UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

Departamento de Letras Orientais

Utopia e declínio: a ruptura do paradigma do herói positivo nas obras de V. Aksiónov, V.Eroféev e V.Makánin

Versão corrigida

Gabriela Soares da Silva

Tese de Doutorado apresentada junto à área de Literatura e Cultura Russa da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Orientador: Prof. Dr. Bruno Barretto Gomide

São Paulo

2017

Gabriela Soares da Silva

Utopia e declínio: a ruptura do paradigma do herói positivo nas obras de V. Aksiónov, V.Eroféev e V.Makánin

Versão corrigida

Tese de Doutorado apresentada junto à área de Literatura e Cultura Russa da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Orientador: Prof. Dr. Bruno Barretto Gomide

De acordo,

São Paulo

2017

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.

Catalogação na Publicação

Serviço de Biblioteca e Documentação

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

S586u

Silva, Gabriela Soares da
Utopia e declínio: a ruptura do paradigma do herói positivo nas obras de V. Aksiónov, V.Eroféev e V.Makánin / Gabriela Soares da Silva ; orientador Bruno Barretto Gomide. - São Paulo, 2017.
194 f.

Tese (Doutorado)- 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. Literatura Soviética. 3. Herói Positivo. I. Gomide, Bruno Barretto, orient. II. Título.

UTOPIA E DECLÍNIO: A RUPTURA DO PARADIGMA DO HERÓI POSITIVO NAS OBRAS DE V. AKSIÓNOV, V.EROFÉEV E V.MAKÁNIN

GABRIELA SOARES DA SILVA

Tese de doutorado 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 Doutor em Literatura e Cultura Russa, aprovada pela Banca examinadora constituída dos seguintes professores:

Prof. Dr._____

Assinatura_____

Prof. Dr._____

Assinatura_____

Prof. Dr._____

Assinatura_____

Prof. Dr._____

Assinatura_____

Prof. Dr._____

Assinatura_____

Aprovado em:___|___|___

Dedico este trabalho a Tiago, aos meus pais e a todos os que com ele contribuiram

Agradecimentos

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), pela concessão da bolsa de doutorado e apoio financeiro para a realização desta pesquisa.

A Tiago, especialmente, pelo apoio nos momentos cruciais, pelas valiosas contribuições e incentivo durante todo o percurso.

Ao Prof. Dr. Bruno Barretto Gomide por aceitar fazer parte do desenvolvimento deste trabalho.

À Profa. Dra. Elena Vássina que me inspirou e despertou a curiosidade pela literatura russa contemporânea.

À Denise de Sales e Fátima Bianchi pelos valiosos comentários e sugestões feitos na banca examinadora desta tese.

Aos meus pais, irmãos e amigos queridos, Paula, Paulo, Jenifer, Juliana, Denise, Sidney, Méia, Stela, Felipe e aos demais colegas do curso de Russo.

À Karen Rayan-Hayes e Maria Nadiarnykh pelo valioso apoio acadêmico.

A todos os professores do curso de Russo e ao Departamento de Letras Orientais.

Aos meus companheiros felinos por estarem presentes durante todo o processo, entre, sob e sobre os livros.

SILVA, G. S. *Utopia e declínio: a ruptura do paradigma do herói positivo nas obras de V. Aksiónov, V. Eroféev e V. Makánin,* 2017. 194 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

Resumo

Este trabalho tem como objetivo analisar as transformações e o consequente declínio da noção de herói positivo na literatura russo-soviética a partir do período do degelo (1953-1964). Para isso, esta pesquisa irá se concentrar no estudo da construção das personagens em três obras significativas que representam essas mudanças: *Zviózdnyi biliet* (Bilhete para as estrelas) de Vassíli Aksiónov, *Moskvá-Petuchkí* (De Moscou a Petuchkí) de Venedíkt Eroféev e *Andergraund, ili gerói nachego vrêmeni* (Andergraund, ou um herói do nosso tempo) de Vladímir Makánin.

Pretende-se, então, recuperar a trajetória desse herói, que encontra seu ápice na ideia de "homem novo" soviético, para determinar o conflito que se estabelece nas novas formas de representação promovidas por esses três autores, baseadas em inovações linguísticas, construção estética da subjetividade e individualidade, evidenciando o enfrentamento e a negação do *status quo*, bem como dos paradigmas da literatura oficial. Soma-se a isso o fato de tais inovações estarem associadas a personagens subversivas e marginalizadas, que indicam afastamento ou abandono dos ideais do herói positivo, pela atitude antiautoritária e rebelde (em Aksiónov); pelo inconformismo e vício (em Eroféev); e pelo cinismo e recusa das normas (em Makánin).

Assim, espera-se contribuir para a compreensão de certos aspectos da literatura russa ligados à reapropriação e reconfiguração do passado traumático vinculado ao regime repressor e à perda de um projeto utópico.

Palavras-chave: Literatura Russo-Soviética; Vassíli Aksiónov; Venedíkt Eroféev; Vladímir Makánin; Herói positivo.

