lugar da tradição literária russa nessa nova sociedade.

Os arquétipos, segundo a concepção meletinskiana, sofrem mudanças ao longo da história literária. De um começo cosmológico, passam aos motivos tribais, estatais e assim por diante sempre em direção à individuação. Para Meletínski (2002, p. 146), houve, de modo geral,

um movimento na literatura, que “procedeu da ‘criação cósmica’ à psicologia individual da realização dos desejos”. Em *Inveja* é apresentada uma quebra nesse processo evolucionário dos arquétipos literários em razão dos fatos reais. A Revolução Russa revira o mundo de pernas para o ar. Para estabelecer os preceitos políticos bolcheviques, novos paradigmas culturais são impostos e a literatura também é afetada:

[...] a necessidade de intervir no desenvolvimento da vida literária, impondo uma orientação ideológica aos escritores, decorria justamente dessa concepção que tornava indissolúveis espírito de partido e criação literária em prol da educação socialista do proletariado (ANDRADE, 2010, p. 154).

O mundo que caminhava cada vez mais para a individuação do sujeito tem seu percurso interrompido por um evento apocalíptico que precede um novo cosmos. O novo cosmos, de acordo com a visão de Oliecha, nada mais é do que uma repetição do mito primordial da criação em plena sociedade moderna. Na criação do novo cosmos, novos modelos literários surgem e vão a reboque dos preceitos partidários. Oliecha apropria-se desses modelos literários e transforma-os em temas para fazer um comentário sobre o sistema literário como um todo e seu lugar na sociedade soviética.

Ou seja, a luta pela cosmicização do novo mundo é de certa forma contrária à individuação arquetípica que estava em curso na literatura russa até aquela época. Meletínski diz que a cosmicização pertence a estágios mais antigos de literatura, como as mitologias antigas e os contos fantásticos, distantes da modernidade, em que a luta arquetípica entre cosmos e caos começa a enveredar para a individuação, a realização dos desejos dentro da mente humana. A leitura que Iuri Oliecha faz da revolução e seu caráter “mitologizante” da sociedade se dá através da cosmicização da tribo ou do estado e aproveita-se dela para tratar da temática dos símbolos como temas literários e o espaço que lhes é dado nesse novo cosmos. Há nisso um trabalho sofisticado em cima das concepções arquetípicas tanto do momento histórico-social quanto da literatura. Em *Inveja*, o que vemos é uma amálgama entre estágios arquetípicos distintos. O primitivo e o moderno (o social e o pessoal) entram em choque e não permitem conciliações. Kavalierov busca a individuação ao passo que a sociedade, enquanto manifestação de forças cósmicas superiores, conduz o seu destino. A luta básica entre caos e cosmos torna-se problemática em *Inveja*. A complexidade da estrutura literária do romance reflete o sujeito dividido dentro de uma sociedade dividida.

Iuri Oliecha enfrenta esse novo problema literário que surge com o novo mundo examinando-o por diversos ângulos. O novo mundo é simbolizado nos arquétipos dentro do romance. Os fatos históricos são, então, parte de um “conteúdo que, por sua vez serve como plano de expressão para outro conteúdo [...] culturalmente mais valioso” (LÓTMAN, 2005, p. 48). E é a partir deles que o romance pode embrenhar-se na profundidade temática das questões do dia não só para a sociedade, mas também para a literatura e filosofia soviéticas. É na relação entre os símbolos que se configura o exame do real por trás da mera aparência do mundo.

A discussão política do romance é sempre situada dentro de uma discussão sobre a literatura, e vice-versa. As diversas discussões dentro do romance são possíveis em consequência de uma perspectiva múltipla, a qual observa o mundo por diversos ângulos, sem nunca permanecer estática. Os arquétipos que surgem no texto incorporam significados diversos e superam “o pesadume, a inércia e a opacidade do mundo” (CALVINO, 1990, p. 16). São símbolos que promovem a discussão de diversos aspectos de um mesmo problema e através dos quais manifesta-se uma forma de apreender a realidade em sua multiplicidade e profundidade diacrônica. Iuri Lótman expressa essa ideia muito mais eloquentemente ao falar do símbolo no que ele chama de sistema da cultura:

[...] o símbolo não pertence nunca a um determinado corte sincrônico da cultura – ele sempre ultrapassa esse corte pela vertical, vindo do passado e partindo para o futuro. A memória do símbolo é sempre mais antiga do que a memória do seu entorno textual não-simbólico. (LÓTMAN, 2005, p. 49).

Os arquétipos literários presentes em *Inveja* não são estanques e só podem ser plenamente entendidos em suas relações uns com os outros dentro da narrativa. Andriéi Bábitchev, por exemplo, pode ser visto tanto como a figura arquetípica do pai opressor quanto da grande mãe provedora do alimento a depender da sua associação com as outras personagens. Na relação entre essas forças existe uma dinâmica que, no entanto, como já visto, não se reflete em ações concretas, pois não há real comunicação entre elas. Os impulsos estão em constante embate e não são capazes de uma conciliação. Mas, ao mesmo tempo, Oliecha não permite que as forças do caos e do cosmos sejam vistas de forma maniqueísta e engessada. Apesar de irreconciliáveis, as forças não são paradoxais, não é exatamente uma luta entre o bem e o mal, senão entre dois lados de uma mesma realidade histórico-social, filosófica e literária.

A sofisticação da estrutura arquetípica do romance é resultado do método realista aplicado pelo autor, que se aproveita de ângulos diversos para contar a história. O umbral entre

dois mundos que era a União Soviética dos anos 1920 é visto por Oliecha como uma época de incertezas sociais, e portanto, de incertezas nos diversos campos culturais.

Os arquétipos encontrados na prosa de Oliecha não são apenas “imagens, personagens, papéis a serem desempenhados” (MELETÍNSKI, 2002, p. 22) psicologicamente, ao modo junguiano; são, antes de tudo, temas. Esses elementos temáticos servem ao desenvolvimento narrativo do romance e, ao mesmo tempo, apenas no desenvolver da narrativa é que eles vão ganhando significado. Andriéi Bábitchev, por exemplo, pode encarnar tanto a figura da mãe, que fornece o alimento, quanto a figura paterna, que oprime o herói e deve ser vencido para concluir a troca ritualística de gerações.

Os sentidos expressados pelos arquétipos são símbolos do mundo real, mas na coerência do romance atingem outros significados que, como já visto, ultrapassam o corte sincrônico dos significados factuais. Por outro lado, os arquétipos não são elementos puramente abstratos, “uma vez que os motivos subscientes estão igualmente ligados à ambiência social” (Ibid., p. 38). *Inveja* parte dessa ambiência social para abordar direta ou indiretamente outros problemas, como o da relação entre as políticas revolucionárias e as formas literárias. O que dá coerência a essa multiplicidade de temas é o modo também múltiplo com que a narrativa os apresenta, através dos diferentes pontos de vista narrativos.

Em *Inveja*, os símbolos têm caráter heterogêneo e podem coexistir em um mesmo elemento textual. Uma mesma personagem pode ser representada por traços arquetípicos diversos. É o que acontece também com Vália, que aparece tanto como uma figura feminina idealizada pela visão romântica quanto uma jovem masculinizada em função de sua associação com o novo mundo. Isso é fruto do jogo de perspectivas ao qual são submetidos, e que expande-se até cobrir todos os níveis narrativos: da simples descrição de um objeto ao nível profundo dos arquétipos literários. Os estudos da obra de Oliecha evidenciam isso, pois é uma constante a tentativa de denominar esse efeito narrativo proposto pelo autor. O crítico sueco Nils Ake Nilson (1973) usa o termo “the wrong end of binoculars” para designar esse efeito de estranhamento causado pela perspectiva atípica que Oliecha utiliza. Para Nilson, essa forma de descrição do mundo pode ser explicada assim:

He [Oliecha] seldom gives us a direct and straight-forward description, a simple full-face view of an object or a person. Instead we usually see his world of objects and people reflected in buttons, mirrors and metallic surfaces; we catch distorted glimpses of them through glass windows and bars; they appear enlarged or diminished through binoculars, telescopes and microscopes. Light and shadow may suddenly change their

proportions and inter-relationships and make us see things we had never suspected before. (NILSON, 1973, p. 254).

Richard Borden (1998) identifica o mesmo efeito como uma visão “infantil”, de quem vê o mundo pela primeira vez. Essas qualificações estão ligadas ao que no Formalismo é conhecido como “estranhamento” da imagem, que, segundo Viktor Chklóvski, não tem por objetivo “tornar mais próxima de nossa compreensão a significação que ela traz, mas criar uma percepção particular do objeto, criar uma visão e não o seu reconhecimento” (CHKLOVSKI, 1976, p. 50).

No entanto, entendemos que Oliecha não oferece apenas uma perspectiva sobre os objetos ou arquétipos. Os símbolos em *Inveja* não são temas petrificados em um sentido único e inequívoco. No romance, eles podem assumir significados diversos dependendo do ponto de vista ao qual são sujeitados. A prosa de Oliecha tem como particularidade o que o estudioso Wayne Wilson (1974, p. 39) menciona apenas de passagem, mas parece-nos de extrema importância para compreender a estrutura arquetípica do romance e, portanto, sua tessitura narrativa, que é a perspectiva em “estereoscopia”. Isto é, a observação de um objeto por ângulos distintos, que resultam numa visão tridimensional. O próprio Kavalierov explica para o leitor como funciona a estereoscopia:

Eu acho que uma paisagem observada através dos vidros de diminuição de um binóculo ganha em brilho, nitidez e estereoscopia. As cores e os contornos como que se precisam. O objeto, que permanece um objeto conhecido, de repente se torna ridiculamente pequeno, incomum. Isso provoca no observador representações infantis. É como se víssemos um sonho. Reparem, um homem que regula o seu binóculo para diminuir a imagem, começa a sorrir radiante. (p. 213).

Janelas, espelhos, pontos de vista inusitados, devaneios embriagados e febris, jogos de luz e sombra, tudo isso serve ao propósito de representação do mundo por um olhar renovador e que busca uma espécie de verdade profunda que não pode ser enxergada pelo simples objetivismo da aparência. Andriéi Bábitchev, por exemplo, tem a sua sombra projetada do apartamento para a rua: “A sua sombra deita-se de lado na rua e quase provoca uma tempestade na folhagem do jardim em frente” (p. 175); “A sombra dele projeta-se sobre a cidade como um Buda” (p. 175). Em outro momento o seu rosto surge através de um vidro: “O rosto risonho, um vasilho corado, balançou-se no vidro do carro” (p. 185). E janelas oferecem uma imagem cubista de Bábitchev: “Alguém caminha na galeria. As janelinhas esquartejam esse alguém. As

partes do corpo se movem independentes. Ocorre uma ilusão de óptica. A cabeça antecipa o corpo” (p. 261).

Mas a estereoscopia de Oliecha vai além da descrição de personagens e objetos e atravessa todos os níveis narrativos e chega à estrutura geral do romance. Sua própria sintaxe é de frases curtas e diretas, que iluminam o mundo através de pontos de vista diversos em um curto intervalo de tempo. Os períodos compostos são raros. São breves imagens aparentemente desunidas, mas que apresentam um mesmo objeto pelos mais variados ângulos. A descrição pode ir do mais geral para o mais particular, e então fazer o caminho inverso, no tempo entre o ponto final e a oração seguinte:

Devia levantar voo um avião soviético de modelo novo. Bábitchev recebeu convite. Os convidados passaram pela cancela. Bábitchev era o primeiro também nessa sociedade seleta. Bastava-lhe dirigir a palavra a alguém, e logo se formava uma roda. Todos o ouviam com uma atenção respeitosa. Ele se pavoneava em seu terno cinzento, grandioso, o mais alto de ombros. Pendia-lhe sobre a barriga um binóculo preto suspenso por correias. Ouvindo o interlocutor, metia as mãos nos bolsos e balançava-se suavemente sobre as pernas muito escarranchadas, do calcanhar aos dedos e dos dedos ao calcanhar. Ele coça o nariz com frequência. E depois de coçá-lo, olha os dedos, reunidos como que para apanhar uma pitada de qualquer coisa e postos bem junto dos olhos. Como escolares, os que o ouvem repetem involuntariamente os seus movimentos e a expressão do seu rosto. Também eles coçam o nariz, espantados consigo mesmo. (p. 190).

O mesmo ocorre na estrutura mais geral dos parágrafos e mesmo na forma fragmentária dos capítulos. Não há conexão aparente entre eles. De um parágrafo a outro não necessariamente existe uma linha de raciocínio lógica a ser seguida de modo a formar uma estrutura encadeada. É como um sonho, ou melhor, um pesadelo, em que não há uma narrativa coesa, mas cenas dispersas. A coerência se dá justamente pela ideia de estereoscopia. Isto é, apesar da aparente incongruência narrativa, existe uma lógica por trás dessas mudanças abruptas na ação, e ela é exatamente a lógica do devaneio, que examina um mesmo objeto através da mudança de foco inesperada e que é capaz de revelar aspectos mais complexos do mundo do que os encontrados na sua simples aparência. Os parágrafos que dão sequência ao exemplo acima exprimem bem essa estereoscopia:

Furibundo, afastei-me deles. Eu estava sentado no bar e tomava cerveja, afagado pela brisa campestre. Eu chuchava a cerveja, acompanhando a brisa que esculpia enfeites delicados com as pontas da toalha da mesinha.

No aeroporto, juntaram-se muitas maravilhas: ali no campo floriam camomilas, bem junto da cerca; camomilas comuns, que expeliam um pó amarelado, ali rolavam baixo, na linha do horizonte, redondas, lembrando a fumaça de canhão de uma nuvem [...]; e também ali arrastavam-se as máquinas voadoras, sobre a erva, a mesma erva das batalhas antigas, dos veados, dos feitos românticos. Saboreei esse gosto, essas encantadoras contradições e relações. O ritmo dos movimentos da tromba de seda predispunha à reflexão.

Desde o meu tempo de criança soa para mim com um quê de encantamento o nome de Lilienthal, ventoso, vibrátil como os élitros de um inseto... (p. 190).

Os capítulos seguem a mesma estrutura fragmentária. Há pouquíssimos marcadores temporais que situem o leitor de um capítulo a outro. Sabe-se minimamente que o enredo segue um tempo cronológico, mas a extensão desse tempo não é determinada. O mesmo ocorre com o espaço. As personagens transitam de um espaço a outro como se estivessem em uma peça teatral, como se o romance fosse dividido em cenas. No capítulo VI é noite e Kavalierov vê Bábitchev trabalhar, o que gera uma série de meditações e devaneios sobre sua vida que culmina em alguém admirando a sua figura de cera no museu: “Ah, é aquele que viveu num tempo famoso, que odiou a todos e a todos invejou, [...] que se atormentava com grandes projetos, queria realizar muito e nada fazia, e acabou cometendo um crime horrível, repugnante...” (p. 181). Então, de repente, como se acordado do devaneio, o capítulo VII começa: “Da Tvierskaia, dobrei para um beco. Precisava ir para a Nikítskaia. Manhã cedo. O beco é articulado.” (p. 181). Os capítulos constroem-se como peças aparentemente separadas de um quebra-cabeça, mas que ao final do romance resultam em uma imagem tridimensional, com profundidade, da realidade.

Mais além, a mesma estereoscopia atinge a própria narração do romance na estruturação do enredo. O romance é dividido entre dois narradores, que oferecem ângulos distintos sobre os mesmo objetos. E é através deles que a coerência interna do romance é alcançada. Os arquétipos literários, como elementos temáticos, funcionam em inter-relação uns com os outros, mas são os narradores que fazem a ligação entre os temas. Com isso, podemos entender melhor a dependência entre as figuras arquetípicas, que são o cerne de *Inveja*.

2.3. Anverso e reverso do mesmo problema (personagens)

A articulação das ideias dentro do romance ocorre, como visto anteriormente, através das relações entre as personagens, concebidas arquetipicamente. Ou seja, elas são essenciais para o entendimento da organização interna do romance, essenciais para a coerência da estrutura que resulta na verossimilhança com a realidade. Segundo Antonio Candido (2009, p. 75),

a verossimilhança propriamente dita, – que depende em princípio da possibilidade de comparar o mundo do romance com o mundo real (ficção *igual* a vida), – acaba dependendo da organização estética do material, que apenas graças a ela se torna plenamente verossímil.

As personagens arquetípicas são unidades significativas do sistema literário do romance e a definição delas só é válida na correlação entre si. Interessa, então, para a leitura da organização estética de *Inveja* proposta por esta pesquisa o método formalista de Iuri Tiniánov. Tzvetan Todorov (2011, pp. 34-35), ao expô-lo, mostra como aplicá-lo ao conteúdo do sistema conotativo de uma obra literária, que tem como primeiro passo o estudo das personagens do romance:

As numerosas indicações dos autores, ou mesmo um olhar superficial sobre sobre qualquer narrativa mostram que tal personagem se opõe a tal outra. Entretanto, uma oposição imediata das personagens simplificaria essas relações, sem nos aproximar de nosso objetivo. Seria melhor decompor cada imagem em traços distintivos e colocá-los em relação de oposição ou de identidade com os traços distintivos das outras personagens da mesma narrativa. Obter-se-ia assim um número reduzido de eixos de oposição, cujas diversas combinações reagrupariam esses traços em feixes representativos das personagens.

Sob essa perspectiva, a análise pormenorizada de cada uma das personagens e da inter-relação entre elas se faz necessária, pois o processo de individuação e o processo de coletivização entrecrocaram-se nas figuras arquetípicas que movem a narrativa.

De todas as personagens, a que menos aparece é Vália, filha de Ivan Bábitchev. Ela é tratada quase como um objeto, o que fica evidente já pela forma com que seu nome aparece, sempre na forma diminutiva. Vália é hipocorístico tanto de Valientina quanto de Valiéria, porém não se sabe qual o seu nome verdadeiro. Nem mesmo seu sobrenome aparece. Valientina Bábitcheva ou Valiéria Bábitcheva é quase totalmente despersonalizada e nada se sabe de suas

origens (nem patronímico ela tem). Sua imagem é vaga, quase incorpórea. Sabe-se que Vália é filha de Ivan Bábitchev, mas ela poderia ser qualquer jovem soviética. Econtra-se nisso, então, uma imagem representativa das relações familiares na União Soviética. Sobre esse elemento da consciência soviética, o historiador Orlando Figes (2008, p. 8) diz:

The family was the first arena in which the Bolsheviks engaged the struggle [para liberar a personalidade coletiva dos comportamentos individualistas]. In the 1920s, they took it as an article of faith that the ‘bourgeois family’ was socially harmful: it was inward-looking and conservative, a stronghold of religion, superstition, ignorance and prejudice; it fostered egotism and material acquisitiveness, and oppresses women and children.

A personagem já não tem mais vínculo com seu pai. Em sua primeira aparição, Vália surge da janela de um apartamento. Ivan Bábitchev implora para ela voltar para casa: “– Eu peço a você, Vália, volte! Dê simplesmente uma corrida pela escada.” (p. 182). Mas Vália é uma jovem dos novos tempos, uma personalidade coletiva. Em outra passagem, Ivan lamenta:

Confiei em que Vália haveria de luzir sobre o século moribundo e iluminar-lhe o caminho para o grande cemitério. Mas eu me enganei. Ela voou de mim. Abandonou a cabeceira de século antigo. Eu pensei que a mulher existisse para nós, que o carinho e o amor também fossem unicamente nossos, mas eis que... me enganei. (p. 236).

Vália se pronuncia, em discurso direto, apenas duas vezes em toda a narrativa: no capítulo VII da primeira parte e no capítulo VII da segunda parte. Em ambas as passagens não há propriamente um diálogo, ela apenas chama pelo pai no primeiro momento e por Andriéi Bábitchev no segundo. Vália é, narrativamente falando, isolada, sem vínculos. Porém, ela não é uma personagem insignificante para a coerência interna do romance. O seu isolamento diz respeito ao fato de Vália distanciar-se dos comportamentos individualistas. Ela não faz mais parte de uma família nos antigos moldes burgueses.

A crítica russa Marieta Tchudakova (1972, p. 63) aponta ainda para uma espécie de descrição objetificadora de Vália:

Vália é retratada de modo puramente visual [...]. Talvez as páginas mais brilhantes de *Inveja* estejam ligadas a ela. E é nessas páginas que ela é um manequim pronto, um modelo desprovido de vida independente, posicionada em uma perspectiva estritamente definida apenas para ser pintada.

Vália é de tal forma estática e distante que há um parágrafo inteiro para descrever-lhe as pernas. A personagem aparenta uma imobilidade desconcertante, pois o tempo parece mover-se enquanto os olhos do narrador a perscrutam em detalhes e ela permanece completamente imóvel, como um modelo do qual se pinta a imagem:

Kavalierov vê o seguinte: Vália está parada no campo, as pernas muito abertas e firmes. Usa calção preto, muito arregaçado, tem as pernas bem nuas, vê-se toda a construção delas. Está de sapatos brancos de esporte, sem meias; e a sola lisa dos sapatos torna a sua postura ainda mais firme e compacta: não feminina, porém masculina ou infantil. Tem as pernas sujas, queimadas, brilhantes. São pernas de menina, sobre as quais atuam com tamanha frequência o ar livre, o sol, as quedas sobre montículos ou sobre o capim, os golpes, de modo que elas enrudecem, cobrem-se de cicatrizes céreas, de cascas de ferida prematuramente arrancadas, e os seus joelhos tornam-se ásperos como laranjas. A idade e uma certeza subconsciente de sua opulência física dão à possuidora de tais pernas o direito de cuidar delas tão pouco, de não se compadecer dela. No entanto, mais em cima, sob o calção preto, a delicadeza e a limpidez do corpo mostram como será encantadora a dona dessas pernas, ao amadurecer e tornar-se mulher, quando ela dirigir a atenção para si mesma e quiser enfeitar-se: quando sararem as feridas, caírem todas as cascas, o queimado da pele se uniformizar e transformar-se em coloração. (p. 261)

Ainda segundo Tchudakova, a estagnação de Vália é uma imagem que a associa ao “mundo inanimado”. “São pessoas-objetos, há algo de estagnado neles, e quanto mais eles se movem, fazem barulho, [...] mais óbvia é sua estagnação interna” (THUDAKOVA, 1972, p. 64). Um robô sem emoções, “que têm certas áreas do sistema nervoso atrofiadas” (Ibid., p. 65). Vália é uma cidadã modelo do novo cosmos por vir, já distante da esfera da vida privada.

Entretanto, esse distanciamento ligado à personagem alude também a um significado distinto. Como se através de pontos de vista diversos, o símbolo assumisse um caráter ambíguo, sem um significado definitivo. Deve-se notar que o distanciamento é, principalmente, relativo ao olhar de Kavalierov. Além do distanciamento como símbolo das ideias utilitárias e positivistas da nova geração, ele pode adquirir um sentido de contorno romântico. O crítico William E. Harkins (1973), ao abordar o tema da esterilidade em *Inveja*, enxerga Vália como uma figura “so shadowy as to be little more than a dream figure; she hardly appears in the novel, and we see her primarily as described by others, particularly as the object of Kavalierov's romantic imagination” (Ibid., p. 286). Vália é idealizada como uma figura elevada, distinta,

superior a Kavalierov. Benedito Nunes, ao examinar a visão romântica de mundo que surge na época do Romantismo, aponta que um dos grandes mitos do movimento é o do “ser feminino, celeste e transparente, ou carnal e subterrâneo, mas sempre superior ao seu oposto masculino, a quem pode salvar e redimir” (NUNES, 2011, p. 70). Exemplo de como Vália aparece na visão romântica do protagonista é na carta que ele escreve para Andriéi: “Sim, ela [Vália] ficou parada na minha frente; sim, a princípio di-lo-ei à minha maneira: ela era mais leve que uma sombra, poderia invejá-la a mais leve das sombras – a sombra da neve caindo” (p. 201).

Outra representação simbólica muito recorrente dessa perspectiva romântica sobre Vália é a imagem da altura. Vália aparece para Kavalierov de lugares altos, distanciada.

As janelas estão abertas. Numa delas, no segundo andar, aparece um vasilho azul, com uma flor. O vasilho atrai o homem. Ele desce da calçada, sai para o meio da rua e para embaixo da janela, o rosto para cima. [...]

Eu [Kavalierov] observo tudo de uma reentrância na parede.

Ele chamou o vasilho.

– Vália!