SILVA, G. S. *Utopia and decline: the rupture of the positive hero paradigm in V. Aksionov, V. Erofeev and V. Makanin,* 2017. 194 f. Thesis (PhD in Russian Culture and Literature) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

Abstract

The aim of this study is to analyze the transformations and the consequential fall of the notion of the positive hero in Russian Soviet literature since the period known as the Thaw (1953-1964). For this purpose, this research will focus its attention on the construction of the characters of three significant works that represent these changes: Zviózdnyi bilet by Vassili Aksionov, Moskvá-Petuchkí by Venedíkt Erofeev and Andergraund, ili geroi nachego vremeni by Vladimir Makanin. It is intended, thus to retrace the path of this hero, that reached its peak in the "New Soviet man", to determine the conflict established in the new forms of representation fomented by these three authors, based on linguistic innovations, aesthetic construction of subjectivity and individuality, showing the confrontation and denial of the status quo, as well as the paradigm of the official literature. Add to this the fact that these innovations are associated to subversive and marginalized characters, which indicated separation or abandonment of the high ideals involved in the positive hero, by the antiauthoritarian and rebellious conduct (as we see in Aksionov); by the unconformity and vices (in Erofeev); or by the cynicism and underground behavior (in Makanin). Thereby, it hopes to contribute to the understanding of certain aspects of Russian literature related to the process of reappropriation and reconfiguration of the traumatic past, tied to the oppressive regime and the loss of an utopic project.

Key words: Russian Soviet Literature; Vassíli Aksiónov; Venedíkt Eroféev; Vladímir Makánin; Positive hero.

Аннотация

Цель этого исследования состоит в том, чтобы проанализировать преобразования и, как следствие крах понятия положительного героя в русской советской литературе,начиная с периода, известного как Оттепель (1953-1964).

Для этого исследование сосредоточит свое внимание на построении характеров в трех значимых произведениях, которые наглядно показывают эти изменения: "Звёздный билет" (Василий Аксёнов),"Москва - Петушки" (Венедикт Ерофеев) и "Андеграунд или герой нашего времени"(Владимир Маканин).

Стремясь,таким образом, восстановить путь героя, который достиг своего апогея в понятии "нового советского человека", чтобы определить конфликт, установленный в новых формах изображения, продвигаемых этими тремя авторами, основанных на лингвистических инновациях, эстетическом построении субъективности и индивидуальности, выявляя противостояние и отрицание статуса-кво, а также парадигм официальной литературы.

К этому следует добавить тот факт,что такие нововведения ассоциируются с субверсивными и маргинальными характерами, которые выражают отход или отказ от высоких идеалов положительного героя антиавторитарным и бунтарским поведением (как мы видим у Аксенова); отрицанием и порочностью (у Ерофеева); или цинизмом и отказом от стандартов (у Маканина).

Таким образом, предполагается способствовать пониманию определенных аспектов русской литературы, связанных с процессом реапроприации и реконфигурации травматического прошлого, связанного с репрессивным режимом и утратой утопического проекта.

Ключевые слова: Русская литература; Советская литература; Василий Аксёнов; Венедикт Ерофеев; Владимир Маканин; Положительный герой

Sumário

Apresentação 10

1. Introdução 12

2. Do positivo ao supérfluo 19

3. Do extremado rigor e racionalidade à dissolução de um ideal 29

4. Abre-se uma nova porta 36

2. Zviózdnyi Biliet 49

1. Anos turbulentos 49

2. Uma busca por um novo ideal 56

3. Uma nova linguagem 66

4. Destino ou acaso 77

5. Pais e Filhos 87

6. A voz feminina em Aksiónov 92

7. Considerações finais 97

3. Moskvá-Petuchkí 99

1. Anos Nebulosos 99

2. Um longo percurso 101

3. Da linha reta ao círculo eterno: ausência e morte 119

4. Verdade e delírio 132

5. Moscou: destino inapreensível 140

6. Considerações finais 147

4. Andergraund, ili gerói nachego vrêmeni 150

1.Entre Oriente e Ocidente 150

2. Um novo herói 155

3. Um réquiem ao *andergraund* 161

4. São todos heróis de seu tempo 171

5. Considerações finais 182

Conclusão 184

Bibliografia 189

Apresentação

O trabalho aqui apresentado é resultado de um estudo cujo tema nasceu das investigações sobre os escritores do período do degelo na URSS, em especial, Fazil Iskander. A partir disso, surgiu uma inquietação em compreender como alguns elementos que compunham o cenário literário soviético poderiam resistir diante de tantos abalos e, mais que isso, como os ideais de "novo homem" e de herói positivo sobreviviam enquanto questões para certos autores, tendo em vista o processo paulatino de descrença de todo o período stalinista levado adiante durante o governo de Khruschóv. A partir disso, encontramos em diversos escritores desse período pós-stalinista uma problematização das temáticas do realismo socialista (tais como o herói positivo) assim como uma recusa também das suas formas estéticas.

As obras *Zviózdnyi biliet*, de Vassíli Aksiónov, *Moskvá-Petuchkí,* de Venedíkt Eroféev e *Andergraund, ili gerói nachego vrêmeni,* de Vladímir Makánin, retratam esse processo de perspectivas diversas no que diz respeito à época em que foram escritas e também às suas diferenças estéticas. As considerações sobre essas três obras pretendem fornecer uma visão panorâmica do problema, mas não de esgotá-lo, pois cada obra, seja desses mesmos escritores ou de outros do mesmo período, acrescenta uma nova faceta à questão do declínio do herói positivo na segunda metade do século XX.

As observações feitas na Introdução sobre o herói positivo visam resgatar as noções preliminares deste na literatura russa e seus desdobramentos ao longo dos séculos XIX e XX, chegando ao estabelecimento do realismo socialista. Abordamos a tentativa de criação de uma narrativa mitológica que desse conta de preencher o imaginário artístico-cultural do novo regime implantado e da almejada nova sociedade. A partir

disso, investigamos a decadência desse herói desde o degelo (com Aksiónov), na era Brejnév e perestroika (com Eroféev) e na pós-URSS (com Makánin).