No mesmo instante, derrubando o vasilho, aparece tumultuosamente à janela uma jovem vestida de cor-de-rosa. (p. 182)

Nota-se nessa passagem tanto a descrição objetificadora já apontada por Tchudakova (Vália é primeiro o vasilho na janela, só depois é a jovem.) quanto a imagem da altura. Novamente na passagem em que ocorre a partida de futebol: “Todo o ser de Kavalierov impelia-o para o camarote, Vália estava acima, em linha oblíqua, a uns vinte metros. A vista zombava dele. Tinha a impressão de que se encontravam com os olhos. Então ele se soerguia” (p. 263). Vália representa um ideal inatingível que Kavalierov busca desesperadamente. A essência simbólica de Vália permeia imutável, ela ainda é uma “pessoa-objeto”, distante e estagnada. No entanto, vista sob outra perspectiva, essa essência muda o caráter de sua função; de “pessoa-objeto” aludindo ao novo cosmos social, Vália passa a ser uma “pessoa-objeto” fonte de uma idealização particular. Uma espécie de ícone da salvação.

Ou seja, Vália é tanto o objeto de uma idealização romântica do feminino, quanto uma figura masculinizada. A menina é sempre etérea e distante aos olhos de Kavalierov, mas quando ela aparece no campo, é descrita em uma postura masculina ou infantil, o que cria uma ligação entre a objetificação utilitária e um impulso predominantemente masculino. O impulso feminino está nos olhos do observador, pois, na verdade, ela, como pessoa-objeto, tem mais afinidade com a racionalidade apolínea.

De certo modo, mesmo que Vália seja descrita mais como objeto do que como um ser humano, sua imagem está mais próxima da vida do que da morte. Os motivos vinculados a ela têm caráter positivo, não há nada de demoníaco em sua imagem. É para ela, portanto, que direcionam-se a intenção das forças do cosmos social e do individual. Vália é a pessoa-objeto cuja posse determina a força vitoriosa.

A salvação pessoal ou o estabelecimento do cosmos social se darão através do casamento. Como já mencionado, para Meletínski (2002, p. 138) o matrimônio é um motivo ligado ao mito de iniciação. Apesar de não criar vínculos afetivos, Vália tem ligação com o motivo do casamento. De um lado haveria a união “utilitária”, pragmática, e a formação da família entre os dois arquétipos dos jovens que darão à luz a nova sociedade (Vália e Makarov). Em carta a Andriéi Bábitchev, logo após chamar-se de homem-máquina, Volódia diz:

Como está Valka? É claro que vamos nos casar! Daqui a quatro anos. Estás rindo, dizes que não teremos paciência. Mas eu te declaro agora: daqui a quatro anos. Sim. Serei o Edison do século novo. Vou beijá-la pela primeira vez quando se inaugurar o teu *Vinte e Cinco*. Sim. Não acreditas? Temos um trato assim. Tu não sabes de nada. No dia da inauguração do *Vinte e Cinco*, vamos beijar-nos na tribuna, com o acompanhamento da orquestra. (p. 210).

A união de Vália e Makarov pode ser vista como o mito fundamental de criação da nova sociedade soviética. Ivan Bábitchev deixa isso explícito ao falar: “Eu sei os planos que você [Andriéi] tem. Quer casar a minha filha com este Volódia. Você quer criar uma nova raça. Mas a minha filha não é uma incubadeira. Você não a receberá”. (p. 227).

Outrossim, a união de Vália e Kavalierov coroaria a vitória da vontade individual do herói sobre o cosmos social soviético. A vontade de Kavalierov de vingar-se pessoalmente do novo século que o priva da individuação: “Kavalierov pensou: ‘Vou arrancar-lhes Vália’” (p. 236).

Se Vália é a imagem do início do cosmos social e da redenção masculina, a viúva Prokópovitch é seu exato oposto, uma contraparte demoníaca. Um duplo de Vália.

Ánetchka também é uma representação do feminino, mas não é mais jovem e bonita como Vália:

A viúva Prokópovitch é velha, obesa e flácida. Ela pode ser espremida como um paio⁹. De manhã, eu a alcançava no corredor, junto ao lavatório. Ela não estava vestida e sorria-me um sorriso *feminino*. Sobre um tamborete, junto à porta, havia uma bacia em que boiavam cabelos. (p. 179).

A viúva é a imagem da decadência. Ainda assim, é mais humana que Vália. Ela surge primeiro como uma pessoa, só então ela é comparada a uma *kolbasá*. Não é etérea, elevada pela idealização. É, pelo contrário, uma figura rebaixada, prosaica; pertence aos corredores, cozinhas e lavatórios. No entanto, ela sorri um “sorriso feminino”.

É nessa figura das sombras, degradada, que se encontram as emoções. Kavalierov diz: “O seu olhar expressava às vezes uma evidente indecência. Às vezes, quando ela me encontra, a sua garganta deixa rolar para fora certo som pequeno, uma redonda gota vocal, expulsa por um espasmo de êxtase” (p. 179). Ainda do ponto de vista de Kavalierov: “faça o favor, eu estou pronta, engane-se de porta de noite, de propósito não vou trancá-la, vou recebê-lo. Vamos viver e deliciar-nos. [...] Vou cuidar de você. Terei pena. Hein?” (p. 179). Mesmo que apenas na imaginação do protagonista, ela expressa sentimentos humanos. Em sua degradação encontram-se os elementos da realização dos desejos íntimos.

Além de sentimentos, a personagem exhibe movimentos: “Ela caminha, enredada pelos gatos” (p. 179); “Ánietchka teve um sorriso arrastado” (p. 245); “A viúva não opôs resistência, e até abriu os braços” (p. 272); “era a viúva que se arrastara na sua direção” (p. 277). Prokópovitch não é, portanto, uma “pessoa-objeto”. Para M. Tchudakova (1972, pp. 64-65), em oposição a Vália, “até à viúva quarentona Ánietchka Prokópovitch é dado não apenas precisão geométrica, mas um movimento característico, bastante individual [...]. Ela se move como uma pessoa real; não como um robô, não como um objeto”. Portanto, mesmo que rebaixada a uma figura subterrânea, ela permanece humana. É um indivíduo, e o individualismo não tem espaço no *socium* que se aproxima. A sua representação é alinhada às forças do caos.

⁹ *Ливерная колбаса*/liviérnaia kolbasá no original. Isto é, salsicha/linguiça de fígado. A mesma imagem da *kolbasá* associada a Andriéi Bábitchev e sua produção. Essa associação faz com que Milton Ehre (1991, p. 603) enxergue uma relação de duplicidade entre Ánietchka e Bábitchev. Além dessa relação grotesca, o crítico afirma que Bábitchev possui características arquetípicas da mãe que alimenta, da mesma forma que a viúva. Os argumentos do crítico são válidos, mas reféns de uma leitura freudiana do texto de Olesha, na qual a narrativa literária tem pouca importância. A obra de Olesha foi analisada pelo viés freudiano exaustivamente. Outros estudiosos enxergam uma ligação entre Bábitchev e Prokópovitch devido aos laços que esses personagens têm com comida: Cf. MAGUIRE, R. A. *Red Virgin Soil. Soviet Literature in the 1920's*. Princeton: Princeton University Press, 1968.; SALYS, R. *Understanding Envy*. In: SALYS, R. (ORG.) *Olesha's Envy. A Critical Companion*. [S.l]: Northwestern University Press, 1999, pp. 3-45; LEBLANC, R. *Gluttony and Power in Iurii Olesha's Envy*. *Russian Review*, v. 60, n. 2, 2001, pp. 220-237.

Toda a descrição física da personagem é grotesca, com imagens negativas. Além disso, ela é descrita sempre dentro de seu apartamento. Apartamento que, assim como a viúva, evoca descritivamente imagens demoníacas.

Em breve, voltarei ao velho apartamento, ao quarto com uma cama assustadora. Ali, há uma triste vizinhança: a viúva Prokópovitch. Tem uns quarenta e cinco anos, mas no pátio chamam-na de Ánietchka. [...] Ela instalou a sua cozinha no corredor. O fogão fica numa reentrância escura. Ela alimenta gatos. Gatos quietos e magros esvoaçam atrás das suas mãos, com movimentos magnéticos. Ela joga-lhes não sei que tripas. Por esta razão, o chão fica enfeitado como que de escarros de madrepérola. De uma feita, escorreguei, tendo pisado o coração de alguém: um coração pequeno, apertado no envólucro, que nem uma castanha. Ela caminha, enredada pelos gatos e por veias de animais. Tem na mão uma faca brilhando. Dilacera as tripas com os cotovelos, como a princesa do conto rompia a teia de aranha. (pp. 178-179).

Esta é a perfeita imagem da folclórica Baba Iagá em seu covil, construído sobre os ossos de suas vítimas. Uma velha obesa, que vive em um apartamento escuro e alimenta gatos com tripas. Veias, sangue, gordura, tripas e um “coração de alguém” estão grudados a seu corpo e espalhados pelo apartamento. Além disso, ela segura uma faca brilhando de forma ameaçadora. Falta apenas um feitiço para a imagem ficar completa:

Ao entrar no quarto de Ánietchka, deteve-se. A luz não fora apagada. Rodeada pelo algodão amarelo da luz, a viúva estava sentada em sua enorme cama, as pernas nuas pendendo da beirada. Aprontara-se para dormir.
Kavalierov deu um passo. Ela mantinha-se quieta, como enfeitada. Kavalierov teve a impressão de que ela sorria, atraindo-o. (p. 272).

Juntam-se a essas imagens de vísceras e sangue outros símbolos que remetem à morte e são relacionadas à viúva, que parece querer arrastar Kavalierov para o submundo. Primeiramente, ela é uma viúva. Seu marido morto é evocado para ser comparado à Kavalierov:

– Olhando você, me lembro dele – murmurou Ánietchka com ardor, inclinada sobre Kavalierov. [...]
– Você me lembrou muito o meu marido – repete Ánietchka, abraçando Kavalierov. [...]
– Também ele me tomou ... assim ... com a esperteza... quieto-quieto, não dizia nada... e depois! Ah, você, meu malandrão... (pp. 272-273).

Em outra passagem, o suspensório de Kavalierov é remendado pela viúva com uma botoeira certamente retirada do suspensório do falecido marido, fazendo com que o protagonista se transfigure no morto:

Vestiu-se como um autômato, de repente sentiu uma nova botoeira de couro nos suspensórios. A viúva retirara o alfinete de segurança. Mas onde ela arranjara aquela botoeira? Descosera-a do suspensório velho do marido? Kavalierov compreendeu inteiramente a ignomínia da sua situação. Fugiu sem paletó para o corredor. Pelo caminho, desprendeu e jogou de lado o suspensório vermelho. (p. 276).

O crítico Wayne P. Wilson (1974, pp. 38-39) aponta ainda para um duplo sentido encontrado em algumas palavras diretamente associadas a Ánietchka. Nos mesmos suspensórios do defunto-Kavalieróv, a palavra botoeira (петля/piéltia) também pode significar “força”, o que reforça o signo de morte contido nos suspensórios. Outra palavra apontada por Wilson é o fogão de Ánietchka: “A viúva estava junto ao fogão, pondo fogo a um cavaco. Ela espiou para ele [Kavalierov], por baixo da têmpora, e sorriu envaidecida. Ele entrou” (p. 277). O fogão (плита/plitá) pode remeter a uma lápide (надгробная плита/nadgróbniaia plitá). “Like stereoscopy, the pun produces a deepened vision: Kavalierov's hopes and dreams are futile” (Ibid., p. 39). Aqui, mais uma vez, apresenta-se a ideia de que as imagens de Oliecha ganham sentidos diversos ao serem observadas por ângulos diferentes. A estereoscopia com a qual o autor concebe suas imagens permite uma visão tridimensional do mundo.

A viúva é uma figura demoníaca, uma espécie de bruxa, que segundo Meletínski, surge nas narrativas como uma imagem rebaixada do arquétipo primordial da Grande Mãe, que representa “a natureza selvagem, a encantação, o sangue e a morte” (MELETÍNSKI, 2002, p. 25). É a representação da figura feminina à qual o “eu” se opõe assim que ganha a consciência e torna-se herói. Deve-se vencer essa figura materna para alcançar a maturidade, para estar apto ao casamento. Mas em *Inveja*, o “eu” heroico, na figura de Kavalierov, não consegue “vencer” a bruxa, não consegue superar o arquétipo da Grande Mãe. Ao final, Prokópovitch arrasta-o consigo para o seu território demoníaco, para a morte, que situa-se além do cosmos. Kavalierov não se torna apto ao casamento pois sucumbe ao caos maternal. O motivo incestuoso aparece quando Kavalierov imagina-se filho da viúva na cama dela: “Fosse eu uma criança, um filho pequeno de Ánietchka, e quantas construções mágicas, poéticas, não construiria o meu cérebro infantil, entregue ao poderio da visão de um objeto tão extraordinário!” (p. 245); e também

aparece na já citada passagem em que Kavalierov lembra-se de seu pai ao ver um retrato do marido da viúva. E assim, Kavalierov, que se pretende cavaleiro e almeja a mão da princesa, acaba derrotado pela bruxa má. É a subversão da temática mítica a que se refere Meletínski: “Momentos eróticos e orgiásticos (e incestuais, inclusive) [...] estão presentes organicamente nas imagens da Grande Mãe e de seu companheiro e configuram a colheita, a fecundidade, e o renascer anual da natureza na primavera” (Ibid., p. 74). Em *Inveja*, esses momentos, ligados ao mundo velho, representam a decrepitude e a morte. Isto é, da não renovação. Meletínski revela ainda que os motivos eróticos e incestuosos que começam a aparecer no mito heróico, como Édipo, servem como “signos da decrepitude e do amadurecimento das diferentes gerações e não tanto como expressão dos conflitos psicológicos intrafamiliares” (Ibid., p. 42). Como mencionado, porém, em *Inveja* é possível verificar que esses motivos estão subvertidos. A viúva representa, para Kavalierov, a sua própria decrepitude e não amadurecimento. Ele, supostamente de uma nova geração, não consegue superar a antiga. O herói continua preso ao subsolo, junto à figura materna da viúva e da paterna, que é Ivan.

Ao contrário de Vália, Prokópovitch é um símbolo do impulso *feminino*. Deve-se lembrar, novamente, da descrição do seu “sorriso *feminino*”, com a ênfase dada pelo próprio narrador. Esse feminino está ligado à lascívia, aos desejos. É o oposto ao impulso masculino de Vália, que se é o ideal feminino, o é apenas por idealização do narrador. O mesmo narrador que vê a viúva decrépita em sua verdadeira feminilidade, não idealizada: “A viúva Prokópovitch é um símbolo da minha humilhação masculina” (p. 179). Ela é a representação temática do feminino demoníaco que causa a destruição masculina do mesmo modo que Nikolai Gógol¹⁰. Em *Inveja*, a “destruição” viria a partir da realização dos desejos individuais. Isto é, a separação da personalidade humana do conjunto da sociedade. A realização do processo de individuação, “isto é, o destacar-se gradativo da consciência individual a partir do inconsciente coletivo” (MELETÍNSKI, 2002, p. 22), é descrita como negativa em *Inveja* devido às condições socio-culturais da época. É o momento em que se dá o desencanto. Kavalierov realiza que não pode mais identificar-se com o cosmos soviético e, ao mesmo tempo, não pode mais idealizar uma glória futura.

A não superação do rito de passagem de gerações viria da falta de atributos relativos ao heroísmo mitológico, da falta do caráter elevado, da força ou da esperteza; todos eles encontrados nas personagens relacionadas ao impulso apolíneo e racional. Se Kavalierov não

¹⁰ Na prosa de Nikolai Gógol todas as mulheres são representadas através de variações e transformações do arquétipo da bruxa, que serve, por exemplo, de símbolo para o caos urbano, que não admite virtudes como a pureza e fazem sucumbir os heróis românticos do autor.

possui essas características, elas podem ser encontradas em Volódia Makarov, esse sim, o perfeito herói soviético. Tal elemento temático traz consigo também a noção de isolamento entre as forças que movem a narrativa. As relações conjugais se dão em caráter endogâmico, apenas entre as pessoas da mesma “tribo”. A Kavalierov não é permitido misturar-se à “tribo” dos novos homens. Meletínski (Ibid., p. 43-44) evidencia que essas relações endogâmicas são comumente encontradas nos primeiros estágios dos mitos de formação tribal/social, cujos relacionamentos exogâmicos são proibidos em função de um caráter unívoco de identidade social. A formação da identidade social soviética estaria, portanto, vinculada, em *Inveja*, a esse aspecto coletivo homogêneo, mas desconexo das vontades individuais, vistas como demoníacas e negativas.

A descrição de uma figura ridícula inaugura o romance em uma das cenas de abertura mais grotescas da história da literatura:

Todas as manhãs ele canta no W.C. Imaginem como é sadio e rico de alegria de viver. A vontade de cantar surge nele por um reflexo. Estas suas canções, em que não há melodia nem palavras, mas unicamente um *ta-ra-ra*, gritado em diferentes variações, podem ser interpretadas assim:
 ‘Como me é agradável viver... *ta-ra! ta-ra!*... Os meus intestinos são elásticos... *ra-ta-ta-ta-ra-ri*... Os sucos movem-se em mim corretamente... *ra-ta-ta-du-ta-ta*... Encurta-te, tripa, encurta-te... *tram-ba-ba-bum!*’ (p. 161).

Assim como ocorre com Vália, a descrição aqui é objetificadora. Primeiro aparece para o leitor essa entidade indefinida sentada no trono em seus afazeres matinais. Antes de ser propriamente apresentado, ele revela-se apenas como um “corpo volumoso”. Esse corpo sem nome é, então, desmembrado: “Ouço um rebuliço naquele quartinho, onde mal cabe seu corpo volumoso. O seu ombro roça o lado interno da porta que bateu, os cotovelos chocam-se com as paredes, e ele vai movendo as pernas” (p. 161); depois, aparece o peito, que sente tremer ao descer as escadas; então, surge a virilha magnífica, de reproduzidor; “Não precisa pentear-se, nem por em ordem a barba e o bigode. Tem os cabelos cortados curto e bigodes muito aparados, bem embaixo do nariz” (p. 163); “Ele esparramou água-de-colônia na palma da mão e passou esta sobre o globo da cabeça: da frente à nuca e vice-versa” (p. 163); ainda: “Seus olhos injetaram-se de sangue, ele ficou tirando e pondo o *pince-nez*, fazendo ruído com a boca, fungando, moviam-se-lhe as orelhas” (p. 164). Além da fragmentação do corpo, objetos são detalhadamente descritos e como que atados a ele antes mesmo de lhe darem nome, afinal, “os

objetos gostam dele” (p. 163): “As alças azuis dos suspensórios pendem-lhe dos lados. Ele vai para o quarto de dormir, encontra o *pince-nez* sobre uma cadeira, ajeita-o diante de um espelho e volta ao meu quarto.” (pp. 162-163); “O sol concentra-se em dois feixes ardentes nas plaquinhas metálicas dos seus suspensórios” (p. 163); “Deram-lhe um apartamento magnífico. Que vaso está sobre um suporte envernizado, junto à porta do balcão! Um vaso da mais fina porcelana, redondo, alto, que transluz um vermelho terno, sanguíneo” (p. 163); “Foi para baixo (há uma mercearia na esquina) e trouxe um monte de coisas: duzentas [sic] e cinquenta gramas de presunto, uma lata de *sprots*, sarda em conserva, um comprido filão de pão, uma boa meia-lua de queijo holandês, quatro maçãs, dez ovos e marmelada *Ervilha Persa*. Encomendou ovos e chá” (pp. 163-164).

Para D. G. Piper (1970, p. 31): “Inert objects comprise Andrey's natural habitat, whereas Kavalierov has no mastery over the inanimate world”. A descrição do corpo desmontado e de objetos que o rodeiam estende-se por páginas seguidas até o fim do primeiro capítulo. Há detalhes demais na sua descrição, muito mais do que o necessário para a construção narrativa, para a ação propriamente dita. Apenas nas últimas linhas do capítulo I é dado um nome para esse objeto: “Certo comissário do povo citou-o num discurso, com elevado elogio: – Andriéi Bábitchev é um dos homens admiráveis do nosso país” (p. 164). Mesmo o nome é indiretamente atribuído à entidade. É uma terceira pessoa, não o protagonista-narrador, que identifica Andriéi Bábitchev. Ele é uma pessoa respeitada, mas não por Kavalierov, que o vê como um ser inanimado, sem personalidade, que tem afinidade com o mundo dos objetos, pragmático, ridículo, etc. Para Marieta Tchudakova, esse modo de descrever Bábitchev – e que serve também para Vália e Makarov – é essencial para entender o sentido do romance, porque,

[...] de imediato, ele é nada menos que o “primeiro ódio” de Kavalierov, e toda sua carga de ira é descarregada nele. Volódia e Vália são bonitos, perfeitamente ajustados, charmosos, saudáveis e jovens. Mas assim como Bábitchev, eles são pessoas-objetos, há algo estagnado neles, e quanto mais eles se movem, fazem barulho, chutam a bola, mais óbvia é sua estagnação interna, sua afinidade com o mundo “inanimado”. (1970, p. 64).

Willian Harkins (1973) e Robert Maguire (1968) são alguns dos críticos que, como acima citado, veem em Bábitchev traços femininos¹¹. Andriéi dá abrigo a Kavalierov e a Makarov. Seu grande volume é, para Maguire (Ibid., p. 338), uma alusão à feminilidade da

¹¹ O nome Bábitchev é criado a partir da palavra *бабушка* (bábichtcha), isto é, uma mulher madura e gorda.

personagem: “Ele pesa seis *pudes*. Recentemente, descendo não sei onde uma escada, notou tremer-lhe o peito, acompanhando o ritmo dos passos” (pp. 161-162). Além disso, ele é um salsicheiro e está para inaugurar um restaurante popular, isto é, uma personagem vinculada a imagens alimentares. No entanto, ao ser analisado em sua função de oposição às outras forças dentro da narrativa, cremos se tratar muito mais de uma “personalidade masculina exemplar”:

Está nu até a cintura, de ceroula de malha, com um único botão no meio da barriga. O mundo cerúleo e róseo do quarto gira na objetiva de madrepérola do botão. Quando ele se deita de costas sobre a esteira e começa a levantar alternadamente as pernas, o botão não resiste. Desnuda-se-lhe a virilha. Tem virilha magnífica. Uma tenra mancha ruiva. Cantinho secreto. Uma virilha de reprodutor. Vi uma virilha com o mesmo fosco de camurça num antílope macho. A um simples olhar dele, as moças, suas secretárias e escriturárias, ficam certamente atravessadas por correntes elétricas de amor. (p. 162).

Contudo, deve-se lembrar que a descrição é apresentada por Kavalierov, portanto, pode ser vista como irônica. Ainda assim, é dada a oportunidade ao leitor de observar Bábitchev por outros ângulos, por mais que a visão do narrador-protagonista obviamente domine. Na segunda parte do romance, o narrador já não é mais Kavalierov, ainda assim Bábitchev surge desta forma: “A voz do gigante [...], uma exclamação curta que ele soltou, foi ouvida em toda a praça, nas janelas, nas rampas de acesso; velhos soergueram-se em suas camas” (p. 255). Todavia, mesmo na primeira parte do romance, a todo momento a descrição que Kavalierov faz de Andriéi é confrontada com outras que a desmentem, como no já mencionado momento em que o nome de Bábitchev é citado pela primeira vez, ou quando Chapiro prova a mortadela inventada por Andriéi e cumprimenta-o: “– Ah – suspirou ele, engolindo. – Bábitchev é um bichão. Ele fez a mortadela” (p. 186). Há ainda um momento chave em que a perspectiva do narrador-protagonista é posta em cheque. Kavalierov pensa ter descoberto algo de corrupto em Andriéi e está prestes a provocá-lo quando vê algo que o demove de fazê-lo:

Tenho vontade de pilhá-lo em algo, descobrir o seu ponto fraco, indefeso. Quando tive, a primeira vez, oportunidade de vê-lo na sua *toilette* matinal, tive certeza de tê-lo pilhado, de que rompera sua impenetrabilidade.

Saiu do seu quarto, enxugando-se, chegou à entrada para o balcão e deu-me as costas cutucando com a toalha dentro dos ouvidos. Vi à luz do sol essas costas, esse dorso volumoso, e quase soltei um grito. As costas revelaram tudo. A manteiga do seu corpo aparecia com um amarelo terno. Abriu-se diante de mim o rolo de um destino alheio.