A respeito de *Zviózdnyi biliet*, a análise apresentada estende-se sobre as relações entre as personagens, a oposição entre os irmãos Deníssov, que culmina num conflito de gerações, traçando paralelos com o romance *Pais e filhos* de Ivan Turguêniev. Buscamos também compreender o papel da fuga e o que ela contribui para a discussão do herói positivo. Além disso, debruçamo-nos sobre o papel da vanguarda sessentista de Aksiónov (os *stiliagi*), do jazz e de outras influências culturais ocidentais, além de analisarmos as inovações linguísticas promovidas nesse meio.

No capítulo sobre *Moskvá-Petuchkí*, dedicamo-nos a entender o percurso de Venia por meio do cronotopo moscovita, seu significado para a busca empreendida pela personagem, bem como a possibilidade da loucura e de uma narrativa irreal. Também nos detemos sobre as imagens simbólicas do trem, do Kremlin e de Moscou como uma maneira de compreender a posição da personagem para com o seu meio e em relação à própria literatura do período. Isso nos permitiu situar Venia em relação ao herói positivo, demonstrando os vínculos opositivos que guiam a personagem.

Sobre *Andergraund, ili gerói nachego vrêmeni*, apresentamos os conflitos principais do escritor marginalizado e as tensões dele com seu meio social e literário. Além disso, discutimos algumas das inúmeras relações com a história da literatura russa por meio de intertextualidades com Mikhail Liérmontov, Fiódor Dostoiévski, Mikhail Bulgákov, com o próprio Venedíkt Eroféev e outros escritores russos, e, a partir disso, chegamos à configuração de um novo herói, um herói em tempos de reflexão sobre o passado.

1. Introdução

O *topos* do herói positivo perpassa toda a literatura soviética como um dos pilares formadores de um projeto literário, artístico e, em última instância, social e político. Essa é uma das figuras mais frequentemente associadas a uma estética radical, de caráter essencialmente político, alinhado ao socialismo. Embora essa ligação com o projeto soviético seja em parte verdadeira, ela, por si só, conduz a polêmicas demasiado generalizantes sobre as obras de arte desse período e, dessa maneira, quase toda a produção literária a partir do final da década de 20 acaba sendo considerada como uma grande massa homogênea identificada como "realismo socialista". Por isso, a temática do herói positivo é, muitas vezes, rechaçada por ser associada apenas a uma política de Estado. Entretanto, um olhar mais atento revela que a figura de um herói comprometido com uma causa ou missão, de caráter altruísta, dedicado aos interesses comuns e com certos atributos que irão, mais tarde, ser associados ao nacionalismo, datam de muito antes da revolução socialista.

A gênese desse herói possui raízes extensas e ramificadas. É possível encontrar características análogas da sua formação básica nas narrativas épicas orais eslavas, as *bylinas*, e nas vidas de santos, as hagiografias. É de suma importância ressaltar que, com essa comparação *não* se pretende dizer que o herói positivo (ou a sua concretização na ideia de "homem novo") é um resgate de uma criação anterior, mas que certas características que o compõem como um todo – seja nos traços de formação, no caráter, nos atributos físicos ou na própria ideia de missão – já exibiam sinais em outros momentos da literatura e cultura russa, fazendo dele uma imagem própria dessa cultura, sofrendo metamorfoses ao longo de sua história, assumindo papéis e propósitos diversos de acordo com as necessidades de cada época.

Em 1932, a medievalista e eslavista britânica Nora K. Chadwick publicou um influente estudo sobre as *bylinas* junto com suas traduções. Nele, ela assinala a necessidade de recuperar o antigo gênero oral como uma maneira de compreender o que acontecia na União Soviética sob o comando de Stálin. A pesquisadora destaca a relação entre os projetos de grande escala característicos desse período com a própria história da Rússia antiga, que pode ser vista em diversos épicos heroicos dessa tradição:[1]

> To understand aright what is taking place in Russia to-day, it is essential to gain a perspective which even a detailed knowledge of the Soviet Republic alone cannot supply. The break with the past has been far-reaching and apparently complete, and the old is in danger of being forgotten in the new. Yet Old Russia is not dead. Her traditions linger and haunt the generation which would abrogate them. Many of the methods employed by modern democratic political machinery were employed in the past by the tsars, and for the same purposes. To mention one instance only, the colossal engineering plans, involving the transportation of whole families and villages across vast tracts of country, far from their homes, to the scenes of labour, are not a new feature. They were not new when Peter the Great constructed the Ladoga canal by similar means; and many popular laments testify to the sorrow and hardships entailed upon the individual by his enterprises, and even the intelligsentsia cannot wholly discard the traditional heritage of Old Russia. Such considerations have suggested that it might be of interest to examine the oral literature current among Russian peasants in modern times in so far as it relates to the history of the country. The *byliny*, or heroic poems, are the oral records of such history. They supply a popular supplement to the more professional forms of historical record, such as the chronicles kept by religious houses, the memoirs of the lettered classes, and the royal archives. The *byliny* gives us the history of Russia as viewed through the eyes of the unlettered classes – an aspect of history which, despite its paramount importance, would otherwise pass unrecorded [...] Through the *byliny* the unlettered classes have become articulate [2] (CHADWICK, 2014, p. XI-XII).

[1] As traduções nas notas de rodapé são de minha autoria exceto quando indicado o contrário.