O bisavô de Bábitchev cuidara bem da pele. As almofadas de gordura distribuíram-se suavemente pelo corpo do bisavô. O comissário recebera, por hereditariedade, a finura da pele, uma cor nobre e uma pigmentação pura. E o mais importante para mim, que suscitou em mim um sentimento de triunfo, foi que eu vi no seu quadril uma pinta, uma pinta peculiar, hereditária, fidalga, a mesma coisinha terna, transparente, cheia de sangue, que se prende ao corpo com uma hastezinha, a mesma coisinha por meio da qual as mães reconhecem os filhos raptados, depois de dezenas de anos.

Quase deixei escapar: ‘Você é um grão-senhor, Andriéi Pietróvitch! Você está fingindo!’

Mas ele voltou o peito para mim.

Tinha no peito uma cicatriz, sob a clavícula direita. Uma cicatriz redonda, um tanto eriçada, lembrando a impressão, em cera, de uma moeda. Era como se ali tivesse crescido um ramo, depois decepado. Bábitchev estivera nos trabalhos forçados. Fugira, e atiraram nele. (pp. 168-169).

Bábitchev lutou e sofreu pela revolução. Renunciou à família com um pai severo e conservador nos costumes. A cicatriz vem dos trabalhos forçados a que foi submetido por conspirar contra o regime tsarista. Andriéi não é um “grão-senhor”, seu corpo não é de “ascendência nobre”. É, pelo contrário, um exemplo a ser seguido pelos novos homens: “The Bolsheviks in power urged their rank and file to follow the example of the revolutionaries in tsarist Russia who had ‘sacrificed their personal happiness and renounced their families to serve the working class’” (FIGES, 2008, p. 3). Esses eventos, além de servirem para desacreditar a visão enviesada de Kavalierov, acabam por revelar um caráter positivo em Bábitchev. Ele é capaz de por em risco a vida por uma causa, ele recolhe bêbados da rua, ele quer acabar com a fome criando um restaurante popular. O crítico russo Arkady Belinkov (1972, p.29) vê a positividade de Bábitchev da seguinte maneira:

It turns out that the positive hero, Comrade Babichev, A. P., is in no way a remarkable person, but rather a “mediocre individual raised to enviable height so wing to purely external circumstances.”

His greatness and his success are related not to present-day activity but to his past.

O crítico esquece, entretanto, que a tal “mediocridade” de Bábitchev vem da boca de Kavalierov, o narrador. Andriéi Bábitchev é, na verdade, a epitome do embate das forças cósmicas sociais contra o indivíduo. Por um lado ele é feito do mesmo material de Vália e Volódia, uma pessoa-objeto, cercada pelo mundo inanimado do pragmatismo, da objetividade; por outro lado, ele

ainda acredita em um cosmos não inteiramente desprovido de sentimentos. Chega mesmo a se questionar:

Mas quem sabe se Ivan não tem razão? Quem sabe se eu não passo de um pequeno-burguês, e o sentimento de família vive em mim? Será que ele [Makarov] me é caro porque vive comigo desde o seu tempo de criança, e eu simplesmente me acostumei a ele e passei a amá-lo como um filho? [...] Tive sorte. O homem novo ainda tem muita vida pela frente. Eu creio nessa vida. E tive sorte. Eis que ele adormeceu tão perto de mim, o meu belo mundo novo. [...] Vou expulsá-lo se me enganar nele, se ele não é o novo, não é alguém completamente diverso de mim, porque eu ainda estou afundado até a barriga no que é velho, e nunca mais hei de me safar disso. [...] Não somos uma família, somos a Humanidade. (p. 241).

E conclui:

O que se tem neste caso? Quererá isto dizer que é preciso destruir o sentimento humano do amor paterno? Por que então ele me ama, ele, o novo? Significará isto que lá, no mundo novo, também há de florescer o amor entre pai e filho? Neste caso me é dado o direito de regozijar-me, e posso amá-lo, ao mesmo tempo, como filho e como homem novo. Ivan, Ivan, a tua conspiração não vale nada. Nem todos os sentimentos hão de morrer. É em vão que te enraiveces, Ivan! (p. 242).

Mas o restante do romance parece não corroborar esse otimismo, especialmente se levarmos em consideração a falta de comunicação latente entre as duas forças arquetípicas motrizes do enredo. Como já explicitado, as ações não geram reações dentro da trama. O tempo permanece em um limbo, inerte, e a utopia revolucionária não parece estar prestes a se concretizar. De novo, só o que se realiza de fato dentro do enredo é a ficção. Os sonhos, devaneios e histórias contadas dentro da narrativa são realizados, como esse próprio solilóquio de Bábitchev, cuja conclusão é alentadora, porém falsa.

Toda a simbologia de Andriéi Bábitchev alude claramente a signos de poder. Uma força masculina, belicista, pragmática e racional. A presença de Andriéi oprime Kavalierov, seja por suas dimensões, seja por seu status imaculado de partidário da revolução e dos novos tempos. Há nele uma expressão de pai opressor, de autoridade, que sobrepoe suas características femininas.

Ou seja, dependendo do ângulo a que é submetido, Bábitchev pode representar o impulso masculino ou o feminino. Isto é, a força masculina, que vai ao encontro do impulso

revolucionário positivista e essencialmente racional; ou a força feminina irracional, sentimental, dos homens do mundo velho. Ele, assim como o próprio tempo da narrativa, está numa área cinzenta, entre dois estados de consciência, entre duas épocas. Não à toa, ele é um *Nepman*, um homem de negócios desse período intermediário. Mais à frente em seu artigo sobre *Inveja*, Harkins admite existir um caráter mais neutro, sexualmente indefinido, em Bábitchev: “This confused array of traits, some masculine, others which suggest an effeminate man or eunuch, puzzle us until we grasp the essential principle which Andrei represents: he is a hermaphroditic figure” (HARKINS, 1973, p. 282). Na nossa leitura, as características femininas de Bábitchev são atenuadas em função de sua tendência ao plano racional da consciência. Andriéi está criando um restaurante, que promete ser a “industrialização das cozinhas” (p. 165). Logo, “members of a family are no longer to eat at home but in a restaurant, the sacred unity of the family will indeed be threatened” (Ibid., p. 283). Com esse feito, Bábitchev põe em prática o plano bolchevique para acabar com sentimentos individualistas:

The Bolsheviks envisaged the building of their Communist utopia as a constant battle against custom and habit. With the end of the Civil War they prepared for a new and longer struggle on the ‘internal front’: a revolutionary war for the liberation of the communistic personality through the eradication of individualistic (‘bourgeois’) behaviour and deviant habits (prostitution, alcoholism, hooliganism and religion) inherited from the old society. (FIGES, 2008, pp. 7-8).

Mesmo o resgate de Kavalierov da sarjeta é apenas um acidente de percurso, pois no caminho de casa, ao ver aquele que jazia na rua, Bábitchev lembra-se de Makarov e leva o jovem ao seu apartamento. Nisso, “ele simplesmente fez uma tolice e deixou atuar o sentimentalismo”. (p. 244). Bábitchev é muito menos uma bruxa ou mãe fornecedora do alimento do que a figura de um chefe tribal/estatal retrabalhada em forma de burocrata do partido que trabalha em razão do novo cosmos. Segundo Ronald LeBlanc:

The creator of Chetvertak and of the cheap but nutritious thirty-five kopek salami desires, in effect, to become the sole nourisher of the Soviet people. Where Andrei the consumer threatens to swallow up the world, Andrei the producer threatens to dominate that world by controlling the means of sustenance available to it. (LEBLANC, 2001, p. 224).

Esse embate sugere novamente o motivo da troca ritualística de gerações, na qual o herói “passa por provas propiciatórias”. “Isso ocorre principalmente sob o aspecto da troca de chefe, isto é, de um processo que está no limite entre o biológico e o social” (MELETÍNSKI, 2002, p. 42). Mas em *Inveja*, os papéis se invertem. Bábitchev, que deveria ser superado, é uma personagem de caráter elevado, que apesar das tentativas do narrador-protagonista em rebaixá-la, permanece inalterada. Ao passo que Kavalierov, o arquétipo heroico que deveria ser responsável pela troca de gerações, é uma personalidade rebaixada e sem meios para vencer Andriéi. Nikolai Kavalierov tem o caráter de um “homem do subsolo” e está condenado à inação, a criar ficções, a filosofar e polemizar com ninguém. Quem realmente irá superar a velha geração para estabelecer o cosmos será Makarov.

Todas as contradições encontradas no caráter de Bábitchev são derivadas do ponto de vista parcial de Kavalierov, que é eventualmente contraposto a perspectivas de outrem. O leitor se vê diante de uma figura que é ridicularizada pelo narrador a todo momento, mas então, sutilmente, manifestam-se momentos em que sua ilibada reputação e mesmo sua simples existência oprimem violentamente qualquer tentativa de ridículo. Kavalierov sempre está disposto a vilipendiar Bábitchev. Procura as mais diversas razões para ridicularizá-lo, mas Andriéi acaba, de uma forma ou de outra, oprimindo-o, como na passagem em que Kavalierov vai procurá-lo no *Vinte e Cinco* e o restaurante em construção acaba transformando-se num labirinto kafkiano:

Ele é inatingível.

[...] E ei-lo que torna a aparecer em cima, longe; separa-nos um vazio imenso, tudo isto que em breve será um dos pátios do edifício.

[...] Falta apenas uma escada. Já ouço vozes. Falta vencer só alguns degraus...

Mas eis o que acontece. Tenho de me dobrar, para não ser varrido. Abaixo-me, agarro com as mãos um degrau de madeira. Bábitchev passa voando sobre mim. Sim, voou pelos ares.

Vi um vulto estranhamente diminuto e imóvel; não vi um semblante, mas somente narinas: dois buracos, como se eu olhasse de baixo para um monumento.

– O que foi?

Rolei pela escada. (p. 195).

As descrições de Bábitchev como um monumento, visto de forma fragmentária, pedaço a pedaço, e vinculado ao mundo dos objetos, colocam-no como uma figura imensa e opressora. LeBlanc chega mesmo a compará-lo ao cavaleiro de bronze de Púchkin:

The young narrator's seemingly obsessive fascination with Andrei's corporeality [...] leads him to exaggerate seriously the enormity of this allegedly gigantic figure, who becomes, within Kavalierov's active and hyperbolizing imagination, an "idol" and a "monument" that in many respects recalls Pushkin's thundering statue, the Bronze Horseman. (2001, p. 222).

Isso fica mais que evidente ao retermos a passagem acima em que Kavalierov procura Andriéi na construção. O monumento Bábitchev quase varre Kavalierov de modo muito semelhante ao devaneio de Evguiéni, no qual a estátua de Pedro, o Grande persegue o pobre homem:

No seu coração corria fogo,
 Ferveu-lhe o sangue. Parou, sombrio,
 Frente ao ídolo orgulhoso
 E, cerrando os dentes e os punhos,
 De força negra possuído:
 “Espera, construtor milagroso! –
 Ciciou raivoso e tremente –,
 Inda hás-de ver!...” E, de repente,
 Célere se foi. Pareceu-lhe
 Que o rosto do terrível czar,
 De ira súbita inflamado,
 Se estava para ele a voltar...
 E o louco, pela praça vazia,
 Corre, corre e ouve nas costas –
 Como fragor de trovada –
 Um tropel pesado e sonoro
 Estremecendo a calçada.
 E, pela frouxa lua alumiado,
 De mão estendida para o alto,
 Segue-o o Cavaleiro de Bronze
 Em cavalo a tilintar;¹²

O monumento do poema de Púchkin pode ser entendido como um símbolo da força apolínea da racionalidade, da vitória do homem sobre a natureza. Como atentam Nina e Filipe Guerra (1999, p. 11) no prefácio à edição portuguesa de *O cavaleiro de bronze*, “existe uma dupla

¹² Tradução de Nina Guerra e Filipe Guerra. Cf: PÚCHKIN, A. O cavaleiro de bronze e outros poemas. Lisboa: Assírio & Alvim, 1990.

identificação do narrador: com o herói Evguéni, modesto, trabalhador, enamorado, vítima do caos e, tal como Púchkin, nobre desclassificado; e com Pedro, brônzeo, dominador, perene representante da vitória sobre o caos”. Pedro, o Grande, o tsar reformador da Rússia, cujos planos de racionalização e ocidentalização do país resultam na capital São Petersburgo, uma cidade que, de acordo com o poeta Joseph Brodsky em seu ensaio *Guia para uma cidade renomeada* (1994, pp. 48-49), representa a vitória do homem e da racionalidade sobre a natureza, já que é construída sobre uma área pantanosa inapropriada para esse fim. Outra semelhança pertinente entre os monumentos Andriéi e Pedro é o fato de o tsar ser chamado de “tsar-carpinteiro” pelos contemporâneos: “Queria que a Rússia tivesse uma esquadra, e com suas próprias mãos este ‘czar-carpinteiro’ [...] construiu seu primeiro navio [...], usando as habilidades que tinha adquirido trabalhando nos estaleiros da Holanda e da Inglaterra ” (Ibid., p. 49).

O projeto do restaurante *Vinte e Cinco* remete então a essa temática. No devaneio alcoolizado de Ivan no capítulo VI da segunda parte do romance, o restaurante de Andriéi transforma-se em um navio de madeira: “as madeiras reviviam num tumulto, tudo se punha em movimento, e a construção avançava sobre a multidão, qual um navio de muitos pavimentos” (p. 251). O restaurante é o projeto de racionalizar o alimento, pois coletivizará as refeições, industrializará as cozinhas. Nas palavras de Ivan, o restaurante destruirá o individualismo do lar: “Querem tirar de vocês a maior das conquistas: o lar. [...] Mulheres, estão ameaçados vosso orgulho e vossa glória – o lar! Mulheres e mães, querem esmagar a cozinha de vocês com os elefantes da revolução!” (p. 254). A identificação de Bábitchev com o monumento opressor de Pedro, o Grande, representante da vitória sobre o caos, domador da natureza, faz, por oposição, com que Kavalierov seja associado ao sonhador Evguiéni. É interessante notar que em *Inveja*, esse simbolismo surge como a ideia dostoiévskiana da “perda de personalidade” (MELETÍNSKI, 2002, p. 211). Isto é, onde havia, em Púchkin, uma dupla associação e harmonização das forças apolíneas e dionisíacas, no romance de Oliecha elas surgem na forma de duplos, que “se traduz [...] no nivelamento e nesse sentido também na ‘substituição’ e na perda da própria personalidade” (Ibid., p. 211). O caráter duplo do romance de Oliecha é dissociativo. Há uma perda da harmonia entre as forças racionais e irracionais, que têm sua expressão máxima em Púchkin. *Inveja* retrata a perda do diálogo entre esses impulsos primordiais, que resulta dos novos paradigmas sociais e culturais. Agora, uma força oprime a outra e não há chances de harmonia. Enquanto isso, o tempo não é de fato estabelecido, o cosmos não chega e a utopia terrena bolchevique parece ficar sempre para um porvir. A referência a Púchkin torna-se significativa, pois reforça a problemática geral do texto. A

estereoscopia da narrativa de Oliecha permite apreender essa temática pelo viés social e também como um comentário sobre a tradição literária russa e o lugar da arte no momento histórico soviético. Oliecha serve-se, conscientemente ou não, da tradição literária russa para fazer um exame de sua própria literatura. A temática sugere o isolamento não apenas do sujeito em relação ao estado soviético, mas o isolamento da própria literatura em si mesma.

Ivan Bábitchev é talvez a figura mais misteriosa do romance. Sua figura causa tal estranheza que leva Matt F. Oja a interpretá-lo como um alter-ego imaginário de Kavalierov. Para o crítico,

by the end of Part One Kavalierov's envy and frustration have driven him over the brink of actual madness, and that the Ivan Babichev whom he meets and befriends in front of the street mirror is not a real man, but only an imaginary alter ego, a splinter personality within his own troubled mind. (OJA, 1986, p. 52).

A argumentação de Matt Oja é válida, mas o problema dessa interpretação é que ela faz com que o romance seja lido como um grande devaneio de Kavalierov sem conexão alguma com a realidade. Desse modo, toda a narrativa torna-se uma mera suspensão de si, sem levar em consideração que há uma ambivalência entre o real e o imaginário exigido pelas circunstâncias do presente real. E mais, essa interpretação não leva em conta a forma como o devaneio, o sonho, é tratado por Oliecha. Como veremos adiante, o sonho ocupa um lugar importante na obra não como válvula de escape, mas sim como uma forma de liberdade. O sonho no travesseiro e o devaneio do embriagado são o campo onde a criatividade e os sentimentos não podem ser espoliados pelo materialismo da nova sociedade.

Seja ele real ou não, Ivan é quem incentiva Kavalierov a fazer a conspiração dos sentimentos que promete deixar sua marca na nova época. Ivan é supostamente um inventor, um engenheiro (da alma humana?), um sonhador cujo símbolo é o travesseiro. O objeto surge em dois momentos e remete a mais de um significado. No capítulo VII, Ivan tenta persuadir sua filha a voltar para casa. Ele é visto por Kavalierov andando com um travesseiro no meio da rua: “Ele carregava um travesseiro. Levava pela orelha um grande travesseiro amarelo” (p. 181). Esta é a sua arma de persuasão, um apelo aos sentimentos de Vália: “– Veja, eu trouxe... Está vendo? (Levantou o travesseiro com ambas as mãos, na frente da barriga.) Está reconhecendo? Você dormiu sobre ele. (Riu.) Volte para minha casa, Vália. Não quer?” (p. 182). Neste momento, o travesseiro é o símbolo das relações familiares, dos sentimentos, enfim, da cultura

burguesa que a nova sociedade quer apagar. No entanto, as lembranças do afeto familiar não são suficientes para trazer Vália de volta. Do mesmo modo que Andriéi é a figuração da troca de gerações não superada por Kavalierov, Ivan é a figura paterna já superada. Vália já não possui mais vínculos com Ivan. A troca geracional entre os dois já ocorreu, falta apenas concretizar o novo cosmos com o matrimônio. O próprio Ivan admite derrota em um momento no qual ele nega todo o confronto entre as forças cósmicas: “Eu me enganei, Vália... Pensei que todos os sentimentos tivessem morrido: o amor, a fidelidade, a ternura... Mas tudo ficou, Vália... Mas não para nós, o que nos sobra é somente inveja e mais inveja... Arranca-me os olhos, Vália, quero ficar cego...” (p. 262). Nessa admissão há uma tentativa de ver o futuro do novo *socium* com olhos otimistas. Mas, de novo, ele triunfará apenas com a derrota do impulso dionisíaco. O sentimento permaneceu, mas para ser usado objetivamente, apenas em prol do coletivo. E, assim, nasce a inveja. Não poder fazer parte desse coletivo já que se é um indivíduo com todos os seus conflitos internos. Assim, tem-se mais uma vez a aparição da temática do isolamento.

O travesseiro surge novamente na segunda parte do romance, no episódio ficcional do “Encontro de dois irmãos”, em que Ivan interrompe um discurso de Andriéi na construção do *Vinte e Cinco* e se dirige à plateia:

Aí está um travesseiro. Sou o rei dos travesseiros. Digam-lhe: nós queremos dormir cada um no seu travesseiro. Não toques nos nossos travesseiros! As nossas cabeças arruivadas, ainda mal cobertas de penugem, jazeram nesses travesseiros, os nossos beijos depositaram-se neles nas noites de amor, em cima deles nós morríamos, e ali morriam também aqueles que nós matávamos. Não toques nos nossos travesseiros! Não nos chames! Não nos atraias, não nos tentes. O que podes ofertar-nos em lugar da nossa capacidade de amar, odiar, ter esperanças, chorar, lamentar e perdoar?... Aí está o travesseiro. O nosso escudo. A nossa bandeira. (p. 254).

Novamente o travesseiro simboliza os sentimentos, sejam eles elevados ou baixos. Junto a isso, o travesseiro é simplesmente o lugar onde jazem as cabeças dos sonhadores. É, antes de tudo, onde ocorre o sono. E é no sono que irrompem os sentimentos sem nenhuma restrição social, além de ser o espaço da criação artística, dos atos desmedidos. Aliás, o próprio episódio mencionado é uma ficção, um sonho. O devaneio se inicia numa floresta, imagem comumente relacionada ao interior da consciência, como em *A divina comédia*. Embora a floresta de Ivan seja um pouco diferente: “Uma floresta como outra qualquer: vigas, galerias, escadas, caminhos, passagens, alpendres” (p. 250). Nesse delírio, em meio à floresta, instala-se um clima circense, com músicos e atores:

Toda a cena podia realmente passar por uma representação teatral. E foi assim que muitos a compreenderam. [...] E, para reforçar esta impressão, os atores de verdade estavam se precipitando para fora do barraco de madeira. Sim, qual uma borboleta, a bailarina saiu voejando de trás das tábuas. O palhaço de colete de macaco estava trepando para a tribuna, agarrando-se com uma das mãos num travessão e segurando na outra um instrumento musical de estranho aspecto [...] (pp. 254-255).

A pesquisadora Rimgaila Salys (1999, pp. 6-7) aponta para a natureza carnavalizada desse sonho. A carnavalização, como proposta por Mikhail Bakhtin (2013, p. 122), é uma cosmovisão que, em sua alegria desmedida, subverte os elementos retóricos textuais na literatura. Ainda segundo o estudioso, “debilitam-se [do elemento retórico] a sua seriedade retórica unilateral, a racionalidade, a univocidade e o dogmatismo” (Ibid., p. 122) dentro da cosmovisão carnavalesca. E é apenas no desvario carnavalizado, cujas regras são subvertidas e o mundo vira de pernas para o ar, que Ivan é capaz de vencer Andriéi. De fato, mais que um sonho ordenado e tranquilo, os delírios de Ivan estão mais ligados a um estado de embriaguez dionisíaca, cuja força está em esquecer-se de si e da sua condição de pária na nova sociedade. Embriaguez porque Ivan é o pregador das cervejarias e seus discursos são regados a álcool: “Começaram os comentários sobre o novo pregador./O boato saiu das cervejarias [...]” (p. 228); “Serviam-lhe bebidas. Ele se sentava à mesa, e então começava o principal: Ivan Bábitchev pregava” (p. 223). A própria fábula do “Encontro de dois irmãos” é contada dentro de uma cervejaria. Esse estado delirante carnavalizado vai ao encontro do que Nietzsche (2007, p. 24) denomina como universo artístico da embriaguez e sua potência correspondente ao dionisíaco. Para o filósofo, dentro desse universo artístico realiza-se o seguinte: “Agora o escravo é homem livre, agora se rompem todas as rígidas e hostis delimitações que a necessidade, a arbitrariedade ou a ‘moda impudente’ estabeleceram entre os homens” (Ibid., p. 28).

Logo, carnavalização dionisíaca do circo de Ivan traz junto de si a liberdade, que é expressa por Oliecha através de um estado de grande movimentação, em contraste com a imobilidade e a objetificação plástica que sempre estão presentes nas descrições de Vália, Bábitchev e Makarov. Na ficção de Ivan tudo ganha movimento: “a bailarina saiu voejando” (p. 255); “Alguém de fraque se agitava sob a tribuna, agarrando os atores que se dispersavam correndo” (p. 255); “o palhaço, assustado, escorregou abaixo” (p. 255); “o navio [...] arrancava-se continuamente das âncoras e avançava sobre o povo; de modo que o novo arranco, que fez girar a muitos pelas costas e baixar muitas cabeças, seria recebido com o habitual descontentamento” (p. 256); “o veleiro gigantesco deslizou sobre a multidão, rangendo com o

madeirame, uivando com o vento, e o negro corpo voador bateu numa trave elevada, como um pássaro contra a cordoalha, teve um repelão e quebrou uma lanterna” (p. 256). Sobre essa liberdade expressa em movimentos, a estudiosa Elizabeth Beaujour afirma:

[...] Olesha's aspiration toward freedom is always expressed in terms [...] of unrestricted movement, and triumph over that most limiting of natural laws, the law of gravity. His imagination loves all manifestations of lightness (in both senses of the term), and weightlessness. Therefore, one of his central images of human liberation is the circus, where both body and imagination are loosed from the laws which limit everyday movement (BEAUJOUR, 1970, p. 67).

Assim como acontece com Prokópovitch, no entanto, movimentos estão ligados a aspectos demoníacos, à decadência e à morte. O devaneio de Ivan, por exemplo, resulta na morte de Bábitchev. O sexo entre Kavalierov e a viúva só confirma a decadência dessa geração. Em outro delírio, Kavalierov vê a máquina ofélia assassinar Ivan. A liberdade das imagens de movimento e leveza não cabem no mundo real mecânico e sem vida.

Rimgaila Salys (1999, pp. 7-8) atenta ainda para o caráter totêmico do travesseiro: “Levava pela orelha um grande travesseiro amarelo” (p. 181); “Carregava um travesseiro grande, amarelo, velho, que já servira a muitas cabeças, e, ajeitando-se sobre a corda, descera ao chão, e o travesseiro sentara-se ao lado, que nem um porco” (p. 253); “o travesseiro suspenso pelo cangote” (p. 253). O travesseiro-porco é o símbolo sagrado, o ancestral protetor dos sonhadores. O travesseiro é descrito como um ser vivo. Para E. Beaujour, animar objetos significa um tipo de primitivismo, “which gives souls to phenomena to make them more comfortable to consider. Then they can be dealt with on a personal basis and cajoled” (BEAUJOUR, 1970, p. 42). O primitivismo a que ela se refere vai ao encontro do caráter arquetípico totêmico, mas o que lhe escapa, no entanto, é que as descrições vivificantes estão atreladas especificamente aos homens do mundo velho e à imaginação. Do mesmo modo que os objetos estão relacionados aos novos homens como figurações de sua imobilização e utilitarismo, eles ganham vida nas mãos de Ivan, Prokópovitch e Kavalierov. Além disso, os objetos animados não são apenas fruto de uma contemplação passiva do mundo; não são simplesmente uma forma de apreender o mundo racional de forma mais conveniente para o sujeito individualizado e alienado do *socium*. Os objetos podem ser, também, armas de combate, espécies de objetos mágicos; especialmente no caso de Ivan, eles são uma projeção do impulso ativo do desejo individualizado. O travesseiro é seu “escudo”, sua “bandeira”. Deve-se lembrar que Ivan é um criador, mesmo que de ficções: “Vânia Bábitchev era o homem dos sete

instrumentos. Escrevia versos e compunha pecinhas musicais, desenhava muito bem” (pp. 222-223). E não só cria suas próprias fantasias, como é capaz de incuti-las em terceiros. Na infância, inclusive, cria um dispositivo exclusivamente para esse fim: “com o auxílio desse dispositivo, podia suscitar, a pedido, qualquer sonho em qualquer pessoa” (p. 217). Ivan utiliza o instrumento em seu pai, que não sonha com a esperada batalha de Farsália, e castiga o menino, mas a arrumadeira da casa acabou sonhando com uma batalha: “– Vi cavalos a noite toda. Uns cavalos de assustar, sempre galopando, e como que de máscaras” (p. 218).

Enquanto a imaginação de Ivan veste o mundo com um véu de leveza e movimento que lhe confere uma dignidade elevada, ele próprio é uma personagem rebaixada, sem nada excepcional, o mais vulgar e prosaico dos homens. O seu próprio nome, Ivan, já denota isso. Ao contrário do gigante Andriéi, Ivan é, na própria visão de Kavalierov, “baixo, de ombros largos” (p. 175), um “homem gordinho, um tanto ridículo” (p. 183). Sua aparência é ridícula, o que contrasta com a figura opressora do irmão. Sua forma de andar é picaresca: “logo percebi que o passo apressado e o saltitar de todo o corpo era inerente ao homenzinho em geral” (p. 181). Ivan, em suma, é uma figura rebaixada que suscita pena ou riso por seu aspecto exterior. Apesar disso, sua atitude é sempre ligada a ardis diabólicos expressos em ameaças e provocações: “– Cuidado, Andriéi! – ouve-se gritar. – Não fique prosa! Vou destruir você, Andriéi...” (p. 175). Sobre a execução do irmão mais velho dele e de Andriéi em razão de um ato terrorista, ele provoca: “Como isto te agrada, Andriéi? – escreveu-lhe Ivan, para Paris. – Temos agora um mártir na família! Como a vovó ficaria contente!” (p. 217). Enfim, ele é descrito diretamente como um trapaceiro, um prestidigitador: “Às vezes, tirava de cima do peito um baralho, assumia no mesmo instante um ar de trapaceiro, e fazia mágicas” (p. 223). Ou seja, convivem nele a elevação digna de um inventor de ficções – produto de uma projeção subjetiva embriagada –, o rebaixamento ridículo de sua aparência e, ainda, traços demoníacos do velho arquétipo do *trickster*. De novo, a estereoscopia de Oliecha propõe um olhar sobre um mesmo elemento de ângulos diversos para apreendê-lo em sua profundidade.

Para Meletínski, o arquétipo do herói esteve associado desde os primórdios ao *trickster*. “Este último, ou imita de forma desajeitada o herói cultural, ou perpetra intencionalmente uma série de malfeitos” (MELETÍNSKI, 2002, p. 94). O que é o caso de Ivan Bábitchev, provocador, pregador de conspirações, que tenta deixar sua marca nesse mundo ao qual já não pertence:

... sabe, às vezes acontece que uma lâmpada elétrica de repente se apaga. Está queimada, diz o senhor. Mas se nós sacudirmos essa lâmpada queimada, ela se acende de novo e poderá iluminar ainda algum tempo. Dentro da lâmpada, ocorre um choque.

Os fios de volfrâmio se rompem, e com o contato dos fragmentos, a lâmpada torna a viver. Uma vida curta, anti-natural, inequivocamente condenada, constitui uma febre, um aquecimento demasiado do fio, um brilho forte. Seguir-se-ão as trevas, a vida não tornará, e na treva apenas ressoarão fios mortos, queimados. O senhor me compreende? Mas o brilho fugaz é tão belo!

... Eu quero sacudir...

... quero sacudir o coração da época queimada. A lâmpada-coração, para que os fragmentos se toquem...

... e suscitar um lindo brilho momentâneo... (pp. 231-232).

Sobre a figura do *trickster*, Meletínski afirma:

A existência do tipo *trickster* nos mitos da criação [...] explicam-se, em parte, pelo fato de a ação, no mitos sobre a criação, estar relacionada com o tempo que precede o estabelecimento de uma lei rigorosa de ordenação do mundo. Isso confere aos contos sobre *tricksters* um caráter significativo de válvula de escape legítima, de antídoto seguro contra a regulamentação miúda da sociedade tribal, contra o espiritualismo xamânico etc. Certa comicidade universal, que se encontra na figura mitológica do pícaro (muitas vezes ele entra em “frias”) acaba contagiando de alguma forma suas vítimas. Ela é parente daquela força “carnavalesca” que se manifestava como elemento de autoparodia e licenciosidade nos rituais dos cultos australianos, nas saturnais romanas, nos rituais medievais do carnaval, nas “festas dos bobos”. (MELETÍNSKI, 2002, p. 96).

Percebe-se, então, o lugar do bufão Ivan no mito de criação soviético. É a figura do tolo contra seu irmão sábio. Ele traz o desmedido, a carnavalização, “uma vez que esta figura do ‘bufão’ arcaico só pode ser pensada tendo a norma como referente” (MELETÍNSKI, 2002, p. 98). Estranhamente, as características de *trickster* de Ivan coincidem exatamente com a forma antiga do arquétipo: “O *trickster*, à diferença do herói cultural, é bastante a-social e por isso mesmo mais ‘pessoal’. É este o motivo pelo qual ele é representado negativamente como figura marginal, muitas vezes até mesmo se opondo à própria tribo ou clã” (Ibid., p. 98). Ainda segundo Meletínski (Ibid., p. 98), o motivo do duplo tem sua origem no arquétipo ancestral do *trickster*. Assim, junta-se ao traço do *trickster* antigo a individuação do homem moderno, que se percebe como sujeito em sua alienação social. Ivan procura ser o antídoto contra a regulamentação rígida da sociedade, mas já sabendo de seu fracasso eminente em estabelecer qualquer licenciosidade concreta no mundo. Sua carnavalização embriagada não contagia nenhum dos homens novos, não contagia ninguém nas cervejarias, mesmo os seus supostos

feitos são postos em cheque pelo narrador onisciente da segunda parte do romance, que de certa forma é mais cético do que Kavalierov. O narrador chama de mentira o episódio da bolha de sabão inventada pelo jovem Ivan: “No quintalzinho, perto da janela da cozinha, o pequeno Ivan entregava-se a devaneios. O pai ficou à escuta com a orelha amarela, e espiou para fora. Os meninos rodeavam Ivan. E ele se pôs a mentir sobre a bolha de sabão. Ela será grande como um balão aéreo” (p. 219). Mas depois disso, um balão aparece no céu de modo a fazer o pai de Ivan acreditar na história. Porém, mesmo a existência do balão é colocada à prova pelo narrador:

(Os fatos dizem-nos que, no tempo em que Ivan Bábitchev era um ginasião de doze anos, a navegação aérea ainda não alcançara grande desenvolvimento, sendo pouco provável que se organizassem voos sobre a cidade provinciana.

Mas ainda que isto seja uma invenção, que importa! A invenção é a amada da razão.) (p. 220).

Tudo o que Ivan pode criar são ficções, e cabe aos que dela participam acreditar ou não. Em outro caso, Ivan vinga o estudante separado de sua amada pela tia, cuja verruga o menino transforma em uma flor: “O estudante, meus amigos, estava vingado. A verruga da tia cresceu numa flor, numa modesta campânula campestre. Ela estremecia delicadamente com a respiração da tia. A vergonha desabou-lhe sobre a cabeça.” (p. 222). Esse episódio, além da bolha de sabão, e da invenção da máquina de sonhos, todos ocorridos na infância, mostram que nessa época passada a ficção – podemos dizer, a literatura – tinha certo poder sobre o espectador-leitor. Elas tinham um poder demoníaco de penetrar no plano real. Segundo D. G. Piper, esse episódios demonstram a força da imaginação sobre as pessoas:

Lies presented as truth, dreams which are a 'mockery of history' – these are the consequences of a rejected or vengeful imagination. Such is the power of the writer's art, his 'machine of transformations', whose creations can, like Gogol's fantasy, be accepted as truth. (PIPER, 1970, p.37).

São, portanto, imagens da criação artística como modificadora da realidade e podem ser lidas como um comentário sobre a própria linguagem literária dentro do romance. Fazendo uso da metalinguagem, Oliecha afirma e reafirma a literatura como invenção.

Contudo, na nova época a ficção perde esse poder “concretizador”. As invenções de Andriéi são utilitárias, objetivas, mas contêm em si certa conexão com um sonho utópico, pois ainda não se concretizaram plenamente. São o oposto das invenções de Ivan, sem utilidade,

subjetivas, mas são capazes, pelo menos no passado pré-revolucionário, de conectar-se tenuamente com a realidade. “Hence Ivan's 'machines' work only because, for very different psychological reasons, people believe or are frightened into believing that they can create dreams.” (PIPER, 1970, p. 37).

O romance nos mostra que o poder de afetar a realidade com a arte ficcional diminui no novo mundo. As pessoas não acreditam mais nos sonhos do Ivan adulto. Sua ficções dentro da ficção ficam apenas no campo da ficção e só afetam a ele mesmo e a Kavalierov, o último dos crentes no poder da arte. Isso acontece na já citada história do “Encontro dos dois irmãos”, e tem sua expressão máxima na maior invenção (em ambos os sentidos da palavra) de Ivan: a máquina Ofélia:

Eu lhe digo: o meu sonho era a máquina das máquinas, uma máquina universal. Eu pensei num instrumento perfeito, esperei concentrar num pequeno aparelho centenas de funções diferentes. Sim, meu amigo. Um problema bonito e nobre. Para isto, valia a pena tornar-me um fanático: tive a idéia de domesticar o mastodonte da técnica, torná-lo caseiro, amestrado... (p. 247).

Ela representa o domínio completo da técnica para o seu uso subjetivo. O auge da ambição artística de Ivan e o completo oposto do restaurante *Vinte e Cinco*, que pretende utilizar a técnica para racionalizar os sentimentos. Antes de ser propriamente descrita como uma máquina, ela é chamada de Ofélia. Apenas o nome já nos remete a um grande ícone literário: a Ofélia de Hamlet. Ela que atravessa os tempos como um símbolo do amor e da loucura, sendo muito cara aos românticos como um modelo do amor e da morte e, ao mesmo tempo, da pureza feminina. Segundo o próprio criador da máquina: “E dei-lhe um nome de moça que ficou louca de amor e desespero... O nome de Ofélia... O mais humano, o mais comovente...” (pp. 248-249). É, para Ivan, o que sua filha não pode ser. Portanto, projeta seus sentimentos pessoais na sua invenção. Assim como o travesseiro, Ofélia é, então, uma projeção ativa dos impulsos individuais de seu criador, inclusive com pretensões belicosas: “Ela pode explodir montanhas. Ela pode voar. Ela ergue pesos. Ela fragmenta o minério. Ela substitui o fogão da cozinha, o carrinho da criança, o canhão de longo alcance... É o próprio gênio da mecânica...” (p. 247). Seria, portanto, um objeto mágico que proporcionaria “realização de desejos” e deveria auxiliar o herói em suas proezas (MELETÍNSKI, 2002, p. 145). Em termos míticos, o objeto mágico representa um movimento que procede “da ‘criação cósmica’ à psicologia individual da realização dos desejos, realização esta que tinha sido prometida literalmente pelo objeto milagroso” (Ibid., p. 146).

Entretanto, em *Inveja*, o travesseiro ou Ofélia não são capazes de realizar os desejos de Ivan. Seriam objetos mágicos em outra época, mas na sociedade soviética, o impulso dionisíaco da subjetividade é totalmente subjugado pela racionalidade e utilitarismo.

Não apenas Ofélia não é capaz de realizar o desejo de Ivan, como, ao final do romance, a máquina volta-se contra seu criador:

Ivan ficou pendurado na parede, pelos braços largamente abertos. Um terrível objeto de ferro avançava devagar sobre a erva, na sua direção. Daquilo que se poderia denominar a cabeça do objeto, destacava-se devagar uma agulha cintilante. Ivan estava uivando. Os seus braços não aguentaram. Ele se despencou [...]. A máquina avançava, cortando pelo caminho os dentes-de-leão.
[...] Os gritos de coelho de Ivan derrubaram-no. E caindo, viu Ivan espetado no muro com a agulha. (pp. 275-276).

Esse é um devaneio de Kavalierov, não de Ivan, mas dá a dimensão simbólica do poder da ficção dentro do regime soviético. Isto é, não só as criações não utilitárias e objetivas não podem mais afetar os novos homens, como elas acabam atingindo negativamente seus próprios criadores. Ronald LeBlanc (2001, pp. 228-229) contrasta Ofélia, que é descrita como a “máquina das máquinas” mas que existe apenas no frágil limite entre o sonho e a vigília, com as máquinas soviéticas do restaurante de Andriéi e as da cidade de Múrom, com as quais Makarov tanto se identifica. Dessa comparação conclui:

The Ophelia machine ought to remind us, therefore, that the only real weapon which the severely disempowered Ivan and Kavalierov have at their disposal, in the seemingly hopeless struggle they are waging against Andrei, Volodia, and their entire new epoch, is the power of imagination. The only way these two sociopolitical losers can hope to fight back against their more heavily armed and technologically advanced ideological opponents is by attempting to combat them verbally and epistemologically: that is to say, through the use of colorful imagery and inventive metaphor. (LEBLANC, 2001, p. 229).

Sua leitura vai ao encontro da nossa interpretação da Ofélia como objeto mágico, uma arma, ao lado do travesseiro, contra o objetivismo soviético. Ofélia é a subversão do homem-máquina coletivo. É a máquina dos sentimentos, a máquina-humana. É, portanto, uma criação artística, mas é também uma “máquina impossível”, como diz o próprio Ivan. Como já foi dito, a visão de Oliecha é pessimista no que se refere à arte que não endossa a premissa utilitária do regime.

Segundo vimos nos exemplos acima, a única forma da arte ainda influenciar a realidade nos novos tempos é ela trair seu criador e se voltar contra ele. Em um momento visionário, Oliecha prevê o seu próprio destino através de sua obra, já que *Inveja* rendeu-lhe problemas com o regime bolchevique, dos quais retratou-se no seu discurso no I Congresso da União dos Escritores Soviéticos (1934).

Assim como Vália e Bábitchev, Volódia Makarov está integrado ao meio social soviético, é um “novo homem”. Inclusive, é a representação heróica máxima do *socium* no combate do caos em nome do cosmos a ser estabelecido. Desde tenra idade Makarov já apresenta traços heróicos. Bábitchev tem a sua vida salva por Volódia quando este tinha ainda oito anos: “Em primeiro lugar, devo-lhe a vida. Ele me salvou há dez anos de uma execução. Iam deitar-me com a nuca sobre a bigorna e bater-me no rosto com o malho. Ele me salvou.” (p. 173). Contudo, ele não é um herói individualizado, é, senão, um herói coletivo, que representa o ideal da nação. Exemplo disso é a já citada passagem do jogo de futebol, em que o individualismo do alemão Hezke é confrontado com os preceitos coletivistas soviéticos: “Para Volódia importavam a sequência geral do jogo, a vitória comum, o resultado” (p. 266). Ou seja, há aí o motivo da defesa (literal, já que Makarov é o goleiro do time de Moscou) da “crença” coletivista contra o individualismo, que é encarnado por um adversário estrangeiro, à maneira épica. Ademais, a vontade de extirpar os sentimentos e transformar-se em máquina representa o utilitarismo em seu grau mais elevado. Ele mesmo admite haver algo de uma “interioridade” em si, mas pretende expurgar qualquer sentimentos em nome do cosmos futuro: “Não rias – estou fazendo uma declaração de amor. Dirás: uma máquina, e faz declaração de amor. Certo? Não, eu digo verdade: serei máquina” (p. 209). Makarov trabalhará para eliminar tudo o que lhe é supérfluo como indivíduo, e virar uma pessoa-objeto perfeitamente útil para a sociedade:

Quero tornar-me orgulhoso do meu trabalho, orgulhoso de trabalhar. Ser indiferente [...] a tudo o que não seja trabalho! Fiquei com inveja da máquina, aí é que está! [...] Se a movimentas, lá vai! E trabalha tão bem, que não há um numerozinho que seja supérfluo. Eu também quero ser assim. [...] Nenhum numerozinho a mais. (p. 209).

Em suma, Makarov é uma representação muito mais ligada ao arquétipo do herói de traços épicos do que a qualquer outra variação do mesmo. Eleazar Meletínski define a épica clássica e seu herói da seguinte forma:

Mas em outras produções épicas clássicas, no arquétipos do herói entram os motivos patrióticos da defesa de uma crença [...] e da pátria, de formas primitivas de governo. [...]

Assim, os feitos básicos dos heróis resultam na [...] construção do mundo humano, como defesa do cosmos constituído contra as forças do caos e como defesa da tribo-Estado, contra outras crenças e outras tribos. (MELETÍNSKI, 2002, pp. 55-56).

É interessante notar que a cidade do pai de Volódia e onde ele descobre a força das máquinas é Múrom. Há nisso uma associação, mesmo que involuntária, entre Volódia Makarov e o herói de traços épicos das *bylíni*¹³ do ciclo de Kiev, especialmente o *bogatyř*¹⁴ Iliá Muromets, também conhecido como Iliá de Múrom. Sobre as *bylini* do ciclo de Kiev e Iliá Muromets, o professor Homero Freitas de Andrade diz:

Outras *bylini* relatam os feitos de *bogatyři* a serviço do príncipe Vladímir de Kiev, que ameaçado pelas hordas de infiéis e incapaz de se defender sozinho, convoca-os em seu socorro [...]. O mais famoso deles era Iliá de Murom, herói audacioso, mas prudente. Filho de camponeses, parálítico até os 33 anos e dotado de uma força prodigiosa pelos peregrinos que o curaram, ele dispersava os inimigos, libertava as cidades e aldeias, completamente devotado à terra russa e à fé cristã. (ANDRADE, [200-], p. 5).

As *bylini* do ciclo de Kiev têm, portanto, como característica a defesa de uma crença e de uma pátria aos moldes épicos. A luta de Iliá é pelo restabelecimento do cosmos contra a força do caos dos invasores tártaros infiéis. Assim pode ser vista a luta de Volódia, que se destaca pela força moral, para estabelecer o cosmos da pátria soviética contra os “infiéis” individualistas. Ele é o representante heroico dos ideais sociais dos bolcheviques, que segundo Orlando Figes (2008, pp. 3-4),

made a cult of the ‘selfless revolutionary’, constructing a new morality in which all the old commandments were superseded by the single principle of service to the Party and its cause. In their utopian vision the revolutionary activist was the prototype of a new kind of human being – a ‘collective personality’ living only for the common good – who would populate the future Communist society.

¹³ Canções heroicas populares da tradição oral russa.

¹⁴ Herói da *bylina*, geralmente possui força extraordinária e grande virtude moral.

Makarov é o herói soviético, uma espécie de predecessor literário do “herói positivo” do realismo socialista. Volódia é o herói que estabelecerá o cosmos e está no “umbral de duas épocas”, como diz Ivan Bábitchev. Volódia é o que Rufus Mathewson define em seu livro, *The Positive Hero in Russian Literature* (2000, p. 143), como um “*interim man*, who is a means toward an end, not an end in himself, a man who will accept all kinds of restrictions on his demands on life in order to make himself over, like Chernyshevsky’s Rakhmetov, into history’s instrument”. É, portanto, um descendente direto do ideal pregado pelas personagens do romance de 1862, *Que fazer?*, de Nikolai Tchernichévski, mas especialmente por Rakhmiétov. No ensaio *O populismo russo*, Isaiah Berlin chama o romance *Que fazer?* de uma “*Utopia* social que, embora grotesca como obra de arte, exerceu sobre a opinião russa um efeito que literalmente marcou época. Esse romance didático descrevia os ‘novos homens’ da comunidade socialista cooperativa do futuro” (BERLIN, 1988, p. 231). Entre esses novos homens estava Rakhmiétov, um modelo ideal de abdicação dos prazeres pessoais em nome de um princípio superior. Segundo Orlando Figes, Rakhmiétov

was to serve as a model for a whole generation of revolutionaries (including Lenin), renounces all the pleasures of life in order to harden his superhuman will and make himself insensible to the human suffering which the coming revolution is bound to create. He is a puritan and an ascetic: on one occasion he even sleeps on a bed of nails in order to stifle his sexual urges. He trains his body by gymnastics and lifting weights. (FIGES, 1998, p. 131).

Assemelha-se muito a Volódia em sua busca desenfreada para tornar-se uma máquina utilitária e ascética. Rakhmiétov treina o corpo com exercícios físicos, da mesma forma que Vália e Volódia. Volódia, especialmente, além de futebolista, é descrito em pleno exercício de salto em altura. Como de praxe, a descrição de sua figura é feita de um modo plástico e objetificador:

Eles [Kavalierov e Ivan] viram um exercício de salto. Uma corda estava estendida entre duas estacas. Um jovem saltou, elevou o corpo de lado, sobre a corda, quase deslizando, estendido paralelamente ao obstáculo: parecia não saltar, mas rolar sobre este, como se rola sobre uma onda. E, rolando, jogou os pés para cima e movimentou-os como um nadador que empurra a água. (p. 260).

Não à toa, ao caracterizar Tchernichévski como o protótipo do herói revolucionário russo com sua “indiferença às exigências da vida privada”, “franqueza brutal”, “a capacidade de auto-

sacrifício” e “preocupação com os detalhes concretos” Isaiah Berlin (1988, p. 232) acaba descrevendo Makarov.

Contudo, mais uma vez os traços positivos da personagem são fruto de perspectivas parciais. Bábitchev ama Volódia como um filho, e Kavalierov, na sua inveja, acaba objetificando o sujeito. Makarov é transformado em pura imagem, uma pintura de bela aparência ou uma escultura de traços harmoniosos: “Na fração de instante que se seguiu, apareceu o seu rosto virado, deformado, precipitando-se para baixo” (p. 260); “O saltador, que estava quase nu, afastava-se para o lado, descaindo ligeiramente sobre uma perna, provavelmente por coquetismo esportivo” (p. 260). Tchudakova (1972, pp. 64-65) lembra que essa forma de descrição está sim ligada à inveja de Kavalierov, mas também há um sentido mais geral nessas imobilizações plásticas:

Onde deveríamos, aparentemente, prestar atenção aos relacionamentos entre as personagens, subitamente esquecemos de qualquer ligação entre elas. Quando Kavalierov vê como pula Volódia Makarov, diante de nós está a pose de uma “engrenagem”, congelada diante de um estranho; para ele é um espetáculo. Essa não é uma descrição literária tradicional, “necessária” para a ação. Isso em consideração, ele rasga, interrompe a ação, a continuidade que é a lei da composição de um gênero grande.