[2] Para entender corretamente o que acontece na Rússia hoje, é essencial obter uma perspectiva que mesmo um conhecimento detalhado da República Soviética sozinho não pode suprir. A ruptura com o passado tem sido abrangente e aparentemente completa, e o velho corre o risco de ser esquecido no novo. Todavia, a

Grosso modo, podemos dividir as qualidades do herói positivo em duas instâncias principais. A primeira está associada à sua conduta, à coragem, aos princípios éticos e morais elevados, ao altruísmo, entre outros; a segunda está ligada aos seus atributos físicos, que exaltam a força, a destreza e a sanidade do corpo do herói. Essa última característica pode ter maior ou menor ênfase. Se voltarmos para a fonte mitológica desse herói nas *bylinas* nos deparamos com sua principal personagem: o *bogatyr*. Dentre as qualidades mais difundidas dessa personagem folclórica estão a integridade, a modéstia, o senso patriótico, além de uma força física extraordinária, bem como outras características hiperbólicas (um recurso comum nas *bylinas*), utilizadas para proteger o povo de quaisquer ameaças a sua integridade e coesão. Um dos *bogatyry* mais conhecidos é Iliá Múromets, herói cujas origens remetem ao século X e ao reino de Vladímir I de Kiev:

> Il'ja Muromec [...] es el "bogatyr" por antonomasia, el defensor de la tierra rusa, el terror de los infieles, el símbolo de la dedicación a la patria y de la rebelión contra los gobernantes ineptos. Hijo de campesinos, no conoce las

---

velha Rússia não morreu. Suas tradições subsistem e assombram a geração que as revogariam. Muitos dos métodos empregados por mecanismos políticos democráticos modernos foram empregados no passado pelos tzares, e com os mesmos propósitos. Para mencionar apenas um exemplo, os planos colossais de engenharia, envolvendo o transporte de famílias e vilas inteiras cruzando vastas áreas do país, longe de seus lares, para os campos de trabalho, não são novidades. Eles não eram novidade quando Pedro, o Grande construiu o canal de Ladoga por meios similares; e muitos lamentos populares testemunham o pesar e as dificuldades acarretados sobre o indivíduo por seus empreendimentos, e mesmo a *intelligentsia* não pode descartar completamente as tradições herdadas da velha Rússia.

Tais considerações sugerem que pode ser interessante examinar a literatura oral corrente entre os camponeses russos em tempos modernos na medida em que está relacionada com a história do país. As *bylinas*, ou poemas heroicos, são os registros orais de tal história. Elas fornecem um suplemento popular para formas mais profissionais de registro histórico tais como as crônicas mantidas por instituições religiosas, as memórias das classes letradas e os arquivos reais. As *bylinas* nos dão a história da Rússia do ponto de vista das classes iletradas – um aspecto da história que, apesar de sua proeminente importância, teria de outra maneira passado sem registro [...]. Por meio das *bylinas*, as classes populares puderam se tornar expressivas.

> ambiciones y las perfidias de los nobles. Su fuerza es serena, humana, justa, aun cuando a menudo se oculta en el misterio como las perenes energías de la naturaleza. Su biografía contiene ecos de apócrifos cristianos que lo acercan aún más al ideal de defensor de la Santa Rus', según los esquemas religiosos del patriotismo eslavo ortodoxo. Su extraordinaria fuerza física esta siempre al servicio de la justa causa, incluso porque no proviene de oscuras fuentes paganas sino de la voluntad divina[3] (PICCHIO, 1972, p. 300).

Em Iliá Múromets encontramos os valores fundamentais do herói medieval. Ele é justo, um dedicado defensor da pátria, e o mais importante: suas ações são até mesmo sancionadas por uma vontade superior. Acredita-se que Iliá Múromets foi inspirado no santo da Igreja Ortodoxa Iliá Petchérski, que teria sido um bravo guerreiro antes de adentrar na vida espiritual. Provavelmente daí venha a dimensão não pagã, cristã, que singulariza esse guerreiro em relação aos demais do mesmo período.

O herói positivo se destaca por qualidades e ideais semelhantes ao dessa personagem mitológica. Em linhas gerais, o objetivo de suas ações é a ruptura com o *status quo* de maneira a se tornar um agente transformador com traços de caráter que seriam capazes de inspirar outros a cultivar essas mesmas virtudes. A sua dedicação completa a um ideal de bem comum aproxima-o da ideia de heroísmo, em que ele defende uma causa em prol dos outros e não de si próprio.

Esse antecessor ascético e rigoroso encontrado nos mitos russos amplia o nosso conjunto de atributos realacionados ao herói positivo. Este rigor encontra precedentes nas

[3] Iliá Múromets […] é o "bogatyr" por antonomásia, o defensor da terra russa, o terror dos infiéis, o símbolo da dedicação à pátria e da rebelião contra os governantes ineptos. Filho de camponeses, não conhece as ambições e as perfídias dos nobres. Sua força é serena, humana, justa, mesmo quando, muitas vezes, oculta-se no mistério como as forças perenes da natureza. Sua biografia contém ecos de apócrifos cristãos que o aproximam ainda mais do ideal de defensor da Santa Rus', segundo os esquemas religiosos do patriotismo eslavo ortodoxo. Sua extraordinária força física está sempre a serviço da justa causa, inclusive porque não provém de obscuras fontes pagãs e sim da vontade divina.