Isto é, tais interrupções narrativas são como espetáculos dentro da narrativa. Elas assemelham-se ao tipo de composição narrativa que Eikhenbaum (1976) aponta existir *n’O capote*, de Gógol. Segundo o formalista Eikhenbaum, é muito comum a narrativa cômica de Gógol ser constantemente interrompida por digressões sentimentais e melodramáticas. “Esse procedimento eleva a simples anedota de *O Capote* ao nível do grotesco” (1976, p. 240). Em *Inveja*, o efeito das digressões narrativas não é o mesmo. A interrupção da narrativa para descrever as qualidades plásticas de um corpo humano é uma forma de demonstrar a distância entre os dois impulsos em embate. Como apontou Tchudakova, essas descrições são “espetáculos”, reações diante do que é estranho. Esses quadros em que Volódia e as outras personagens do mundo novo são desenhados acabam denotando o alheamento que esse mundo figural e perfeito exerce sobre Kavalierov. As pausas narrativas sugerem a sensação de distanciamento e incompreensão. O salto que Makarov dá é descrito pormenorizadamente, como se fosse algo visto pela primeira vez, e só então o narrador percebe que aquele corpo é o jovem herói soviético. Os novos homens são examinados sob um olhar renovado, que o crítico Richard Borden (1998, p. 441) associa a um ponto de vista “infantil”. Para Borden, Oliecha

“like many of his generation, believed that the poet's singular gift was an ability to see the world ‘as if for the first time’, ‘as would a child’, as, in fact, he himself had seen the world in childhood.” (Ibid., p. 441). Assim, as pausas narrativas e digressões plasticamente descritivas podem ser entendidas como uma representação da própria visão artística segundo o autor. É um procedimento narrativo que reflete a própria linguagem artística. Em última instância, é uma afirmação contra o ilusionismo do realismo. A visão renovada de Kavalierov e do narrador onisciente é capaz de revelar a verdade oculta pela realidade. O mundo alienante e objetificado que existe na coletivização da vida e sua divergência irremediável com a criatividade desmedida e subjetiva na arte.

Para a crítica Janet Tucker (1982, p. 58), Volódia encarna em si a morte da arte na nova era. De acordo com a estudiosa, Tom Virlili, o herói romântico, transforma-se em Volódia, o protótipo do herói do realismo socialista. Na passagem em questão, Kavalierov espera Andriéi em seu apartamento quando o som dos sinos de igreja faz com que tenha “um devaneio romântico, de caráter evidentemente europeu ocidental” (p. 205), em que um jovem “é a própria altivez da mocidade, o próprio mistério dos sonhos orgulhosos” (p. 205). Esse jovem é Tom Virlili (por causa do som do sino), que traz um alforje consigo e faz o que quer. Então, quando batem à porta e Kavalierov abre: “À porta estava Tom Virlili, o alforje na mão, sorrindo alegre (um sorriso japonês), e parecia ter visto pela porta um amigo querido, acarinhado em sonhos [...]. Tratava-se do jovem escuro, Volódia Makarov.” (p. 205). Makarov, assim sendo, é a transformação do devaneio romântico desmedido em racionalidade objetiva, marcada pelo aniquilamento dos desejos pessoais do herói romântico que luta contra o caos social.

Das personagens do romance, Volódia é talvez a que apresente menos ambiguidades. Há apenas o fato dele querer ser máquina, mas ainda nutrir sentimentos por Andriéi. No entanto, basta lembrar que o cosmos ainda está em construção e a luta contra o caos continua. O rito iniciático do casamento de Makarov e Vália, em que a nova geração tomará o lugar da antiga, ainda não foi concretizado. Ele, do mesmo modo que Rakhmiétov, ainda prepara corpo e espírito a fim de ser o modelo moral da sociedade por vir. Na sua uniteralidade, Makarov é a representação ideal do sujeito coletivizado, sem nuances interiores. É a pura força apolínea construída apenas sobre a aparência. É o que há de mais exterior e objetivo. Volódia é a principal fonte de inveja de Kavalierov e representa seu exato oposto. Sua função narrativa só se dá por oposição a Kavalierov. É quase como se ele não existisse fora da mente do narrador-protagonista, que admira-o como admira um espetáculo sem compreendê-lo. A duplicidade de ambos é disfuncional, não há a menor chance de compreensão entre eles. Makarov pode ser visto como a projeção plástica do conflito interno de Kavalierov. É o nariz que desprende-se do

seu dono e alcança uma patente maior na hierarquia do serviço público no conto *O nariz*, de Gógol. Ou, mais próximo ainda do Goliádkin mais novo de *O duplo*, de Dostoiévski, pois não se trata de uma “perda enquanto tal, mas antes da aquisição inesperada e indesejada de um duplo, que se traduz na ‘multiplicação’ dos Goliádkin, e, conseqüentemente, no nivelamento e nesse sentido também na ‘substituição’ e na perda da própria personalidade” (MELETÍNSKI, 2002, p. 211).

Por fim, temos o protagonista, Nikolai Kavalierov, cujo sobrenome deriva de кавалер (kavalier), cavaleiro, ou cavalheiro, em russo. A personagem carrega o traço heroico no próprio nome; porém, é um heroísmo de uma época passada, cujos méritos não são reconhecidos pela nova sociedade em formação. É o herói de outro tempo. Ele não compreende o mundo e o mundo não o compreende: “Vou demonstrar que não sou um cômico. Ninguém me compreende. O incompreensível parece ora ridículo, ora terrível. Todos ficarão atemorizados” (p. 214).

Do mesmo modo que Makarov, a personagem Kavalierov insere-se dentro da tradição literária russa ao agregar em si diversos tipos importantes para o debate que ocorria nas letras nos anos 1920. Kavalierov é uma amálgama de arquétipos literários russos como Pietchórin¹⁵ ou a figura do demônio, ambos de Liérmontov, o “homem do subsolo” de Dostoiévski, e a imagem do poeta nos versos simbolistas. Há uma grande intertextualidade em Kavalierov, assim como em todo o romance. Fixa-se nele a consciência de uma tradição literária que está prestes a morrer. Desde o herói romântico demoníaco, que luta contra o caos social, ao “homem do subsolo”, que transporta para dentro da sua consciência a luta entre o cosmos e o caos. Todos juntam-se em Kavalierov, o cavaleiro que não é capaz de vencer a bruxa, salvar a princesa, nem destronar o pai e tomar o seu lugar como soberano. Enfim, é derrotado tanto pelo conflito contra a sociedade contra consigo mesmo. Assim, ao mesmo tempo que Kavalierov tem seus conflitos pessoais como personagem, ele incorpora, na sua relação com Makarov e com o meio social, a tradição da polêmica nas letras russas de quase um século¹⁶. Contudo, Kavalierov é o último dessa tradição. Segundo consta em *Inveja*, não há mais espaço para a polêmica na literatura russo-soviética.

Talvez, o tema que mais marque as personagens do mundo velho, e especialmente Kavalierov, seja o da “inadequação”. São personagens deslocadas da vida comum, vivem à margem. E para simbolizar isso, o autor vale-se da perspectiva. Kavalierov, o narrador-

¹⁵ Herói do romance *O herói de nosso tempo* (1840), de Mikhail Liérmontov.

¹⁶ Tradição que ganha forma no embate dos anos 1840 entre eslavófilos e ocidentalistas, depois nos anos 1860, com os nihilistas e então os populistas russos, que influenciaram Lênin e os revolucionários anos mais tarde.

protagonista, vê o mundo quase sempre de um lugar alto: “Desliza rápido, embaixo de mim, o voo de pássaro dos barcos a vapor. Aquilo que eu vejo das alturas, em lugar do barco, lembra pelo formato um mandolim” (p. 187). Ele está sempre acima dos outros e vê o mundo de cima. Janelas, balcões, pontes, tudo serve de ponto de referência para uma visão transformadora do mundo. Como diz a pesquisadora americana Elizabeth Beaujour,

Kavalerov likes to miniaturize, and an even more satisfactory way to miniaturize and dominate than looking through the wrong end of binoculars is to look down from a height, particularly from a tower. [...] This is Kavalerov's (and Olesha's) favorite state: solitude and domination in clear air and light, imagination freed. (BEAUJOUR, 1970, pp. 50-51).

Entendemos essa perspectiva do alto não como vontade de dominação, senão como reflexo do conflito romântico do herói-poeta contra o caos social:

No quadro do sentimentalismo e do romantismo surgem heróis que se encontram em conflito com o meio circunstante ou com a sociedade em geral, sensíveis ou insensíveis, inclinados à tristeza, à resignação melancólica ou, ao contrário, à revolta demoníaca até a negação de Deus. (MELETÍNSKI, 2002, p. 85).

Além disso, em *Inveja*, o caos que Kavalierov enxerga na sociedade também está dentro dele, pois o protagonista possui traços arquetípicos do “homem do subsolo”. Isto é, a perspectiva de cima também pode ser vista como fruto de uma idealização de si mesmo. Kavalierov, assim como o “homem do subsolo”, pretende-se superior aos seus contemporâneos. Não há, no entanto, desejo de dominação, há apenas um recurso de defesa do sujeito individualizado em luta consigo mesmo embora essa luta já esteja perdida e seu destino já traçado.

A perspectiva do alto também indica certos resquícios do caráter demoníaco na personagem em sua luta solitária contra Andriéi Bábitchev e os novos homens: “Era como se o maligno me impelisse” (p. 194). Porém, do mesmo modo que na frente interna, ele não tem forças reais contra a sociedade, porque a própria força apolínea revolucionária o subjuga e porque ele mesmo, como homem individualizado, já está condenado desde o início.

Kavalerov is desperately (and, it turns out, anachronistically) seeking an old-fashioned type of fame romantic in nature and European in origin - that no longer seems to exist in the brave new socialist world that the Bolsheviks are already well into the process of constructing in Soviet Russia. (LEBLANC, 2001, pp. 221-222)

Em todo caso, se não há uma torre da qual pode-se observar o mundo, um prosaico balcão de apartamento convém para um “devaneio romântico, de caráter evidentemente europeu ocidental”: “Saí para o balcão. [...] Na esquina, um magote de pessoas ouvia um repicar de sino.” (p. 203). Também uma galeria é local para a perspectiva privilegiada, através da qual descortinam-se mistérios do mundo:

A galeria ficava entre o segundo e o terceiro andar. Dessa altura, descortinou-se para ele [...] a vista para uma quadra tremendamente verde. [...]

Kavalierov observava de cima. Segundo lhe parecia, o quintalzinho estava comprimido. Toda a cercania, que se estendia além do alto ponto de observação, amontoava-se sobre ele. Era como um capacho, num quarto cheio de móveis. (p. 259).

Desse ponto de vista no alto, o autor evoca uma simbologia romântica ao mesmo tempo em que apura o olhar para a realidade do momento. É através dessa perspectiva romântica que ele enxerga a Rússia dos anos 1920. Vale lembrar que sua visão romântica atinge outras personagens, como é o caso de Vália, a qual Kavalierov sempre põe acima dele, idealizada. Kavalierov considera Vália a única possibilidade de salvação, porque através da união com ela, o herói alcançaria o cosmos pessoal e também o social.

A imagem do poeta incompreendido e isolado no alto de uma torre marfim, acima dos homens comuns é recorrente na literatura de vocação romântica e simbolista. Na tradição literária russa não faltam exemplos. Púchkin já subvertia o classicismo com arroubos românticos na figura do poeta que surge acima da turba como no poema “Поэты” (Para o poeta), em que o eu-lírico aconselha o poeta a viver como um tsar, distante da fria multidão. Mas o exemplo mais evidente é o primeiro que vem à mente quando se pensa na rebeldia do gênio é Liérmontov. Seja com Pietchórin, o herói solitário que despreza o resto dos seres-humanos, seja com o demônio, exilado nas montanhas do Cáucaso.

O demônio de Liérmontov, segundo Rippellino (1973, p. 84), pode ser também chamado de hussardo ou, como no caso de *Inveja*, poeta:

Esta figura, que [...] pretende estar siempre por encima de los demás, ser cima caucásica, y, empujada por una perversa ansia de absoluto, se niega a mezclarse con la multitud [...]

Rodeado de una realidad hostil se encierra en la propia soledad. Melancólico, abstraído en lejanos pensamientos, mira a los hombres con desprecio, con odio. Se

siente ávido de tempestades, de subversiones, pero todos los ímpetus de su espíritu rebelde están condenados a la derrota y al fracasso. (Ibid., p. 84).

É a personificação do espírito romântico do poeta que está em desarmonia com o mundo. No alto o demônio encontra-se em um estado melancólico, alheia-se dos homens e permanece mergulhado em seus próprios pensamentos. Assim para como Kavalierov, também para o demônio a salvação só viria através do amor; mas este é impossível, pois é destrutivo. Um elemento temático que nos remete aos devaneios de Kavalierov e Ivan – única possibilidade das personagens realizarem algo – os quais terminam sempre em destruição, seja dos “inimigos”, seja deles mesmos. O destino das figuras demoníacas de *Inveja* é perecer no isolamento, na falta de comunicação.

Isolado, Kavalierov é incapaz de compreender ou ser compreendido. A solidão do homem individualizado na sociedade coletiva pode ser representada por esse mesmo ponto de vista privilegiado, do alto. É na solidão das alturas que a personagem apresenta sua impressão poética dos objetos e dos homens e estes revelam seus segredos para Kavalierov e para o leitor:

Telhados alheios desvendavam a Kavalierov os seus mistérios. Ele viu ventoinhas de tamanho natural, lucarnas cuja existência ninguém suspeita sequer embaixo, e uma bola de criança, para sempre perdida, que fora atirada demasiado alto e rolara para a calha. Prédios espetados de antenas rodeavam em escadinha o quintal. A cabecinha de uma igreja, recém-pintada de mínio, alojara-se no intervalo com o céu e parecia voar, até que Kavalierov apanhou-a com os olhos. (pp. 259-260).

A perspectiva do alto, isto é, a própria imaginação romântica, assume função crucial no romance, seja como contraponto ao racionalismo institucional, seja como agente fundamental do realismo proposto pelo autor. Essa energia criativa perpassa todas as esferas narrativas do romance; desde sonhos e lembranças das personagens, passando pela simples descrição dos espaços, dos objetos e das pessoas. É com a imaginação fantástica que o autor cria a partir da representação do espaço, tempo e personagens eminentemente realistas um estado em que tais elementos narrativos transformam-se em analogias e metáforas inesperadas. Ou seja, a criatividade não está presente apenas em forma de sonho, de devaneio artístico, a imaginação também invade a realidade concreta descrita no romance. É através das metáforas fantasiosas que a realidade surge em seu aspecto mais profundo. Do mesmo modo que Ivan cria suas ficções carnavalescas pela embriaguez, Kavalierov cria o seu próprio mundo de uma perspectiva incomum. Assim, mais uma vez, pode-se encontrar o uso da metalinguagem dentro da narrativa

de *Inveja*. O estranhamento causado pela perspectiva de Kavalierov, que transforma a realidade ao seu modo particular, pode ser entendida como o próprio ato criador da ficção.

Contudo, deve-se notar as diferenças entre as imagens utilizadas pelos escritores do período romântico e as usadas por Oliecha. Tanto o poeta de Púchkin quanto o demônio de Liérmontov são envoltos por uma aura de altivez, quase nobreza. Estão condenados a viver isolados, distantes do mundo, mas ainda assim são orgulhosos e insultam com desprezo a sociedade de seu tempo. A alma do poeta não se adapta e nem procura se adaptar à turba.

Kavalierov e Ivan Bábitchev, por sua vez, ao invés do orgulho do gênio original, desejam integrar-se ao *socium*, mas, ao mesmo tempo, manter a individualidade. Por não conseguirem, invejam os capazes disso e despejam sua ira contra o que não lhes é compreensível. Desprezam a sociedade em sua forma coletivista assumida pelo regime soviético, mas, sentem inveja do apreço dirigido a figuras como Andriéi Bábitchev. Kavalierov menospreza seu benfeitor Andriéi por considerá-lo inferior e, mesmo assim, receber reconhecimento da nova sociedade. O que os homens do mundo velho buscam é esse mesmo reconhecimento, mas por suas realizações como indivíduos, por sua particularidade, o que acarreta em angústia quando o desejo não é realizado:

Quem deu a ele o direito de me esmagar?
Em que sou pior do que ele?
Será ele mais inteligente?
Mais rico espiritualmente?
De uma organização mais sutil?
Mais forte? Mais significativo?
Maior não só pela condição, mas também pela essência?
Por que devo reconhecer a sua superioridade?
Formulei pra mim essas questões. Cada dia de observação dava-me uma partícula de resposta. Passou um mês. Sei a resposta. E não temo mais o senhor. O senhor é simplesmente um alto funcionário embotado [...] como todos os altos funcionários que existiram antes do senhor e que existirão depois. (pp. 197-198).

As imagens românticas ganham um novo significado no momento histórico-cultural específico dos anos 1920 na Rússia soviética. Se existia arrogância e certa vaidade na solidão criativa representada nos símbolos literários do período romântico, em *Inveja* eles adquirem um caráter patético, beirando o ridículo. É trágico ser um artista com o espírito individualizado neste contexto. O que antes era considerado o gênio torna-se simples extravagância. O artista

transformou-se em uma figura excluída pela sociedade, não figura que exclui-se da sociedade por opção própria. Um ser estranho que não é capaz de se adaptar.

A doutrina do irracional, do inconsciente, não parece ser capaz de fazer a transição para a nova era das políticas de massa. A consciência voltada para questões psicológicas e existenciais não alcançou o seu espaço em um tempo em que o regime soviético era compelido a um pensamento voltado para as realidades objetivas, tanto na política quanto na arte. Sob o ponto de vista de Kavalierov, as personagens do mundo novo são objetificadas. São a representação desse ideal mais preocupado com a objetividade da aparência externa e “real” do mundo.

Kavalierov sente inveja de Andriéi. Não é possível viver com o orgulho do gênio romântico na sociedade soviética coletivizada ao extremo. Os homens do mundo velho são condenados a viver nessa sociedade racionalizante sem poder se rebelar. Ou, melhor dizendo, a única forma de se rebelar é através da arte, da ficionalização do mundo. Entretanto, nessa época, nem mesmo a ficção causa efeito algum. Basta relembrar-mos das ficções de Ivan, que possuem o poder de invadir e transformar a realidade em sua infância, mas não surtem efeito nenhum quando adulto. O sentimento romântico da discórdia entre a criatividade artística e a sociedade ainda está presente no romance de Oliecha, mas direciona-se a uma tentativa de reconhecimento, de pertencimento da arte na sociedade. Mas não há diálogo entre as forças sociais em embate. Essas forças também podem ser compreendidas como os impulsos divergentes da criação artística. Assim, coloca-se em dúvida o lugar da criação artística como expressão individual na sociedade pós-revolucionária.

O elemento temático da altura e sua exaltação do individualismo encontra-se também no Simbolismo russo. A imagem do poeta no alto, acima da multidão é uma herança do Romantismo que os simbolistas empregam em sua poesia. Blok, no poema “Fábrica”, coloca o “eu” em perspectiva elevada, acima da multidão:

Eu, dos meus cimos, tudo ouço:
Ele os chama, com voz de aço,
Costas curvas, sofrido esforço,
O povo aglomerado embaixo.¹⁷

Como postula Krystyna Pomorska, em *Formalismo e futurismo* (2010, p. 87):

¹⁷ Tradução de Haroldo de Campos e Boris Schnaiderman encontrada em: CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; SCHNAIDERMAN, B. Poesia russa moderna. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 59.

A função individual do poeta é tão acentuada pelos simbolistas quanto fora pelos românticos. De fato, o ‘ego-lírico’ simbolista e a ideia do poeta são uma variante de correspondentes conceitos românticos. Em ambos os casos o poeta nasce gênio, situa-se acima da multidão e da realidade. O poeta olha para esse mundo através da janela.

Imagem que, assim como acontece em *Inveja*, é fortemente associada à individualidade como condição indispensável para a criação literária. Kavalierov, que pode ser tanto o demônio romântico como o poeta simbolista, observa o mundo solitariamente através de uma janela em uma galeria elevada. É em seus momentos de observador solitário que Kavalierov cria sua ficção ao descrever o mundo, do alto, à sua maneira:

Eis-me parado numa ponte.

[...] No rio, há barcos, gente nadando. Desliza rápido, embaixo de mim, o voo de pássaro dos barcos a vapor. Aquilo que eu vejo das alturas, em lugar do barco, lembra pelo formato um mandolim gigante, em corte longitudinal. O mandolin esconde-se sob a ponte. (p. 187).

Vista pelo enfoque do Simbolismo russo, a imagem da altura à qual Kavalierov está ligado aproxima-o ainda mais do embate entre a visão de mundo positivista e a individualista. Embate esse que estende-se ao campo literário. Kavalierov é o herói herdeiro da tradição romântica, aprofundada pelos simbolistas, em que a arte é vista como (única) forma de conhecimento. Ele é o duplo de Makarov, que pode ser visto como o herói herdeiro da tradição populista russa, que enxerga na arte um meio de propaganda e estímulo para o desenvolvimento social. Através dos arquétipos de diferentes heróis, Oliecha recupera um embate ideológico que vem desde meados do século XIX na Rússia e desemboca justamente nas tensões literárias dos anos 1920 da União Soviética. Segundo Pomorska,

os simbolistas foram antes de tudo poetas líricos. Este fato não se deve exclusivamente à reação contra a prosa como principal produto literário do período precedente, mas tem raízes mais profundas, que estão ligadas a uma reação contra a concepção geral do mundo professada pela era positivista. O irracionalismo bergsoniano tornou-se um antídoto contra o utilitarismo e empirismo positivista. (POMORSKA, 2010, pp. 77-78).

A reação simbolista contra o positivismo é invertida em *Inveja*. Enquanto Makarov, herói herdeiro desse positivismo, encontra terreno fértil na construção do novo cosmos soviético, Kavalierov torna-se “obsoleto”, um herói de outro tempo deslocado em sua individualidade.

Porém, como já apontado, esse caráter elevado ao qual a imagem do poeta acima de todos era associado nas obras românticas e simbolistas é subvertido por Oliecha. Em *Inveja*, Kavalierov, apesar de enxergar o mundo de cima, é uma figura rebaixada, ridícula: “Eu de fato podia parecer ridículo: êta sujeito despenteado!” (p. 170); “como acontecera que eu, um homem barrigudo, de calças encolhidas, me atrevera a desviar a atenção deles?” (p. 192). Isso acontece porque o orgulho do demônio romântico foi substituído pela inveja. Kavalierov põe-se acima dos outros não por empáfia, mas sim como forma de defesa. Não é ele que despreza a sociedade, é ela que o despreza. Assim, Kavalierov projeta-se acima do mundo para exaltar-se e não se sentir tão inferior. Ou seja, o seu embate é, também, consigo mesmo. W. Wilson (1974, p. 39) observa que Kavalierov é auto-consciente de sua inferioridade e sua força está justamente em confrontar o mundo, mas também a si mesmo. A luta arquetípica do cosmos contra o caos passa, neste momento, do exterior para o interior da alma de Kavalierov. Dessa maneira, o motivo do ponto de vista elevado acaba ganhando ainda outro sentido dentro do romance. Quando visto em sua luta interna, Kavalierov manifesta traços do “homem do subsolo”.

Não existe exatamente um desenvolvimento textual em *Inveja* que explicita uma progressão arquetípica das personagens. Kavalierov não “evolui” de herói romântico para “homem do subsolo” ou poeta simbolista. Todos esses traços surgem concomitantemente. Dependem apenas do ponto de vista a que estão sujeitos. Mais uma vez, a estereoscopia é o que dá profundidade tridimensional às personagens. As imagens de altura e isolamento ligadas a Kavalierov são, ao mesmo tempo, uma reação contra a mitologização social em andamento e um aprofundamento psicológico do mesmo tema.