hagiografias, nas vidas de santos, produzidas desde o período bizantino, em que o poder de ação das virtudes e a resistência do indivíduo são as características primordiais. É o caso, por exemplo, dos *iosefitas* (*Иосифляне*, seguidores de Iósif Vólotski, teólogo da Igreja Ortodoxa russa do século XVI), cuja disciplina extrema e a rigidez de comportamento desfavoreciam o individualismo (ZIOLKOWSKI, 1988, p.129). Essa tradição *iosefita* influenciou alguns personagens de textos emblemáticos da literatura russo-soviética, como Rakhmiétov de *Tchto delat'?* (1863), de Tchernychévski e Pável Vlássov em *A mãe* (1906), de M. Górki. Além disso, essa figura aparece também no poema *Avvakum* (1964) de Vassíli Fiódorov e em *Ógnennyi protopóp* (1975), de Iuri Naguíbin (idem, p. 192 - 213). A apropriação literária de atributos dos *iosefitas* desfigura o propósito inicial desse tipo, isto é, os desígnios da ação perdem sua motivação religiosa:

> The literary admiration of Josephite character traits by pre-revolutionary Russian radicals and conformist Soviet writers has led to the secularization of traditional saintliness in the cause of a sanctified social purpose […] The persistence of the Josephite type in modern Russian culture thus lies, not in a commitment to any specific faith, but in the ways in which that faith reveals itself [4] (ibidem, p.217).

A persistência e a rigidez do caráter das personagens literárias são movidas, pode-se dizer, por uma crença incondicional na causa a que se dedicam, independentemente de qual seja. Em outras palavras, o importante é a ação em si. A dedicação a um propósito específico pode ser considerada uma característica heroica por si mesma. Na literatura

[4] A admiração literária dos traços de caráter de Josefita pelos radicais russos pré-revolucionários e escritores soviéticos conformistas levou à secularização da santidade tradicional em prol de um propósito social santificado [...]. A persistência do tipo Josefita na cultura russa moderna reside, portanto, não no comprometimento com alguma fé específica, mas nas formas em que tal fé se revela.

russo-soviética esse propósito tomará feições diferentes de acordo com a época e suas necessidades, mas aquele que move a ação, o herói, terá sempre um papel central.

Nas hagiografias, o altruísmo é uma das qualidades essenciais. Nela já se esboça a desindividualização: "o santo não dá a impressão de existir por si e para si, e sim pela comunidade e para a comunidade" (JOLLES, 1976, p. 39). Nesse sentido, as qualidades desse arquétipo se voltam para o comum. O filólogo André Jolles prossegue sua definição de santo:

> O santo é o indivíduo em quem a virtude se consubstancia e objetiva, o personagem que permite aos que o cercam mais ou menos de perto imitá-lo. [...] É a figura cuja forma nos faz perceber, viver e conhecer uma realidade que nos parece desejável sob todos os aspectos; e essa figura exemplifica, ao mesmo tempo, a possibilidade de tal passagem à ação; tomado na acepção dessa forma, ele é, em resumo, um modelo imitável. (JOLLES, p. 40)

Nesse sentido, a atitude do santo, diferentemente do *bogatyr*, não é a de conduzir a ação sozinho, no lugar de toda uma comunidade, mas a de que outros tomem a ação para si também. A criação de um modelo de virtude a ser seguido implica necessariamente numa motivação em comum, e o objetivo da ação, idealmente, seria levado a cabo por todos.

No domínio da linguagem, a hagiografia também visa reproduzir em si mesma o próprio ideal de virtude que é a vida do santo: "Não basta que ela seja a crônica imparcial de acontecimentos e ações; deve também apresentar-se naquela forma de que ela própria é uma nova realização. Para o leitor ou para o ouvinte, tem de ser a ideia exata do que o santo representa na vida real; tem de ser um modelo imitável" (idem, p. 42).

Essa representação a ser imitada torna-se um ideal: é justamente o que traz um objetivo palpável para a mimetização, neste caso, é a própria vida do santo, como

encarnação das virtudes cristãs, que se torna almejável. Nesse sentido, a hagiografia como ideal dá um passo além, "[...] quando o desenvolvimento de uma biografia é de tal natureza que a personagem histórica deixa de formar um todo perfeitamente delimitado e acabado, quando ela reconstrói o indivíduo com traços que nos incitam a entrar nele, essa biografia torna-se legenda" (JOLLES, p.43). O santo, então, deixa de ter qualidades individuais e é objetificado.

Esses ideais de nobreza presentes na personagem heroica não são exclusivos da cultura russa, mas são, em maior ou menor grau, comuns à Idade Média, tendo raízes na cultura grega antiga. Ernst Curtius, em *Literatura europeia e Idade Média latina*:

> O 'herói' é um ideal humano, como o santo e o sábio. Compete à filosofia dar uma enumeração completa desses tipos ideais, estudá-los e classificá-los. Em seu sistema ético, Scheler distingue cinco valores fundamentais, em ordem decrescente: a santidade, os valores espirituais, a nobreza, o útil, o agradável. Correspondem-lhes cinco 'tipos de personalidade' ou 'paradigmas'; o santo, o gênio, o herói, o dirigente da civilização e o artista do prazer. A ideia do herói relaciona-se com o valor vital da nobreza. Herói é o tipo humano ideal, com o centro do seu ser fixado na nobreza e suas realizações, portanto em valores vitais 'puros' e não técnicos, e cuja virtude fundamental é, naturalmente, a nobreza do corpo e da alma. O herói distingue-se por uma excessiva vontade espiritual e por sua concentração em face da vida instintiva. É o que constitui sua grandeza de caráter. A virtude específica do herói é seu autocontrole. Mas a vontade do herói visa ainda ao poder, à responsabilidade, à audácia. Pode, assim, aparecer com estadista e general, como nos tempos antigos se apresentava como guerreiro (CURTIUS, 2013, p.221-222)

Vemos, de uma maneira geral, que o herói revolucionário conservou algumas das características mais importantes dos arquétipos do herói épico e das hagiografias: *"one can compare the portrait of the Socialist Realist hero and that of his counterpart in medieval texts not just in function and genre but […] even in terms of the actual clichés*

used to characterize them"[5] (CLARK, 2000, p. 47). Porém, ele assumirá outras qualidades específicas de acordo com as necessidades de seu tempo. No período soviético, esses heróis terão como horizonte principal guiar o povo russo rumo ao comunismo, cumprindo o movimento próprio da História, sua destinação em direção a um novo patamar da humanidade, bem como defender a pátria daqueles que se interpõem nesse caminho (contrarrevolucionários, nazistas, fascistas, latifundiários, sabotadores, capitalistas, etc.). Assim, eles assumirão formas diferentes dentro da literatura: membro do partido, do *komsomól*[6], herói de guerra, entre outros.

2. Do positivo ao supérfluo

O século XIX russo, com todos os seus conflitos – a revolta dos dezembristas, a abolição da servidão, a modernização socioeconômica, além das diversas guerras –, trouxe para o campo da literatura a busca por heróis que representassem de alguma maneira as ideias que reverberavam na sociedade (comprometidas ou não com uma causa específica). Com isso, pode-se dizer que a literatura russa desse século centralizou-se na representação do herói (MATHEWSON, 1981, p. 14). Essa questão não se relaciona somente com a criação literária, mas principalmente com a sua recepção, seja pelo leitor ou pela crítica.

> The question of the nature and the destiny of the literary protagonist was foremost among the thematic preoccupations of the century. And the degree to which nineteenth-century Russians read their own spiritual history in the lives

[5] É possível comparar o retrato do herói do realismo socialista com a sua contraparte em textos medievais não apenas em função e gênero, mas [...] inclusive em termos dos verdadeiros clichês utilizados para caracterizá-los.

[6] Komsomól (Комсомол) é uma contração de *Kommunistítcheskii soiuz molodióji* (União da juventude comunista) e trata-se de uma organização política da antiga URSS direcionada aos jovens.

> of their literary heroes is a unique feature of the whole national literary experience [7] (Idem, p. 14).

Os heróis desse século trouxeram uma diversidade de questionamentos – políticos, religiosos, ético-morais, artísticos –, e sua relação com o público, por meio da leitura, transformou-os em tipos morais, que se modificavam a cada nova controvérsia que incitavam no meio artístico, formando uma larga série literária russa.

Evguêni Onéguin, do romance em versos homônimo de A.S. Púchkin publicado em 1833, é o modelo fundador do chamado *lichnii tchelovék*, o homem supérfluo. Esse é um fenômeno característico da literatura russa do século XIX, cujos ecos, todavia, ainda são possíveis de serem encontrados na literatura atual, ainda que sob novas feições. Onéguin é uma das personagens mais representativas deste tipo: trata-se de um homem erudito, detentor de conhecimentos em diversas áreas, mas apesar de sua formação cultural e de sua condição abastada, não encontra lugar no mundo ao seu redor, tornando-se um inconformista. Apesar disso, ele não consegue realizar nada seja para si mesmo, seja para a sociedade como um todo. Em outras palavras, ele possui, por meio de sua erudição, um senso crítico e uma série de novas ideias, mas não á capaz de incorporá-las e colocá-las em prática (tanto por forças internas quanto externas). Disso decorre que ele está sempre em desacordo com o seu meio social.

Para a pesquisadora Ellen Chances em seu *Conformity's Children: An Approach to the Superfluous Man in Russian Literature* (1978), o homem supérfluo possui algumas características fundamentais que serão encontradas de maneiras diversas, com maior ou

[7] A questão da natureza e do destino do protagonista literário foi a principal entre as preocupações temáticas do século. E a intensidade com que os russos do século XIX leram sua própria história espiritual nas vidas de seus heróis literários é uma característica única de toda a experiência literária nacional.

menor destaque, em escritores e obras diferentes. Contudo, esse tipo, em linhas gerais, pode ser definido como:

> an ineffectual aristocrat at odds with society... 'dreamy, useless',… an 'intellectual incapable of action', an ineffective idealist', 'a hero who is sensitive to social and ethical problems, but who fails to act, partly because of personal weakness, partly because of political and social restraints on his freedom of action' [8] (In: CHANCES, 2001, p.112).

A característica que parece estar no cerne da ideia de homens supérfluo, e que será uma palavra constante no ensaio de Chances "The superfluous man in Russian Literature" (2001), é o *inconformismo*. Tal particularidade orienta as personagens supérfluas em suas convicções e reações ao mundo. Essa condição levada a cabo desenvolverá nesses heróis certo ceticismo em relação ao mundo: se nada de fato vale à pena, não há necessidade de se realizar algo.

Diversos intérpretes atribuíram como fonte do inconformismo e impotência desses heróis razões completamente externas a eles, isto é, a incompreensão de suas ideias por parte da sociedade em que vivem. Chances (2001, p.113) argumenta que *"Critical evaluation of such characters sometimes focused on them as tragic or romantic heroes, unsuccessful because of society's inability to respect or to understand the individualist who is an outsider on account of his superior qualities"*.[9] Para a autora, essa seria uma resposta da crítica romântica cujo intuito seria o de engrandecer o escritor e tratá-lo como

[8] Um aristocrata ineficaz em desacordo com a sociedade... 'sonhador, inútil',... um 'intelectual incapaz de agir', um idealista ineficiente, 'um herói que é sensível a problemas sociais e éticos, mas falha em agir, em parte por causa de uma fraqueza pessoal, e em parte por causa de restrições políticas e sociais sobre sua liberdade de ação.