Da mesma forma que no arquétipo criado por Dostoiévski, Kavalierov é dominado pela inveja e sente-se deslocado de seu tempo. Ele sonha com a glória pessoal e não aceita a ordem social. Direciona sua raiva contra os “homens de ação” (que aqui aparecem como os novos *homo-sovieticus*) em sua racionalidade prática. Ataca a tudo e a todos e é auto-indulgente, mas reconhece que não é capaz de fazer nada. Marc Slonim, em *Escritores y problemas de la literatura soviética, 1917-1967* (1974, p. 149), também nota a semelhança entre Kavalierov e o “homem do subsolo”: “Kavalérov es un hombre solitario, en cierto modo una versión modernizada del ‘hombre del subterráneo’ de Dostoievski; no encaja en la sociedad que se está construyendo a su alrededor, y envidia y odia a los que saben qué hacer y están bien

plantados en la tierra”. Há passagens de *Memórias do subsolo* que podem ser perfeitamente confundidas com outras de *Inveja*:

Não consegui chegar a nada, nem mesmo tornar-me mau: nem bom nem canalha nem honrado nem herói nem inseto. Agora, vou vivendo os meus dias em meu canto, incapacitando-me a mim mesmo com o consolo raivoso – que para nada serve – de que um homem inteligente não pode, a sério, tornar-se algo, e de que somente os imbecis o conseguem. Sim, um homem inteligente do século dezenove precisa e está moralmente obrigado a ser uma criatura eminentemente sem caráter; e uma pessoa de caráter, de ação, deve ser sobretudo limitada. (DOSTOIÉVSKI, 2000, p. 17).

Assim como o “homem do subsolo”, Kavalierov está preso em seus sonhos, em seu “subsolo”, e não é capaz de materializar sua consciência. Assim como Ivan, Kavalierov cria apenas ficções que não influenciam a realidade. O único momento em que o que Kavalierov tem a dizer é ouvido por outra personagem é, na verdade, fruto de um engano. Ele escreve uma longa carta, exteriorizando toda a raiva que sente por Bábitchev: “Por que devo reconhecer a sua superioridade?” (p. 198); “O senhor quis fazer de mim um bufão, e eu me tornei seu inimigo” (p. 203). Kavalierov, depois de encontrar-se com Makarov no apartamento de Bábitchev, resolve destruir a carta, mas por engano ele pegou a carta de Makarov enquanto a sua tinha ficado no apartamento. É apenas dessa maneira que Bábitchev fica sabendo dos reais sentimentos de Kavalierov.

O isolamento romântico-demoníaco do sujeito individualizado alheio ao mundo coletivo pode ser observado, portanto, pela chave da falta de comunicação entre as partes conflitantes. Kavalierov está sempre sozinho no alto, que paradoxalmente também é seu subsolo. Já que o novo mundo em formação ainda se encontra de cabeça para baixo. Quando tenta comunicar-se diretamente com outras personagens, sempre falha. O único momento em que Kavalierov encontra-se frente a frente com seu duplo, Volódia, não há comunicação:

- Onde está Andriéi Pietróvitch? Na repartição central?
- Não garanto. Andriéi Pietróvitch voltará à noitinha. É possível que ele traga um novo bobalhão. O senhor foi o primeiro, eu o segundo, ele será o terceiro. Ou, antes do senhor, já existiram outros bobalhões? Ou talvez ele traga uma garota.
- Quem? – perguntou Tom Virgili. – Como? – perguntou ele, franzindo de incompreensão o rosto. (pp. 205-206).

Em outro momento tenta comunicar-se com Bábitchev, mas sem resultados: “– A minha mocidade coincidiu com a mocidade do século – digo eu.

Não me ouve. É ofensiva esta sua indiferença em relação a mim” (p. 176).

Ao analisar o “homem do subsolo” em *Problemas da poética de Dostoiévski*, Mikhail Bakhtin (2001, p. 57) diz: “dele nada se tem a dizer, ele não figura como um homem inserido na vida, mas como sujeito da consciência e do sonho”. O mesmo se aplica a Kavalierov, deslocado da vida em sociedade e preso em sua própria interioridade. Além do mais, Bakhtin demonstra como o “homem do subsolo” é concebido de modo a sempre pressupor e antecipar-se ao discurso de “terceiros”:

O que o “homem do subsolo” mais pensa é no que outros pensam e podem pensar a seu respeito, ele procura antecipar-se a cada consciência de outros, a cada ideia de outros a seu respeito, a cada opinião sobre sua pessoa. Com todos os momentos essenciais de suas confissões, ele procura antecipar-se a uma possível definição e apreciação de si por outros, vaticinar o sentido e o tom dessa apreciação, e tenta formular minuciosamente essas possíveis palavras de outros a seu respeito, interrompendo o seu discurso com imagináveis réplicas de outros. (Ibid., p. 59).

Kavalierov age da mesma forma. É emblemático o discurso do protagonista no capítulo VI da primeira parte, em que ele expõe sua ideia de glória pessoal para Bábitchev, mas este não reage de maneira alguma: “Ocorre o mesmo que se eu falasse com os meus botões. Eu resoo, profiro as palavras: pois bem, ressoa aí. Os meus sons não o estorvam” (p. 176). Kavalierov insiste, mas: “Ele não ouve nada” (p. 177). Então, ele finaliza propondo suicidar-se, e nesse momento ouve uma resposta: “– Enforque-se melhor à entrada do VSNX, na Praça Varvárskaia, hoje Praça Nóguin. Ali há um arco enorme. Já viu? Será de grande efeito” (p. 177). Essa não parece uma resposta condizente com o comportamento de Andriéi por todo o romance, e nem a resposta esperada de alguém que não ouvia nada até o momento. Kavalierov não é capaz de criar um diálogo com o seu duplo Makarov, mas mesmo Bábitchev, uma figura que poderia ser um intermediário entre os dois impulsos contrários, não o ouve. Pode-se supor que, assim como o “homem do subsolo”, Kavalierov pressupõe a resposta de Bábitchev. Ele antecipa-se a uma possível definição de si por Andriéi. Em outra passagem, ao observar Andriéi trabalhar, Kavalierov novamente antecipa-lhe o pensamento:

Mas todo esse comportamento diz: tu és um homem comum, um pequeno-burguês, Kavalierov. Está claro que ele não o declara. Provavelmente, não há nada de parecido

mesmo em seus pensamento. Mas isto se compreende sem palavras. Um terceiro me comunica isto. (p. 167).

Boris Schnaiderman (2000, pp. 8-9), no prefácio à sua tradução de *Memórias do subsolo*, explicita o que Bakhtin deixa apenas subentendido: o fato do “homem do subsolo” polemizar com autores e opiniões correntes da época ao mesmo tempo em que seu discurso se constrói sempre sobre essa antecipação da palavra do outro. Rufus Mathewson vai mais a fundo e especifica que o “homem do subsolo” reflete as controvérsias dos anos 1860:

Dostoevsky reacted strongly, at first, against the radical prescription for the hero, then attempted the purely literary formula to his own diametrically opposite views about politics and society. The “antihero” of *Note from Underground* (1864) is intended as a polemical counterstatement to the roseate vision of heroism in Nikolai Chernyshevsky’s *What Is to Be Done?* The attack on his radical position is thorough and deadly. Dostoevsky’s view on human nature as weak, unstable, governed by caprice, given to irrational acts of rebellion, is used to challenge the radicals’ untroubled identification of reason with progress, and of happiness with the satisfaction of material needs. (MATHEWSON, 2000, p. 18).

Interessante notar mais uma vez que o duplo de Kavalierov, Volódia Makarov, é um herói coletivo descendente direto do herói tchernichevskiano, enquanto o próprio Kavalierov é o equivalente ao “homem do subsolo”.

No entanto, é nesse momento que Kavalierov separa-se do arquétipo do “homem do subsolo”. O “homem do subsolo” era uma figura polemista, mas na realidade soviética o espaço para a verdadeira polêmica e o debate é bastante exíguo. No caso de Kavalierov, como vimos, não há mais espaço para qualquer diálogo. Se antes o anti-herói de Dostoiévski polemizava com o herói de Tchernichévski, agora Makarov sequer entende o que Kavalierov diz. Kavalierov fala sozinho, não há comunicação, ele está isolado nas alturas acima da sociedade e não é capaz de misturar-se à multidão. Não é mais uma questão de orgulho romântico, mas de simples inadequação. É a sociedade que não o aceita. Portanto, os fatos histórico-sociais ganham importância para a leitura da personagem. Kavalierov é o herdeiro de uma tradição que vem do herói romântico e passa pela figura do “homem do subsolo” e pelo poeta simbolista, mas que não pode mais existir no novo cosmos em construção.

Nikolai Kavalierov é, então, o duplo de Makarov. Um herói de outro tempo, que observa uma imagem projetada tomar o lugar que pensa ser seu por direito. Do mesmo modo que o

conflito externo entre cosmos e caos é internalizado na personagem, a relação de duplicidade também revela uma exteriorização dos seus conflitos internos, evidenciados pela idealização romântica do mundo e, principalmente, pela inveja, que corrompem o ponto vista narrativo pelo qual parte do romance é narrado.

Os fatos externos são individualizados, ao mesmo tempo que o embate interior é externalizado nas figuras dos duplos. O ponto de vista do alto de Kavalierov é o seu jeito particular de apreender o mundo, mas também é o retrato do seu isolamento social. O fato de não compreender o novo século nem ser compreendido por ele é a causa de seu distanciamento, de sua perspectiva inusitada. Ele quer pertencer ao novo mundo, mas não quer abdicar de sua individualidade. Para lidar com o seu desejo, Kavalierov divide-se subjetivamente. Esse conflito interno entre o cosmos coletivizado e o caos individualista provoca a inveja em Kavalierov. É a origem do ponto de vista dissociado da realidade objetiva, em que o protagonista sai da situação do “real” e cria o seu próprio mundo particular. O ponto de vista elevado, os reflexos nos espelhos e os devaneios são fruto desse conflito interno, que se expressa através do sentimento de inveja.

A palavra inveja, em português, e зависть (*závist'*), em russo, têm a mesma origem etimológica latina: *in* + *vedere*. O prefixo *in* tem o sentido de “movimento para dentro”, e o radical *vedere* significa “olhar”. Daí percebe-se a correspondência entre o sentimento e o ponto de vista, tão importante para o significado geral do romance de Oliecha.

A inveja foi tratada pelos mais diversos pensadores em diferentes campos do conhecimento ao longo da história. Basta-nos a definição do grego Aristóteles, por adequar-se ao que é apresentado no romance de Oliecha¹⁸. Aristóteles, na *Retórica*, discorre sobre a inveja e define a sua causa e o estado de espírito de quem a experimenta. O filósofo define a origem do sentimento assim:

Os actos e bens que refletem o desejo profundo de glória e a ambição de honras e aqueles que excitam a fama, e os que são donos da fortuna, quase tudo isso dá origem à inveja; mas sobretudo aqueles bens que aguçam a inveja de cada um em particular, pensando que é preciso tê-los ou cuja posse asseguraria um pouco de superioridade [...]. Por outro lado, também fica claramente exposto quais as pessoas de quem se tem inveja [...]. Invejamos as pessoas que nos são chegadas no tempo, lugar, idade e

¹⁸ A inveja e o mau-olhado são, obviamente, fonte de diversos estudos dentro psicanalíticos. Freud, Lacan e Melanie Klein são alguns dos principais pensadores da área que se debruçaram sobre o tema. Porém, a análise psicanalítica investiga o sentimento nos estágios de desenvolvimento inicial do indivíduo. Levando em consideração que as personagens de Oliecha são arquétipos, não achamos proveitoso examiná-las de tal ponto de vista.

reputação, [...] e aqueles com quem rivalizamos em honras, já que rivalizamos com os mesmos que acabamos de referir, nunca com os que viveram há dez mil anos ou hão-de nascer” (ARISTÓTELES, 2000, p. 133).

A definição vai ao encontro do que é experimentado por Kavalierov, que rivaliza em honra com Makarov. Sua busca por glória não é frutífera, pois ela já está nas mãos do herói coletivo. Kavalierov não compreende o mundo ao redor e esforça-se em decifrá-lo através do seu ponto de vista individualizado, romantizado, e afetado pela inveja. Não entende porque não lhe são dadas as glórias da nova época, que é também a sua época: “– Penso com frequência no século. Um século famoso. E é um belo destino – não é mesmo? – quando há uma coincidência dessas; a mocidade do homem, e século jovem” (p. 176). Não entende como pode alguém que ele considera inferior ter uma glória que lhe é devida:

Ele estava radiante aquele dia. Sim, tinha sobre si o selo da glória. E por que eu não me apaixono, por que não sinto júbilo nem veneração, ao ver essa glória? A raiva me dilacera. Ele é um homem do governo, um comunista, ele constrói o mundo novo. E a glória, neste mundo novo, passa a chamejar porque uma nova qualidade de mortadela saiu das mãos de um salsicheiro. Não compreendo essa glória, o que isto significa afinal? (p. 188).

Da mesma maneira que acontece a Ivan, a inveja de Kavalierov surge da incompreensão. D. Piper (1970, pp. 41-42) vê no discurso de Oliecha feito no I Congresso da União dos Escritores Soviéticos uma chave importante de leitura da inveja e incompreensão de Kavalierov. No já citado trecho do capítulo VII da segunda parte, em que Ivan e Kavalierov espiam Vália e Makarov, há um momento muito semelhante a um trecho do discurso de Oliecha no Congresso. Ao olhar do alto, Kavalierov percebe uma área verde de onde ouve vozes e risos. Então os dois descem para olhar mais de perto:

Havia uma brecha no muro de pedra que separava o quintal do quintalejo, isto é, que isolava um quintal deserto de uma campina misteriosa. Faltavam ali algumas pedras, como pães retirados de um forno. E por este envasamento eles viram tudo. [...] Eles viram um exercício de salto. (p. 260)

Como já dito anteriormente, essa cena em que os jovens estão se exercitando alude à uma certa admiração e, principalmente, incompreensão por parte dos homens do mundo velho. No seu discurso de 1934, Oliecha justifica as críticas à *Inveja* com uma outra história, cujo protagonista

seria um mendigo que vaga pelo país procurando entender a sua época. Então o mendigo acha-se próximo a um muro:

Uma vez, em uma manhã singular, na pureza e frescor da manhã, eu passo por uma parede. Por vezes em um campo, perto de uma área habitada, acontece de haver um muro em ruínas. Grama, algumas árvores, um cardo, um pedaço de parede, e a sombra da parede na grama, ainda mais precisa, retangular, que a própria parede. Começo a andar do canto e vejo um arco na parede que é uma passagem estreita com o topo arredondado como nos quadros da Renascença. Aproximando-me da entrada, vejo a soleira. Degraus diante dela. Olho acolá e vejo um verde extraordinário... Talvez cabras passem ali. Cruzo a soleira, entro e então vejo a mim mesmo e vejo que isso é a juventude, a juventude retornou.

É através da imagem da juventude do novo cosmos que Oliecha dá base para seu tema da incompreensão. O mendigo da história redescobre sua juventude e seu talento artístico na juventude. Ela é a chave para a compreensão do novo mundo. No entanto, embora o autor procure defender-se dos críticos de sua obra no seu discurso, o romance *Inveja* apresenta uma conclusão negativa sobre esse elemento temático. Vália, a chave para Kavalierov alcançar a sua redenção e compreensão do novo mundo, não lhe dá importância. Aliás, as duas personagens não se comunicam uma vez sequer durante a narrativa. O único momento em que Kavalierov dirige a palavra a Vália parece acontecer, mais uma vez, apenas em sua imaginação:

A moça regressava. Dei um passo ao seu encontro. Ela pensou que eu pudesse prestar-lhe ajuda, que eu soubesse alguma coisa, e parou. [...] Ela soergueu-se toda, pronta a interrogar-me apaixonadamente sobre algo, mas eu a interrompi e disse:

– A senhora passou junto a mim, farfalhando como um ramo refletido de folhas e flores. A noitinha, corrijo provas: [...] (p. 183).

Isto é, a juventude que representa o novo cosmos é inacessível. Ela só pode ser observada de longe, do alto, ou através de um buraco na parede. Ao final do romance, Kavalierov, Ivan e a viúva Prokópovitch brindam à indiferença.

Resumindo, as figuras arquetípicas de *Inveja* dão forma a uma estrutura que reflete a realidade por diversos ângulos. Através delas alcança-se um realismo além dos fatos. Os significados presentes nesses símbolos descortinam o período pós-revolucionário em uma análise sincrônica e diacrônica. Os arquétipos carregam consigo sentidos anteriores à revolução, capazes de revelar o período em sua profundidade simbólica. No entanto, como característica

da estereoscopia, essas personagens-símbolo também revelam aspectos socio-culturais presentes no dia a dia soviético.

Fica evidente que entre as duas forças em embate não há diálogo. A tradição literária russa que vem desde o século XIX é construída sobre polêmicas ideológicas a respeito da função da arte. Entretanto, Oliecha dá a ideia de que isso irá acabar no novo cosmos. É evidente que as ficções de Ivan Bábitchev não afetam mais ninguém. E Kavalierov não é capaz de dialogar com os novos homens porque a função utilitária da arte passa a predominar no novo tempo.

A narrativa é concebida sobre esses dois aspectos, que estão relacionados entre si.

3. NARRANDO O NOVO MUNDO

A narrativa de *Inveja*, de acordo com Gleb Struve, tem como tema o conflito entre o velho mundo pré-revolucionário e o novo mundo criado pelos bolcheviques, o que não seria novidade na literature soviética, mas

It was the treatment of this hackneyed theme that was new and fresh: instead of treating it in terms of actual episodes and concrete social and political problems in the life of Soviet Russia, Olesha raised it to a higher philosophical plane, gave it a deeper and universal meaning. (STRUVE, 1935, p. 644).

Porém, contrariamente ao que pensa Struve, a proposta do romance não parece ocupar-se apenas de um “plano filosófico mais elevado” alheio aos problemas da vida na União Soviética. Podemos ver uma clara ligação do texto de Olesha com os fatos reais de sua época. Os símbolos e a mitologização utilizados pelo autor fazem parte de uma “interpretação da realidade através da representação literária” (AUERBACH, 2009, p. 499); isto é, não fazem parte de uma descrição pormenorizada dos costumes soviéticos com a intenção de mostrar o real da vida como ela é, mas através deles Olesha interpreta a realidade em busca de uma realidade que vá além da exterioridade. Ainda assim, pontuais dados da realidade aparecem no romance de forma a demonstrar as circunstâncias sociais em que o texto se insere. Furtivos, citados de passagem como se não tivessem importância para a narrativa, eles são sim importantes para perceber que não há alienação por parte de Olesha. O autor está a par das questões sociais em voga. Um exemplo pode ser observado ao comparar-se o apartamento de Bábitchev ao de Prokópovitch. Vê-se a diferença social entre um *Nepman* (empresário da NEP), que muitas vezes se torna burocrata do partido, e uma pessoa sem vínculos partidários. Bábitchev:

Deram-lhe um apartamento magnífico. Que vaso está sobre um suporte envernizado, junto à porta do balcão! [...] O apartamento fica num terceiro andar. O balcão surge suspenso no espaço imponderável. A larga rua de arrabalde parece uma estrada real. Embaixo, em frente, há um jardim. (p. 163).

A viúva Prokópovitch: “Ali, há uma triste vizinhança: a viúva Prokópovitch. [...] Ela instalou a sua cozinha no corredor. O fogão fica numa reentrância escura” (p. 179). Bábitchev ganha um apartamento particular, a viúva vive em uma коммуналка (kommunalka - moradia coletiva),

com a cozinha instalada no corredor. Dessa maneira, as personagens arquetípicas manifestam a sua camada “real”, não simbólica, de seres humanos dentro de um contexto histórico específico.

Ou seja, mesmo as personagens arquetípicas não são apenas abstrações. Elas só podem ser plenamente entendidas em análise com o contexto real do qual surgiram. Não se trata de ver o realismo de *Inveja* como um retrato fiel da aparência externa da vida na União Soviética dos anos 1920. O realismo de Oliecha pode ser visto como um método, uma busca por uma representação literária além da mera representação dos costumes, que passa por temas filosóficos, estéticos e sociais sem excluir uns aos outros.

Inveja não é somente um romance filosófico por tratar de questões abstratas como o debate sobre a função da literatura, que permeia todo o texto. Tampouco apenas um romance com preocupações estéticas, em que pese somente a preocupação com a forma. É, senão, uma tentativa – bem sucedida – de retratar a realidade profunda da época, além do que os olhos poderiam ver. A realidade está nas contradições apresentadas em forma de arquétipos, nos símbolos representativos de ideias. O ponto de vista objetivo e o subjetivo colidem dentro do romance e dão forma a uma perspectiva original, renovada, sobre o mundo.

Como visto no capítulo inicial deste trabalho, os estudiosos de Oliecha estão de acordo quando se trata de classificar o modo pelo qual o autor retrata o mundo. Variam apenas a nomenclatura: visão “infantilizada”, observar o mundo “através dos vidros de diminuição de um binóculo”, “estranhamento”, “estereoscopia”, enfim, todas elas se referem ao mesmo método de representação que abusa de metáforas surpreendentes. O mundo é observado sempre de forma renovada:

Eu divirto-me observando. Vocês notaram alguma vez que o sal cai da ponta da faca, sem deixar nenhum vestígio: a faca brilha, como que intocada; que um *pince-nez* atravessa a base do nariz, como se fosse uma bicicleta; que uma pessoa está sempre rodeada de pequenas inscrições, um formigueiro espalhado de inscrições miúdas: nos garfos, colheres, pratos, armações de *pince-nez*, botões, lápis? Ninguém as percebe. Elas vivem em luta pela sobrevivência. Passam de espécie a espécie, até se tornarem as enormes letras dos anúncios! Elas rebelam-se: classe contra classe – as letras das tabuletas com o nome das ruas guerreiam as letras dos cartazes. (p. 164).

Para Marieta Tchudakova, os objetos representados em *Inveja* são

isolados, fugidios, características instáveis, colocados em condições variadas de iluminação ou de posição espacial.

Os objetos de Oliecha se transformam, sua cor e forma são instáveis, eles se tornam diferentes sob uma luz diversa e às vezes ficam irreconhecíveis. (TCHUDAKOVA, 1972, p. 13).

Contudo, a esteroscopia de *Inveja* atinge ainda outros níveis dentro da narrativa. Além das metáforas descritivas, essa visão tridimensional pode ser vista, como já mencionado, na própria sintaxe do autor e mesmo nos diversos focos narrativos escolhidos por ele. Além da estrutura do romance dividida entre dois narradores, estes mesmo narradores podem alterar o foco narrativo conforme sua conveniência. Não há um “padrão” a ser seguido; a estereoscopia, a qualidade de enxergar o mundo por diversos ângulos a fim de proporcionar uma superposição de suas imagens e criar uma percepção tridimensional dele, é o que orienta o realismo de Oliecha.

3.1. Os narradores

Como se sabe, *Inveja* é narrado por dois narradores explicitamente separados pela divisão em duas partes de romance. A primeira parte é narrada por Nikolai Kavalierov, o protagonista da história. A segunda parte é contada por um narrador onisciente, que ocasionalmente exhibe-se em comentários pontuais, e por vezes desaparece na consciência das personagens.

Kavalierov começa o romance narrando o seguinte:

Todas as manhãs, ele canta no W.C. Imaginem como é sadio e rico de alegria de viver. A vontade de cantar surge nele por um reflexo. Estas suas canções, em que não há melodia nem palavras, mas unicamente um *ta-ra-ra*, gritado em diferentes variações, podem ser interpretadas assim:

“Como me é agradável viver... *ta-ra! ta-ra! [...]*” (p. 161).

Ele é uma personagem dentro da história, portanto, não tem acesso ao que pensam outras personagens. Por Kavalierov não ser onisciente, o leitor não deveria ter acesso à mente de Bábitchev e o que ele pensa ao ir ao banheiro. No entanto, desde o início, o protagonista antecipa o pensamento de outras personagens. Na tipologia de Norman Friedman (2002, p. 177), Kavalierov pode ser classificado como “narrador-protagonista”, e por isso “encontra-se quase que inteiramente limitado a seus próprios pensamentos, sentimentos e percepções”. Esse tipo de narrador traz consigo uma ambiguidade narrativa natural. Não se sabe exatamente o que se

passa no interior de outras personagens que não ela mesma. Kavalierov se pergunta: “Que motivos obrigaram a personalidade famosa a condescender tanto com um homem jovem, desconhecido, de aparência suspeita?” (p. 172). A resposta, no entanto, não é dada por Andriéi, mas pelo próprio Kavalierov, que pressupõe as intenções de Bábitchev, analisa-as e devolve uma tréplica sem que ao menos o leitor ouça qualquer palavra da boca do próprio Bábitchev:

O senhor foi meu benfeitor, Andriéi Pietróvitch!

Veja só: um homem famoso aproximara-se de si! Uma personalidade admirável levava-me para sua casa. Quero expressar-lhe agora os meus sentimentos.

A rigor, é um spo o sentimento: ódio.

Odeio-o, camarada Bábitchev.

Escrevo esta carta para quebrar-lhe a arrogância.

Desde os primeiros dias da minha existência ao seu lado, passei a sentir medo. O senhor me esmagou. [...]

Por que devo reconhecer a sua superioridade? [...]

Houve um tempo em que eu me atormenti com dúvidas. “Talvez eu seja insignificante perante ele” – pensava. – “Talvez ele esteja me fornecendo, a mim que tenho tanto amor-próprio, um exemplo de grande homem?”

Mas constato que o senhor é simplesmente um alto funcionário, ignorante e embotado como todos os altos funcionários que existiram antes do senhor e existirão depois. E como todos os altos funcionários, o senhor é um déspota. [...] E talvez devido ao mesmo despotismo tenha aproximado de si Volódia Makarov, de quem eu sei apenas que é um futebolista. Quanto ao senhor, é um magnata. Precisa de bufões e de parasitas. Não duvido que esse Volódia Makarov tenha fugido do senhor, por não tolerar mais os seus escárnios. Certamente, o senhor o transformava continuamente, como a mim, num bobo. (pp. 197-198).

Friedmam (2002, p. 176) postula que o “eu” como testemunha, isto é, uma personagem que toma para si a voz do narrador, pode contar apenas aquilo que ele, como observador, poderia descobrir de maneira legítima. Mas, segundo ele, o que o narrador-personagem pode transmitir

de maneira legítima ao leitor não é tão restrito como pode parecer à primeira vista: ele pode conversar com todas as personagens da estória e obter seus pontos de vista a respeito das matérias concernentes [...]; pode arranjar cartas, diários e outros escritos que podem oferecer reflexos dos estados mentais dos outros. No limite último de suas forças, pode fazer *inferências* do que os outros estão sentindo e o que estão pensando. (Ibid., p. 176).

Mas, no caso de *Inveja*, os canais de comunicação com o cosmos social estão fechados para Kavalierov. Com Andriéi, que seria um intermediário entre o velho e o novo mundo e, portanto, alguém capaz de compreender minimamente o protagonista, há apenas diálogos construídos sobre uma linguagem objetiva que visa à produtividade. Kavalierov não é capaz de compreender Bábitchev e este não compreende a linguagem do mundo velho de Kavalierov. Andriéi está sempre concentrado em seu trabalho e nunca presta atenção ao protagonista. Quando comunica-se com ele é apenas através da linguagem referencial, objetiva e cheia de números, do seu trabalho:

– Vinte e cinco copeques! Vinte e cinco! – grita ele. – Vinte e cinco!
De repente, solta uma gargalhada. Leu ou viu na coluna dos números alguma coisa muito engraçada. Chama-me para perto de si, sufocando de riso. Rincha e aponta a folha de papel com o dedo. Olho e não vejo nada. O que foi que o fez rir? Ali onde eu não pude distinguir sequer os princípios a partir dos quais se possa fazer uma comparação, ele vê algo que se afasta a tal ponto desses princípios que se desmancha numa gargalhada. Horrorizado, presto atenção nele. É a gargalhada de um pontífice. Ouço-o como um cego ouve a explosão de um rojão.
“Você é um homem comum, Kavalierov. Você não compreende nada.”
Ele não diz isto, mas compreende-se sem uma palavra. (pp. 167-168).

Bábitchev só entende a linguagem objetiva dos negócios, não entende a linguagem poética de Kavalierov:

– Penso com frequência no século. Um século famoso. E é um belo destino – não é mesmo? – quando há uma coincidência dessas; a mocidade do homem, o século jovem. O seu ouvido reage à rima¹⁹. A rima é ridícula para um homem sério.
– Do homem, jovem! – repete ele. (Mas vá alguém dizer-lhe que ele acaba de ouvir e repetir duas palavras: certamente não acreditará.) (p. 176).

Quanto às outras personagens do mundo novo, Vália e Makarov, como visto anteriormente, não há qualquer diálogo estabelecido entre eles e o narrador-protagonista. Mas isso já era esperado, pois nem mesmo uma figura mais próxima do mundo velho compreende a linguagem ultrapassada de Kavalierov.

¹⁹ Em russo a rima é mais evidente: молодость века и молодость человека (molodóst' véka i molodóst' tchelovéka).

Assim, por ter os canais de comunicação interrompidos, Kavalierov é obrigado a ir além das simples inferências para narrar o que essas personagens sentem. Ele não compreende o novo mundo e nem é compreendido, portanto, pode apenas anteceder-se ao que os outros pensam. A voz de outras personagens torna-se sua. A incompreensão mútua é o que gera esse narrador-protagonista “intruso”. Mais do que inferências, ele transmite os pensamentos de outras personagens como uma certeza, como se fosse onisciente:

– Andriéi Pietróvitch – perguntei – quem é aquele, na moldura?

Ele tem sobre a mesa o retrato de um jovem escuro.

– O quê? – Ele sempre pede que se repita. Os pensamentos dele grudam no papel, ele não pode arrancá-los dali num repente. – O quê? – E ele ainda estava longe.

– Quem é este jovem?

–A... É um certo Volódia Makarov. Um jovem admirável. (Ele nunca fala comigo de maneira normal. Como se eu fosse incapaz de perguntar-lhe coisa séria. Tenho sempre a impressão de que receberei dele, em resposta, um provérbio, uma quadrinha ou um simples mugido. Aí está: em lugar de responder, com modulação comum: “um jovem admirável ele escande, profere quase em recitativo: “jo-o-o-ve-em!”) (pp. 172-173).

Friedman ainda completa seu conceito de narrador-protagonista dizendo que, por este estar no centro da ação, encontra-se limitado e seu “ângulo de visão é aquele do centro fixo” (2002, p. 177). De fato, o ângulo de visão de Kavalierov é limitado quanto às outras personagens. Mas ele “compensa” essa limitação projetando sua própria interioridade nos outros.

As outras vozes que compõem o romance, pelo menos na primeira parte, estão dentro de Kavalierov. Não no sentido de tudo ser uma fantasia da mente dele, mas Kavalierov antecipa o que os outros têm a dizer sobre ele mesmo. Faz isso da mesma forma que o “homem do subsolo” das *Memórias do subsolo*, que pressupõe um interlocutor para polemizar. Kavalierov pressupõe e antecipa a voz e as intenções do interlocutor, porém, não cria um diálogo “real” entre eles. Ele não consegue, pois não assimila nem é assimilado pelo cosmos social que começa a se construir após a revolução. Basta lembrar mais uma vez qualquer “diálogo” que ocorre na primeira parte do romance. Mas este em especial, entre Kavalierov e Bábitchev, resume a ideia acima apresentada:

– Quem foi Jocasta? – perguntou-me de uma feita, sem mais nem menos. Saltam dele (principalmente de noite) perguntas de todo inesperadas e incomuns. Está ocupado o dia todo. Mas os seus olhos escorregam sobre cartazes e vitrinas, e as pontas das orelhas fisgam palavras em conversas alheias. A matéria-prima cai dentro dele. Sou o

seu único interlocutor que não trata de negócios. Ele sente necessidade de travar conversa. E considera-me incapaz de uma conversa séria. Ele sabe que, ao descansar, as pessoas batem papo. Decide-se então a pagar certo tributo aos hábitos comuns a todos. Faz-me nessas ocasiões perguntas ociosas. Respondo a elas. Sou em sua casa o bobo do rei. Ele me considera um bobo.

– Você gosta de azeitonas? – pergunta-me.

“Sim, eu sei quem foi Jocasta! Sim, eu gosto de azeitonas, mas não quero responder a perguntas tolas. Não me considero mais tolo que você.” Seria preciso responder-lhe assim. Mas falta-me coragem. Ele me esmaga. (p. 169).

Cria-se, assim, uma espécie de efeito de devaneio em que o real e o imaginário se misturam e o leitor não pode dizer com certeza o que é o quê. Não se sabe mais o que é realidade ou não. Não há como saber se alguns desses diálogos ocorrem apenas no interior de Kavalierov ou são exteriores e reais. Fato é que o novo mundo é responsável por esse foco narrativo dúbio. É o extremo do subjetivismo, que mina a qualquer possibilidade de representação objetiva pretendida.

Como explicitado, o real diálogo não encontra mais espaço no novo cosmos em construção. O “homem do subsolo” Kavalierov não polemiza com ninguém. Dessa maneira, a própria capacidade de narrar é posta em cheque.

Em *Posição do narrador no romance contemporâneo*, Theodor Adorno (2003, p. 55), sugere que, no seu início como forma literária, o romance era realista pois tinha a “capacidade de dominar artisticamente a mera existência”. Se na segunda parte de inveja a “mera existência” resulta do novo cosmos em formação, na primeira parte, o que acontece em *Inveja* é que o caos é percebido pela narrativa de Kavalierov, que não o aceita como mera existência; quem narra a primeira parte, Kavalierov, não tem a menor condição de apreender a existência artisticamente. O mundo que ele não domina mais. O que Kavalierov faz é narrar essa incompreensão.

Quem ainda hoje mergulhasse no domínio do objeto, [...] e buscasse o efeito gerado pela plenitude e plasticidade daquilo que é contemplado e humildemente acolhido, seria forçado ao gesto da imitação artesanal. Tornar-se-ia culpado da mentira de entregar-se ao mundo com um amor que pressupõe que esse mundo tem sentido (Ibid., pp. 55-56).

Kavalierov é um homem dividido, que não é capaz de compreender ou ser compreendido, mas, ao mesmo tempo, gostaria de dominar a experiência do novo cosmos e ter a sua glória dentro do novo século, que coincide com o seu nascimento. Mas se há essa divisão, ela é

provocada pelo cosmos que está surgindo. O incomensurável da luta interna de Kavalierov não acha espaço na nova sociedade preocupada apenas com a luta externa, da aparência objetiva. Ele, como narrador, encarna o próprio embate do romance com a épica no sentido que propõe Walter Benjamin (1987) em seu famoso ensaio *O narrador*. Para o filósofo, a épica é baseada na memória: “A *reminiscência* funda a cadeia da tradição, que transmite os acontecimentos de geração em geração” (Ibid., p. 211). O romance, por sua vez, pertence ao campo da rememoração. Ele denomina a rememoração como uma memória breve, que não se consagra a um herói ou um evento que serão perpetuados para sempre como exemplos, mas sim a muitos fatos difusos. (Ibid., p. 211). Kavalierov encarna justamente essa anti-narrativa, que não é memória, que não será perpetuada. Ele é o narrador da experiência desagregada, que não conhece lastro na sociedade em que vive. O verdadeiro herói desse *socium* é Volódia Makarov, que, não por acaso, encarna um herói épico e precede o “herói positivo” do realismo socialista, que carregará essa memória épica através da literatura soviética por muitos anos.

A estrutura paranoica do “eu”, que Kavalierov representa, reflete-se na projeção, na duplicação. Kavalierov antecipa-se aos pensamentos e ações das outras personagens e como que impõe a sua própria visão sobre todo enredo. Não é a toa que todas as personagens do texto são duplos, e os próprios narradores são duplos.

Kavalierov é um poço de insegurança e assim como o “homem do subsolo” está sempre antecipando-se ao que os outros dirão dele. Sempre pressupõe a voz dos outros antes mesmo de criar um diálogo. Cria-se um ambiente de delírio paranoico em que a experiência do real é vista pelo leitor com desconfiança. Sua saída está sempre no olhar distanciado das alturas, no jogo de luz e sombra, e também nos espelhos, que refletem a realidade de maneira indireta. Ou seja, a visão estereoscópica é o que sustenta a realidade na estrutura narrativa.

Como já visto, a estereoscopia existe em todos os níveis narrativos de *Inveja*, e ela também aparece como base para a própria estrutura do texto baseada em dois narradores. O capítulo final da primeira parte do romance é crucial para essa interpretação. No capítulo, Kavalierov se vê sem saída após ser expulso do apartamento de Andriéi Bábitchev. Acuado, o narrador-protagonista encontra uma possível saída ao dirigir o olhar para o espelho:

Aproximei-me de um espelho de rua.

Gosto muito dos espelhos de rua. Eles surgem inesperadamente e interpõem-se no nosso caminho. [...]

Diante de você abre-se a distância. Todos estão convencidos: isto é uma casa, uma parede, mas você foi contemplado com uma vantagem sobre os demais: isto não é uma casa! [...]

Eu olhava o espelho, acabando de mastigar o pão francês.

Voltei-me.

Um pedestre, surgido de alguma parte do lado, encaminhava-se para o espelho. (pp. 214-215).

Espelho-vitrine, que proporciona esse reflexo estereoscópico do mundo, e através do qual há a projeção do “eu”. É nesse momento que surge o “outro”, um interlocutor real com quem Kavalierov pode dividir suas memórias, para usar o termo de Benjamin.

Desse momento em diante, começa a segunda parte do romance, com um outro narrador. Não é possível alcançar a realidade por apenas um ponto de vista. Kavalierov projeta-se em outras personagens e, neste momento, em outro narrador. Ao passar da primeira parte para a segunda parte do romance, o foco narrativo parece não se alterar. A mudança de narradores só é realmente explicitada no capítulo IV da segunda parte, quando o narrador confirma não ser Kavalierov:

Eles afastaram-se do espelho.

Agora, já eram dois cômicos que iam juntos. O que era mais baixo e mais gordo ia um passo na frente do outro. Era uma peculiaridade de Ivan Bábitchev. [...]

Os caminhantes dobraram no mesmo instante para uma cervejaria.

Kavalierov contou a Ivan como uma pessoa importante tocara-o de sua casa. (pp. 233-234).

Os pontos de vista com os quais Kavalierov tem mais afinidade são os indiretos, distanciados, solitários. A realidade de *Inveja* é vista do alto e através do espelho. Ela aparece sempre como o reflexo de um outro, que não deixa de ser uma parte do “eu”. O mundo é uma projeção do olhar do narrador. Há uma tensão entre o real e o simbólico que parece atingir seu paroxismo na chegada do segundo narrador. A troca sutil do foco narrativo do narrador-protagonista Kavalierov para o narrador onisciente indica uma projeção de Kavalierov no segundo narrador. Como que reproduzindo a estrutura das personagens em duplos, os narradores também podem ser vistos como duplos. D. Piper entende essa mudança de foco narrativo como uma transição do plano da “observação” para o plano da “imaginação” (PIPER, 1970, p. 35).

O narrador que surge na segunda parte faz o que Kavalierov não podia fazer, que é realmente entrar na mente das outras personagens. Porém, ele não é um simples narrador

onisciente que descreve a ação de suas personagens indiretamente. O “narrador” não apenas conta o que está dentro da mente das personagens, mas ele some lá dentro e dá espaço para elas mesmas “narrarem-se”, assim confundindo-se com elas:

Certa feita, levantou a mão, mostrando aos amigos a face externa, onde as veias estavam dispostas em forma de árvore, e soltou a seguinte improvisação:

– Aqui está – disse ele – a árvore da vida. Eis a árvore que me fala da vida e da morte mais do que as árvores que florescem e murcham nos jardins. Não me lembro bem quando foi que eu percebi que a minha mão florescia como uma árvore... [...]

Passaram-se anos, fui me transformando, e a árvore também.

Lembro-me de uma época magnífica: a árvore se desenvolveu. Eu experimentava momentos de orgulho, vendo o seu florescer invencível. Ela se tornou parda e nodosa – e nisso também havia força! Eu poderia chamar-lhe a rede vigorosa da mão. E agora, meus amigos! Como está decrépita e corroída!

Tenho a impressão de que há galhos quebrando, de que apareceram vazios... É a esclerose, meus amigos! E o fato de se tornar vidrada a pele, e sob ela se liquefazer o tecido, não será um pousar de nevoeiro sobre a árvore da minha vida, desse nevoeiro que em breve me envolverá todo?

Os Bábitchev eram três irmãos. Ivan era o segundo. (pp. 216-217).

A impressão da realidade objetiva é mais uma vez solapada pelo foco narrativo aplicado por Oliecha. Por vezes, a narrativa ganha contornos quase cênicos:

O inquiridor. E então, já conseguiu encontrar alguém?

Ivan. Durante muito tempo chamei e muito tempo procurei. É bem difícil. É possível que não me estejam compreendendo. Mas um eu encontrei.

O inquiridor. Quem é precisamente?

Ivan. Interessa-lhe o sentimento do que ele é portador ou o nome dele?

O inquiridor. Uma coisa e outra.

Ivan. Nolei [sic] Kavalierov. Invejoso. (p. 233).

E essa forma narrativa chega ao cúmulo de dar a voz para que Ivan crie uma fábula dentro do romance, a já citada história do “encontro de dois irmãos”. Esses momentos de sumiço do narrador podem ser classificados, segundo Friedman, de “Onisciência seletica múltipla”, em que o narrador desaparece:

Neste ponto, o leitor ostensivamente escuta a ninguém; a estória vem diretamente das mentes das personagens à medida que lá deixa suas marcas. Como resultado, a

tendência é quase inteiramente na direção da cena, tanto dentro da mente quanto externamente, no discurso e na ação; e a sumarização narrativa, se aparece de alguma forma, é fornecida de modo discreto pelo autor, por meio da “direção de cena”, ou emerge através dos pensamentos e palavras dos próprios personagens. (FRIEDMAN, 2002, p. 177).

Eric Auerbach, ao examinar o romance *Rumo ao farol*, da Virginia Woolf, estabelece um tipo de narrador semelhante àquele de *Inveja* e comenta:

Assim, por exemplo, aqui, onde o escritor atinge a impressão mencionada colocando-se a si próprio, por vezes, como quem duvida, interroga e procura, como se a verdade acerca de sua personagem não lhe fosse mais bem conhecida do que às próprias personagens ou ao leitor. (AUERBACH, 2009, p. 482).

A verdade das personagens é tão desconhecida pelo narrador que ele chega a perguntar e duvidar de Ivan, por exemplo: “Mas ele tinha sido mesmo engenheiro?” (p. 223). “Mas foi ele um dia engenheiro? Não será tudo mentira? Como não combinava com a sua pessoa a ideia de um espírito de engenheiro, do trato com as máquinas, com os metais, com os projetos de construção! Era mais fácil supor nele um ator ou um ex-frade” (p. 225).

Em outras palavras, é uma narrativa exterior que é, ao mesmo tempo, interior e subjetiva. O novo narrador não dá as respostas às perguntas de Kavalierov e do leitor.

Kavalierov adiantava-se e pressupunha as vozes das outras personagens, isto é, tomava as vozes deles para si. O narrador da segunda parte, da mesma forma, projeta-se nos outros, mas agora ele tem o poder de deixar-se sumir nas personagens. A incompreensão de Kavalierov dá espaço apenas para a incompreensão geral. O novo narrador não desvenda o mundo, apenas apresenta novos pontos de vista sobre ele. A estereoscopia ganha dimensões mais profundas ao apreender a realidade de outros pontos de vista e cria uma imagem tridimensional de um cosmos que não se deixa reconhecer por essa forma literária subjetiva.

3.2. *Através do espelho*

O espelho é uma imagem recorrente em *Inveja* e que foi mencionada apenas de passagem neste trabalho. No entanto, ela merece destaque, pois é essencial para a composição narrativa do romance. Os espelhos, assim como a altura, os vidros, etc., trabalham em favor da estereoscopia pretendida por Oliecha. Através do espelho vê-se o mundo indiretamente, de

maneira invertida. O espelho é também o lugar em que projeta-se a própria imagem. O olhar volta-se para a própria imagem refletida. Portanto, um objeto da ordem do interno e do externo, uma ferramenta de percepção que fica entre dois planos. O espelho de Oliecha serve ao olhar renovador, que vai além da mera aparência objetiva do mundo:

Viu no espelho a sua imagem sem precedentes: as solas para frente. Jazia magnífico, a cabeça repousando no braço. O Sol iluminava-o de lado. Ele pairava nas faixas largas e fumegantes da luz, como sob a cúpula de um templo. E sobre ele pendiam cachos de uva, cupidos dançavam, maçãs rolavam de cornucópias, e ele quase ouvia, saindo de tudo aquilo, um ressoar surdo e solene de órgão. Estava deitado na cama de Ánietchka. (p. 272).

O espelho é também símbolo da imaginação como criadora de ficções: “organizaria sob o espelho em arco recepções a embaixadores, como o rei de um romance recém-lido” (p. 245); “Há um vidro oval e fosco pregado à porta do W.C. Ele gira o comutador, o oval fica então iluminado de dentro para fora e torna-se belo, cor de opala, um ovo. Mentalmente, vejo esse ovo, suspenso na treva do corredor” (p. 161).

O espelho é a ferramenta da projeção da imagem interiorizada. Projeta a consciência que molda o mundo descrito. O espelho é um emblema da verdade. Através dele e da estereoscopia que ele proporciona, pode-se compreender o mundo que não é habitualmente compreendido. É um ponto vista vantajoso sobre a superficialidade da aparência:

Gosto muito dos espelhos de rua. Eles surgem inesperadamente e interpõem-se no nosso caminho. Você tem um caminho sossegado, um habitual caminho urbano, que não lhe augura maravilhas nem visões. Você vai andando sem supor nada, levanta os olhos e, de súbito, por um instante, começa a compreender: modificações inauditas ocorrem no mundo, nas leis do mundo.

Transgrediu-se a Óptica, a Geometria, a essência daquilo que tinha sido a sua caminhada, o seu movimento, o seu desejo de ir justamente para onde estava indo. Você começa a crer estar vendo com a nuca, você até sorri perplexo para os transeuntes, você se encabula com esta sua vantagem. (p. 214).

Se a inter-relação entre os arquétipos na narrativa não suscita compreensão, ela aparece através dessa perspectiva indireta. Assim como o ponto de vista elevado, o espelho é um instrumento para a compreensão do mundo e de si mesmo em sua realidade profunda. O espelho reflete a vaidade e a verdade. É origem da auto-reflexão, que examina o lugar do “eu” no mundo:

Mudando de uma feita a camisa, vi-me no espelho e de súbito como que surpreendi em mim uma semelhança espantosa com meu pai. Na realidade, tal semelhança não existe. Lembrei-me: o quarto de dormir dos meus pais, e eu, menino, olho meu pai trocando a camisa. Tinha então pena dele. Ele não pode mais ser bonito, famoso, já está pronto, terminado, não pode ser mais nada além daquilo que é. Assim pensava eu, compadecendo-me dele e orgulhando-me, às escondidas, da minha superioridade. E ainda há pouco, eu reconheci em mim o meu pai. Era uma semelhança de formas, não, algo diverso; eu diria: uma semelhança sexual, como se eu sentisse de repente o sêmen de meu pai em mim, na minha substância. E como se alguém me dissesse: estás pronto. Concluído. Não haverá mais nada. (p. 178).

O espelho é, por fim, o símbolo da própria consciência, que reproduz os reflexos do mundo visível em sua realidade formal e devolve-os renovados. Retomando a analogia de Italo Calvino, é o escudo de Perseu em que se vê o reflexo da Medusa. É a partir de um espelho que a consciência de Kavalierov parece refletir-se no mundo e criar a segunda parte da história por meio de um outro narrador.

Aproximei-me de um espelho de rua. [...]

O bonde, que mal acaba de sumir dos seus olhos, de novo corre na sua frente, e corta a beirada do bulevar, com a faca corta uma torta. O chapéu de palha, pendurado por uma fita azul-celeste no braço de alguém (faz um instante que você o viu, ele atraiu a sua atenção, mas você não se dignou a virar-se) volta para você, flutua rente aos seus olhos.

Diante de você abre-se a distância. Todos estão convencidos: isto é uma casa, uma parede, mas você foi contemplado com uma vantagem sobre os demais: isto não é uma casa! Você desvendou um segredo: aqui não há uma parede, aqui há um mundo misterioso, onde se repete tudo o que você acaba de ver, e repete-se com aquela nitidez e estereoscopia inerentes apenas aos vidros de diminuição do binóculo.

Você, como se diz, está passando da conta. Tão inesperada é a transgressão das normas, tão inconcebível é a alteração das proporções. Mas você se alegra com a vertigem... Adivinhando do que se trata, você se apressa na direção do quadrado claro que se azulava. O seu rosto pende imóvel no espelho, somente ele tem as formas naturais, somente ele é uma partícula que se conservou do mundo exato, enquanto tudo ruiu, modificou-se e adquiriu uma nova exatidão, que você de modo algum consegue apreender, ainda que passe uma hora inteira frente ao espelho, onde o seu rosto aparece como que num jardim tropical. A verdura é demasiado verde, é demasiado azul o céu.

Você não dirá jamais com certeza (enquanto não voltar as costas ao espelho) em que direção vai o pedestre que você observou no espelho... Somente se você se virar... (pp. 214-215).