[9] A avaliação crítica de tais personagens às vezes destaca-os como heróis trágicos ou românticos, malsucedidos por causa da inabilidade da sociedade em respeitar ou compreender o individualista que é uma *outsider* devido às suas qualidades superiores.

um gênio criador e, por isso, ele estaria em consonância com tais personagens, fazendo delas, na visão de seu autor, positivas e por que não, de alguma maneira, exemplares. Tal perspectiva limita a possibilidade de abordar essas obras como fenômenos culturais próprios de seu tempo.

Tchátski, da peça teatral *Gore ot uma* (A desgraça de ter espírito), de A. Griboiédov – concluída por volta de 1824, mas publicada em 1833 –, assim como Onéguin, é também um inconformista. Trata-se de um sujeito que assimila a cultura europeia, deixando-se influenciar por ela, mas que, ao retornar à Rússia, acha sua realidade insuportável e por isso não consegue sentir-se como parte integrante de seu meio. Sem lugar em sua terra natal, resolve abandoná-la.

Em Petchórin de *Gerói nachego vrêmeni* (O herói do nosso tempo), de M. Liérmontov, publicado na década de 1840, é possível ver de maneira explícita uma representação mais evidente de suas falhas. Esse jovem oficial extremamente individualista vivencia o conflito entre sua própria personalidade forte e os preceitos da sociedade russa, fazendo dele a representação literária de boa parte da juventude melancólica da época de Nikolai I, que não sabia o que fazer diante dos impasses de seu tempo, marcado por disputas entre eslavófilos e ocidentalistas, aristocratas e liberais.

No romance de Aleksandr Herzen *Kto vinovat?* (Quem é o culpado), de 1846, temos uma nova faceta do homem supérfluo: a personagem Beltov é um sonhador dentro de um romance social. Chances descreve a personagem como um "sonhador social" e teria sido baseado num tipo comum do romantismo alemão entrecruzando os gêneros romântico, urbano e naturalista (2001, p. 114). Depreende-se daí, que o homem supérfluo enquanto tipo não implica em narrativas semelhantes ou em personagens construídas da

mesma maneira, ao contrário, porém de uma matriz que gera resultados diversos e conflitantes entre si.

Na segunda metade do século XIX, variações desse tipo irão alimentar a obra de todos os grandes romancistas, gerando uma série de disputas sobre qual seria a natureza de seu caráter e sua relação com a cultura russa. Ivan Turguêniev descreveu em seu *Diário de um homem supérfluo*, de 1850, a personagem Tchulkaturin, que pelo título sugestivo, não só atingiu o ápice como também popularizou a utilização do termo homem supérfluo. Do mesmo autor, Bazárov, em *Pais e filhos* (1862), mostra-se o contrário das personagens anteriormente citadas, não pertence à nobreza, mas provém de uma classe intermediária com a qual também não se identifica, é o protótipo do sujeito calculista, cético e solitário, que não acredita em qualquer tipo de reformismo, ele se converterá no exemplo maior do tipo niilista dentro da literatura russa.

De uma maneira diversa, outra das grandes personagens da literatura desse período, Raskólnikov de *Crime e Castigo*, de F. Dostoiévski (1866), também é um inconformista, um desajustado, que se aparta da sociedade e acredita na divisão entre pessoas extraordinárias e ordinárias, numa espécie de darwinismo social, buscando provar para si mesmo que é alguém extraordinário a qualquer custo. O homem do subterrâneo de *Memórias do subsolo* (1864) também se aproxima da categoria dos homens supérfluos por seu isolamento tanto no nível das ideias como no social e espacial. Essas personagens, assim como Bazárov, já não provêm da nobreza erudita, e talvez por isso a sua perturbação com o mundo ao redor se apresente de maneira extremada.

Neste rol heterogêneo de personagens supérfluas (que poderia se estender muito mais, permanecendo aberto), temos Oblómov do romance homônimo de I. Gontcharóv (1859) que, ao contrário dos seus antecessores, não acrescenta novas ideias, mas vive uma

vida preguiçosa: um verdadeiro glutão que deseja apenas manter as coisas como estão, sem grandes transformações ou inovações, buscando a manutenção da vida que conhece desde a infância. A inercia do homem supérfluo adquire aqui matizes cômicos.

O conjunto de princípios (ou falta deles) embutido nas personagens mencionadas relacionava-se com discussões políticas e filosóficas que circulavam na sociedade da época. Essa dinâmica faz do herói russo uma representação de perspectivas diversas, muitas vezes conflituosas. As consequências disso aparecem refletidas no modo como a crítica literária recebia as obras e também nas expectativas que surgiam em torno delas, inclusive a da criação de uma obra de arte ideal. O homem supérfluo é, então, um tipo literário pertinente dentro da temática do novo homem, pois é em contraposição a ele que muitas discussões serão feitas entre os representantes da crítica radical do século XIX.