A segunda parte do romance pode ser entendida como espelho, ou reflexo, da primeira. A estereoscopia atinge, então, o próprio foco narrativo.

4. CONCLUSÃO

Fica claro, a partir do estudo dos arquétipos literários de *Inveja*, que a própria estrutura do romance é dependente dessa visão múltipla do mundo. Os duplos formados pelas personagens, e também pelos narradores, representam o embate cósmico primordial em sua forma externa (social) e também o embate dentro da alma humana. Mas representam simbolicamente também a desintegração da personalidade nesse novo cosmos que está surgindo. É apenas através desse modo desarticulado que pode-se recuperar a experiência de mundo perdida pela incompreensão mútua entre o sujeito (no que ele tem de mais particular, irracional e subjetivo), e a sociedade (no que há de coletivo, racional e objetivo).

É dessa maneira que não apenas as personagens e os narradores são divididos. A própria sintaxe e a composição do romance em capítulos são formas de expressão dessa fragmentação do “eu”. A estereoscopia atinge todos os níveis da narrativa de modo apresentar o mundo em sua tridimensionalidade. Essa perspectiva múltipla realizada através das metáforas, da sintaxe, das personagens, dos narradores e da própria estrutura narrativa, é derivada de um momento histórico-social específico (a União Soviética dos anos 1920) em que não há mais espaço para o diálogo. E que leva a própria narrativa de *Inveja* ao paroxismo, pois precisa de dois narradores para dar conta de apreender a realidade em sua profundidade.

O embate cósmico primordial do período soviético está presente na forma simbólica dos tipos arquetípicos, que carregam significados diversos. Kavalierov, por exemplo, concentra em si os dilemas psicológicos, sociais, filosóficos e mesmo literários que atingem o auge nesse momento histórico. Mas *Inveja* trata do destinos de todos esses temas de forma pessimista, afinal não há mais espaço para o diálogo e o romance termina com Ivan, Kavalierov e Prokópovitch resignando-se à indiferença perante o mundo. Nem mesmo a literatura (representada na forma das histórias ébrias de Ivan ou dos delírios românticos de Kavalierov) parece ter espaço no novo cosmos que se constrói. Contudo, a própria estrutura narrativa de *Inveja* parece desmentir essa ideia. Ao confrontar a realidade de forma estereoscópica, fragmentária, cria-se uma nova forma literária capaz de representá-la. Adorno resume a questão brilhantemente:

O romance teve como verdadeiro objetivo o conflito entre os homens vivos e as relações petrificadas. Nesse processo, a própria alienação torna-se um meio estético para o romance. Pois quanto mais se alienam uns dos outros os homens, os indivíduos e as coletividades, tanto mais enigmáticos eles se tornam uns para os outros. O impulso característico do romance, a tentativa de decifrar o enigma da vida exterior,

converte-se no esforço de captar a essência, que por sua vez aparece como algo assustador e duplamente estranho no contexto do estranhamento cotidiano imposto pelas convenções sociais. O momento anti-realista do romance moderno, sua dimensão metafísica, amadurece em si mesmo pelo seu objeto real, uma sociedade em que os homens estão apartados uns dos outros e de si mesmos. Na transcendência estética reflete-se o desencantamento do mundo. (ADORNO, 2003, p. 58).

Iuri Oliecha capta, então, a essência do novo mundo soviético ao incorporar em sua narrativa a própria dúvida sobre o que é real ou não. Ele incorpora a própria contradição entre a pretensão de retratar a realidade e o fato de não ser possível fazê-lo.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: _____. **Notas de literatura I**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003, pp. 55-64.
- ANDRADE, H. **Breves noções sobre a literatura da Rússia antiga**. [São Paulo]: Universidade de São Paulo, [200-]
- _____. **O realismo socialista e suas (in)definições**. *Literatura e Sociedade*, v. 15, n. 13, 2010, pp. 152-165.
- ARISTÓTELES. **Retórica**. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 2000.
- AUERBACH, E. **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- BAKHTIN, M. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Frense Universitária, 2013.
- BEAUJOUR, E. K. **The Invisible Land: a Study of the Artistic Imagination of Iurii Olesha**. New York: Columbia University Press, 1970.
- BELINKOV, A. V. **The Soviet Intelligentsia and the Socialist Revolution: On Yury Olesha's "Envy"**. *Russian Review*, v.30, n.4, 1971, pp. 356-368.
- _____. **The Soviet Intelligentsia and the Socialist Revolution: On Yury Olesha's "Envy": Part II**. *Russian Review*, v.31, n.1, 1972, pp. 25-37.
- BELY, A. Revolution and Culture. In: ROSENTHAL, B. G.; BOHACHEVSKY-CHOMIAK, M. (ORG.). **A Revolution of the Spirit: Crisis of Value in Russia, 1890-1924**. New York: Fordham University Press, 1990. pp. 273-289.
- BENJAMIN, W. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. **Obras escolhidas. Volume I**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987. p. 197-221.
- BERLIN, I. O populismo russo. In: **Pensadores russos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, pp. 214-240.
- BLOK, A. A *intelligentsia* e a revolução. In: GOMIDE, B. B. (Org.). **Escritos de outubro: os intelectuais e a revolução russa, 1917-1924**. São Paulo: Boitempo, 2017. pp. 18-28.
- BORDEN, R. C. **Iurii Olesha: The Child behind the Metaphor**. *The Modern Language Review*, v. 93, n. 2, 1998, pp. 441-454.
- BRODSKY, J. Guia para uma cidade renomeada. In: **Menos que um**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, pp. 47-63.
- CALVINO, I. **Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; SCHNAIDERMAN, B. **Poesia russa moderna**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

CANDIDO, A. A personagem do romance. In: CANDIDO, A. et. al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

CHKLOVSKI, V. A arte como procedimento. In: TOLEDO, D. O. (ORG.) **Teoria da literatura: formalistas russos**. Porto Alegre: Globo, 1976, pp. 39-56.

DARTOT, P.; LAVAL, C. **A sombra de outubro: a Revolução Russa e o espectro dos soviets**. São Paulo: Perspectiva, 2018.

DOSTOIÉVSKI, F. **Memórias do subsolo**. São Paulo: Editora 34, 2000.

EHRE, M. Olesha's **Zavist: Utopia and Dystopia**. *Slavic Review*, v. 50, n. 3, 1991, pp. 601-611.

EIKHENBAUM, B. Como é feito *O Capote* de Gogol. In: TOLEDO, D. O. (ORG.) **Teoria da literatura: formalistas russos**. Porto Alegre: Globo, 1976, pp. 227-244.

FERRO, M. **A revolução russa de 1917**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

FIGES, O. *A People's Tragedy: The Russian Revolution, 1891-1924*. New York: Penguin Books, 1998.

_____. Russia through the Soviet Lens. In: FIGES, O. **Natasha's dance: a cultural history of Russia**. New York: Picador, 2002. pp. 431-521

_____. **The Whisperers. Private Life in Stalin's Russia**. London: Penguin Books, 2008.

FITZPATRICK, S. **A revolução russa**. São Paulo: Todavia, 2017.

FRIEDMAN, N. **O ponto de vista na ficção. O desenvolvimento de um conceito crítico**. REVISTA USP, n. 53. São Paulo, 2002. pp. 166-182.

HARKINS, W. E. The Theme of Sterility in Olesha's Envy. In: BROWN, E. J. (ORG.) **Major Soviet Writers: Essays in Criticism**. London: Oxford University Press, 1973.

LEBLANC, R. D. **Gluttony and Power in Iurii Olesha's Envy**. *Russian Review*, v. 60, n. 2, 2001, pp. 220-237.

LÓTMAN, I. O símbolo no Sistema da cultura. In: CAVALIERE, A.; VÁSSINA, E.; SILVA, N. (ORG.). **Tipologia do simbolismo nas culturas russa e ocidental**. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2005, pp. 47-62.

LUKÁCS, G. Narrar ou descrever? In: **Ensaio sobre literatura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

MAGUIRE, R. A. **Red Virgin Soil. Soviet Literature in the 1920's**. Princeton: Princeton University Press, 1968.

MAIAKÓVSKI, V. **Mistério-bufo**. São Paulo: Editora 34, 2012.

MATHEWSON, R. W. **The Positive Hero in Russian Literature**. Evanston: Northwestern University Press, 2000.

MELETÍNSKI, E. M. **Os arquétipos literários**. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.

NIETZSCHE, F. **O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

NILSSON, N. A. Through the Wrong End of Binoculars: An Introduction to Jurij Olesha. In: BROWN, E. J. (ORG.) **Major Soviet Writers. Essays in Criticism**. London: Oxford University Press, 1973.

NUNES, B. A visão romântica. In: GUINSBURG, J. (ORG.) **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

OJA, M. F. **Iurii Olesha's Zavist': Fantasy, Reality, and Split Personality**. Canadian Slavonic Papers/Revue Canadienne des Slavistes, v.28, n.1, 1986, pp. 52-63.

OLIECHA, I. K. Inveja. In: SCHNAIDERMAN, B. (ORG.) **Novelas russas**. São Paulo: Editora Cultrix, 1963.

_____. **Ни дня без строчки**. [Nem um dia sem uma linha], 2008. Disponível em: <http://modernlib.net/books/olesha_yuriy_karlovich/ni_dnya_bez_strochki/>. Acesso em: fev. 2018.

_____. **Избранные сочинения**. [Obras escolhidas]. Moscou: Khudojéstvennoi Literaturi, 1956.

_____. **Речь на I всесоюзном съезде советских писателей** [Discurso para o I Congresso da União dos Escritores Soviéticos], 2011. Disponível em: <http://modernlib.net/books/olesha_yuriy_karlovich/rech_na_1_vsesoyuznom_sezde_sovetsk_ih_pisateley/read/>. Acesso em: nov. 2017.

PIPER, D. G. B. **Yuriy Olesha's Zavist': an Interpretation**. The Slavonic and East European Review, v. 48, n. 110, 1970, pp. 27-43.

POMORSKA, K. **Formalismo e futurismo**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

PÚCHKIN, A. **O cavaleiro de bronze e outros poemas**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1999.

RIPPELLINO, A. M. "Materiales para un estudio sobre la poesia de Lermontov". In: **Sobre literatura rusa**. Barcelona: Barral, 1973, pp. 81-102.

ROSENTHAL, B. G.; BOHACHEVSKY-CHOMIAK, M. (ORG.). Introduction. In: _____. **A Revolution of the Spirit: Crisis of Value in Russia, 1890-1924**. New York: Fordham University Press, 1990. pp. 1-40.

RÓZANOV, V. V. O apocalipse do nosso tempo (trechos). In: GOMIDE, B. B. (Org.). **Escritos de outubro: os intelectuais e a revolução russa, 1917-1924**. São Paulo: Boitempo, 2017. pp. 18-28.

SALYS, R. Understanding Envy. In: _____. (ORG.) Olesha's *Envy*. A Critical Companion. [S.I]: Northwestern University Press, 1999, p. 3-45.

SCHNAIDERMAN, B. Prefácio do tradutor. In: DOSTOIÉVSKI, F. **Memórias do subsolo**. São Paulo: Editora 34, 2000.

SLONIM, M. Românticos soviéticos: De Grin, Paustovski y Olesha a Tíjonov y Bagritski. In: _____. **Escritores y problemas de la literatura soviética, 1917-1967**. Madri: Alianza Editorial, 1974, pp. 140-161.

STRUVE, G. **Current Russian Literature: IV. Yury Olesha**. The Slavonic and East European Review, v. 13, n. 39, 1935, pp. 644-649.

TCHUDAKOVA, M. O. **Мастерство Юрия Олеши**. [A maestria de Iuri Oliecha]. Moscou: Nauka, 1972.

TODOROV, T. **As estruturas narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

TRÓTSKI, L. Os companheiros literários de viagem da Revolução. In: _____. **Literatura e revolução**. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

TRUBETSKOI, E. The Bolshevik Utopia and the Religious Movement in Russia. In: ROSENTHAL, B. G.; BOHACHEVSKY-CHOMIAK, M. (ORG.). **A Revolution of the Spirit: Crisis of Value in Russia, 1890-1924**. New York: Fordham University Press, 1990. pp. 323-337.

TUCKER, J. G. **Jurij Oleša's Envy: A Re-Examination**. The Slavic and East European Journal, v. 26, n. 1, 1982, pp. 56-62.

WILSON, W. P. **The Objective of Jurij Oleša's Envy**. The Slavic and East European Journal, v. 18, n. 1, 1974, pp. 31-40.

ANEXO A – Discurso para o I Congresso da União dos Escritores Soviéticos (1934)²⁰

O bem e o mal existem em todas as pessoas. Eu não acredito que possa existir alguém incapaz de conceber como é ser inútil, covarde, ou egoísta. Todos podem sentir em si mesmos a súbita manifestação de um duplo. Esse fenômeno é particularmente intenso no artista, e essa é uma de suas características mais extraordinárias: vivenciar as paixões de outras pessoas.

Em todos eles há o germe de diversas paixões, tanto claras quanto escuras. O artista sabe extrair esses brotos e transformá-los em árvores. Se as mais caras florações em Liev Tolstói são Platon Karatáiev e o capitão Tuchin, então eles crescem na alma do Tolstói-artista não menos facilmente, e quadros terríveis assim como a sedução do padre Sérgio pela tola e manca Maria são vivenciados com sensibilidade plena. É impossível descrever uma terceira pessoa sem se tornar esta terceira pessoa ao menos por um minuto. No artista vivem todos os vícios e todas as virtudes.

Frequentemente lhe perguntam: "Como você sabe? Você mesmo inventou isso?" Sim, o artista concebe tudo ele mesmo. Sem dúvida, é impossível inventar algo que não exista na natureza. No entanto, as relações do artista com a natureza são de tal forma especiais que ela lhe revela alguns de seus segredos, ela é mais comunicativa com ele do que com outros. Posso criar a imagem de um covarde a partir de recordações de infância bastante insignificantes com a ajuda da minha memória, em que preservou-se a sugestão, o traço, o contorno de alguma ação talvez mal iniciada, a razão da covardia.

É possível escrever um livro chamado: "A máquina das transformações", em que se fala sobre o trabalho do artista, mostrar como certas experiências de vida transformam-se na consciência do artista em imagens artísticas. Essa é uma área inexplorada, uma área que parece misteriosa porque ainda não foi compreendida.

O trabalho dessa máquina – a máquina das transformações – é muito sensível ao organismo todo. Os movimentos dela cobram um preço do corpo, e conseqüentemente, representam uma dificuldade em ser um artista.

As relações de um artista com o bem e o mal, com o vício e a virtude, são extremamente difíceis. Quando você retrata um herói negativo, você mesmo se torna negativo, ergue do fundo

²⁰ Traduzido de "Речь на I всесоюзном съезде советских писателей", que pode ser acessado em: modernlib.net/books/olesha_yuriy_karlovich/rech_na_1_vsesoyuznom_sezde_sovetskih_pisateley/read/.

da alma o que é mal e sujo, isto é, você se convence de que o mal e a sujeira existem dentro de você, e assim a sua consciência toma para si uma carga psicológica muito pesada.

Goethe uma vez disse: "Gostaria de reler Macbeth, mas não me atrevi. Tinha medo de que, no estado em que me encontrava, a leitura me mataria".

Uma imagem pode matar um artista.

Seis anos atrás eu escrevi o romance Inveja. O personagem principal dessa história era Nikolai Kavalierov. Disseram-me que havia muito de mim em Kavalierov, que era um retrato autobiográfico, que Kavalierov era eu mesmo.

Sim, Kavalierov via o mundo com os meus olhos. As tintas, cores, imagens, comparações, metáforas e inferências de Kavalierov pertenciam a mim. E essas eram as tintas mais novas e brilhantes que eu já tinha visto. Muitas delas vieram da infância, foram tiradas do canto mais querido, da gaveta de observações inigualáveis.

Como artista, expressei através de Kavalierov a força mais pura, a força da primeira criação, a força de recontar as primeiras impressões. E então, disseram que Kavalierov era vulgar e insignificante. Sabendo que há muito de mim mesmo em Kavalierov, assumi essa acusação de insignificância e vulgaridade, e ela me abalou.

Não acreditei e me escondi. Não acreditei que um homem com uma consideração vigorosa e com uma habilidade de ver o mundo à sua própria maneira pudesse ser vulgar e insignificante. Eu disse para mim mesmo: então, toda essa habilidade, tudo isso que é próprio seu, tudo aquilo que você considera como força, é insignificante e vulgar. É isso mesmo? Quis acreditar que os camaradas que tinham me criticado (esses eram críticos-comunistas) estavam certos, e acreditei neles. Comecei a achar que aquilo que me parecia um tesouro era, na verdade, miséria.

Assim, desenvolvi o conceito do mendigo. Visualizei a mim mesmo como um mendigo. Imaginei minha própria vida como a vida árdua e infeliz de uma pessoa de quem tudo foi tirado. A imaginação do artista veio em auxílio, e sob seu hálito a pura ideia sobre a inutilidade social começou a transformar-se em ficção, e comecei a escrever uma história sobre um mendigo.

Eu era jovem, eu tinha a infância e a juventude. Agora eu vivo, dispensável, vulgar e insignificante. O que devo fazer? E me tornei um mendigo, um mendigo de verdade. Fico na escada de uma farmácia pedindo esmola, e meu apelido é "o escritor".

Essa história me comove terrivelmente, é terrivelmente agradável sentir pena de si mesmo.

Tendo chegado ao fundo do poço, descalço, vestindo um casaco de algodão, eu vago pelo país e passo a noite em canteiros de obras. Torres de construção, fogo, e ando descalço.

Uma vez, em uma manhã singular, na pureza e frescor da manhã, eu passo por uma parede. Por vezes em um campo, perto de uma área habitada, acontece de haver um muro em ruínas. Grama, algumas árvores, um cardo, um pedaço de parede, e a sombra da parede na grama, ainda mais precisa, retangular, que a própria parede. Começo a andar do canto e vejo um arco na parede que é uma passagem estreita com o topo arredondado como nos quadros da Renascença. Aproximando-me da entrada, vejo a soleira. Degraus diante dela. Olho acolá e vejo um verde extraordinário... Talvez cabras passem ali. Cruzo a soleira, entro e então vejo a mim mesmo e vejo que isso é a juventude, a juventude retornou.

De repente, por uma razão desconhecida, a juventude voltou para mim. Vejo a pele jovem do braço, visto uma camiseta, tornei-me jovem: tenho dezesseis anos. Não preciso de nada; todas as dúvidas, todo o sofrimento se foram. Tornei-me jovem. A vida inteira pela frente.

Eu queria contar uma história assim. Pensei nela. Cheguei à conclusão de que meu maior sonho é o direito de preservar as cores da juventude, meu maior sonho é preservar a retidão da juventude, proteger minha vivacidade da afirmação de que ela não é necessária, da afirmação de que ela é vulgar e insignificante.

Não é culpa minha que na minha juventude o mundo a nossa volta era terrível.

Percebi que a razão para esse conceito é o desejo de provar que eu tenho o poder sobre as cores, e que seria absurdo não usá-las. Eu não escrevi a história sobre o mendigo. Na época não entendi porque isso estava acontecendo, porque eu não podia escrevê-la. Mais tarde entendi. Entendi que não é sobre mim, é sobre o que me cerca. Não perdi minha juventude. Não tenho que pensar no retorno dela porque eu sou um artista. Mas todo artista pode escrever apenas aquilo que ele tem condição de escrever.

Enquanto eu pensava sobre o tema do mendigo, procurando a juventude, o país construía fábricas. Era o primeiro Plano Quinquenal para a criação de uma indústria socialista. Esse não era meu tema. Eu poderia ir a uma construção, viver em uma fábrica entre os operários, descrevê-los em um ensaio ou mesmo em um romance, mas esse não era meu tema, não era o tema que pulsava em meu sistema circulatório, que estava em minha respiração. Eu não era um artista autêntico nesse tema. Eu estaria mentindo, inventando; eu não teria aquilo que é chamado de inspiração. É difícil compreender a natureza do operário, a natureza do herói revolucionário. Eu não posso ser ele.

Está além das minhas forças, além do meu entendimento. Portanto, eu não escrevo sobre isso. Fiquei com medo e comecei a pensar que ninguém precisava de mim, que minhas qualidades como escritor não serviam para nada, e, assim, cresceu em mim a terrível imagem do mendigo, a imagem que me matou.

Enquanto isso, o país rejuvenescia. Já existem jovens de dezessete anos que não têm nem uma única ideia que pertença ao mundo antigo.

Naquela época, compondo "O mendigo", eu espiei através do arco encantado sem entender o mais importante, sem entender que eu acreditava na juventude da nação, que não era a minha própria juventude que eu queria trazer de volta, eu queria observar a juventude da nação, isto é, os novos homens.

Agora os vejo. E tenho o orgulho de considerar que sua juventude incipiente é, em certa medida, o retorno da minha juventude. A coisa mais terrível é humilhar-se, dizer que não é nada em comparação com um operário ou com um komsomol. Como alguém pode dizer isso e continuar a viver e a trabalhar? Não, tenho orgulho suficiente para dizer que, apesar de ter nascido no mundo antigo, há muitas coisas em mim, na minha alma, na minha imaginação, na minha vida, nos meus sonhos, que me coloca no mesmo nível de um operário, de um komsomol. E aceitando sugestões de como viver e trabalhar dos operários e komsomols, eu sei que essa não é uma conversa em que um fala e o outro cala e escuta, mas uma conversa em que dois, muito próximos um do outro, discutem como achar a melhor saída.

Há muito da minha juventude, dos meus sonhos, da minha relação com o mundo, que eu posso agora descrever na escrita como pertencente ao homem do mundo novo, ao jovem komsomol e ao operário. O mundo ficou mais jovem. Surgiram pessoas jovens. Eu amadureci, as ideias se reforçaram, mas as cores internas permaneceram as mesmas. Então aconteceu o milagre sobre o qual eu sonhei ao espiar através do arco. Então a juventude voltou para mim.

Essa, é claro, é uma expressão figurativa, solene.

O caso é muito mais simples. O fato é que as pessoas que construíram fábricas, os heróis da construção, aqueles que coletivizaram o campo, que fizeram tudo aquilo que me pareceu incompreensível e que me fizeram um mendigo; essas pessoas - graças a eles! - me ultrapassaram com todas suas atividades extraordinárias e criaram uma nação, um país socialista, uma pátria!

Nessa nação cresce a primeira geração de jovens, cresce o jovem homem soviético. Como um artista, eu me lanço a ele: "Quem é você?, que cores você vê?, quais são seus sonhos?, que tipo de coisas você anseia?, o que você pensa de você mesmo?, como você ama?, quais são seus sentimentos?, o que você aceita e o que você rejeita?, o que é mais forte em você, razão ou emoção?, você sabe chorar?, você sabe o que é a ternura?, você compreendeu tudo aquilo que me apavorava tanto, que eu não entendia, que eu temia?, quem é você, jovem homem da sociedade soviética?" Não posso escrever sem encontrar uma analogia entre você e eu.

Quero criar um modelo desse jovem homem, dando-lhe o melhor do que havia na minha própria juventude.

Acredito que a tarefa histórica do escritor é criar livros que evoquem em nossa juventude um desejo de emular, uma vontade de ser melhor. É preciso escolher o melhor em você mesmo para criar uma pessoa complexa que serviria como exemplo. O escritor deve ser educador e professor.

Eu pessoalmente me coloquei a tarefa de escrever sobre os jovens. Escreverei peças e histórias em que pessoas reais lidarão com problemas de caráter moral. Em algum lugar dentro de mim vive a convicção de que o comunismo não é apenas um sistema econômico, mas também um sistema moral, e que as primeiras encarnações desse aspecto do comunismo serão nossos jovens homens e mulheres.

Todo o meu senso de beleza, graça, nobreza, toda a minha visão de mundo - desde a visão de um dente-de-leão, uma mão, um colchão de penas, um salto, até os conceitos psicológicos mais complexos - tentarei personificar essas coisas em valores para provar que a nova relação socialista com o mundo é a mais pura essência das relações humanas. Esse é o retorno à juventude. Não me tornei um mendigo. A riqueza que eu possuía permanece; riqueza expressa no conhecimento de mundo, com suas relvas, suas auroras, suas lindas cores, e que fez do seu reino do dinheiro, reino do homem sobre o homem, o mal. Sob a autoridade do dinheiro este mundo era fantasioso e perverso. Agora, pela primeira vez na história da cultura, ele se tornou real e justo.