Parte da crítica russa, principalmente dos radicais, como Nikolai Tchernychévski, Dobroliúbov, Píssariev, inspirados nas ideias de Vissarión Belínski, defendia uma literatura que fosse útil à sociedade, que estimulasse transformações, deixando em segundo plano o seu valor estético.[10] Nessa corrente de pensamento, o herói positivo exerce um papel central, não somente pela disseminação do ideário radical, mas pela

[10] Cf. Victor Terras (1974). *Belinskij and Russian literary criticism the heritage of organic aesthetics,* para uma análise sobre a conversão de Belínski ao socialismo utópico na década de 1840 e suas repercussões na história da crítica russa posterior. O crítico russo associava o valor de organicidade de uma obra literária com uma função social agregadora, unificadora, da qual a Rússia do século XIX estaria carente. Esse princípio de julgamento estético pode ser vislumbrado neste parágrafo de "Pensamentos e observações sobre a literatura russa", de 1846: "Quem, com direito ao nome de gente, não deseja de todo o coração que essa sociabilidade cresça e aumente a cada dia, ou melhor, a cada hora, como cresciam nossos *bogatirs* dos contos fantásticos?! Como tudo o que é vivo, a sociedade deve ser orgânica, ou seja, uma multidão de pessoas ligadas entre si intimamente. [...] Os interesses morais comuns ligam intimamente as pessoas, assim como a afinidade das opiniões, a igualdade da educação e também o respeito mútuo pela dignidade de cada uma. Mas todos os nossos interesses morais e toda a nossa vida espiritual ficaram concentrados até agora exclusivamente na literatura, e ainda devem permanecer assim por um bom tempo: ela é uma fonte viva de onde todos os sentimentos humanos e as ideias são difundidos para a sociedade" (In: GOMIDE, 2013, p.121-122). Note-se como Belínski, para construir seu argumento, traça um percurso que vai desde a vindicação da tradição do *bogatyr* até o vislumbre de uma literatura futura que irá cumprir o projeto de constituição e autossuperação da sociedade russa, algo que será levado adiante pelos críticos que se inspirarão em seus ideais, em especial, com a ideia de homem novo.

consolidação de um modelo literário que, paradoxalmente, pretendia converter-se em algo palpável, real, fazendo dele um tipo moral para se contrapor ao homem supérfluo, incapaz de mover a alavanca da história.

O tipo moral do herói positivo mais significativo para a literatura soviética encontra-se no romance *O que fazer?*, de Nikolai Tchernychévski, publicado em 1863. Nele, o autor tenta concretizar na literatura o conjunto de ideias que acreditava que deveriam ser difundidos pela sociedade. O romance teria sido uma resposta ao *Pais e filhos* de Ivan Turguêniev, publicado um ano antes, cujo protagonista, Bazárov, foi acusado por Tchernychévski de ser uma caricatura do jovem crítico literário Nikolai Dobroliúbov (FRANK, 2003, p. 111), ou seja, uma difamação do movimento radical. Em contrapartida, Píssarev veio em defesa de Turguêniev, afirmando que Bazárov era "uma imagem ideal do 'novo herói de seu tempo'" (idem, p. 112). Com *O que fazer?* Tchernychévski pretendia, diferentemente do que considerou ter sido feito por Turguêniev, representar as "pessoas novas" (FRANK, 2002, p. 395), como ele próprio, Dobroliúbov e outros jovens de sua época que possuíam, em seu conjunto de pensamentos, perspectivas profundamente opostas à corrente política e social predominante e, inclusive, aos valores ético-morais hegemônicos. Era impossível não notar o racionalismo exacerbado de suas personagens. Também Dostoiévski participaria desse debate, fazendo em suas *Memórias do subsolo* (1864) um ataque à ideologia radical e ao racionalismo egoísta de Tchernychévski, criticando a sobreposição da razão ao caráter e às emoções em *O que fazer?*.

A narrativa de Tchernychévski não pretende se distinguir pelo alto valor literário, como o próprio autor-personagem coloca em seu prefácio, mas apenas dizer a mais pura verdade: "Não tenho sombra de talento artístico. Mesmo a língua eu domino mal. Mas

isso não quer dizer nada. [...] A verdade é uma boa coisa: ela compensa as deficiências do escritor que a serve. [...] Agora você sabe que todo o valor do conto provém da verdade" (TCHERNYCHÉVSKI, 2015, p. 38). Apesar de negar suas qualidades artísticas, o autor não diminui o valor de sua obra perante outras de talento inigualável (idem, p. 38). Ao contrário: *O que fazer?* teria um nível até mais elevado, pois o essencial aqui não seria as belas-letras, mas aquilo mesmo que é apresentado no livro, isto é, a verdade, da qual o leitor poderia tirar muito mais proveito. O conteúdo – a moral e a ética apresentadas nele – eleva-se sobre o dom artístico.

À parte as pretensões do autor em relação à verdade e à superioridade do seu talento, o fato inegável é que seu romance causou muita polêmica e discussão em sua época. Essa controvérsia estende aos dias de hoje, inclusive pelo espírito combativo de parte da crítica que nega veementemente o estatuto de literatura a *O que fazer?*. Não entraremos na discussão dos méritos artísticos: interessa-nos apenas as reverberações do romance na história da literatura russo-soviética e seus ecos na produção contemporânea.

O que fazer? narra a história de Vera Pávlovna, uma moça de origem humilde cuja família via no casamento uma oportunidade de riqueza e ascensão social. Entretanto, Vera nega-se a aceitar esse papel, tão comum para uma moça da época. A solução encontrada por ela para desvencilhar-se da vileza de sua família encontra-se, ironicamente, no casamento com o estudante de medicina Dmitri Lopukhóv. O casal Lopukhóv vive de maneira não convencional, preservando as necessidades individuais de cada um, e sem nenhuma inclinação a uma vida amorosa romantizada. Pode-se dizer que uma das questões centrais de *O que fazer?* é o papel da igualdade na sociedade, inclusive entre

gêneros (discussão que voltará após a revolução). [11] No caso de Vera, trata-se de um embrião do feminismo, mas o livro também apresenta uma nova forma de organização do trabalho centrada no caráter comunal. No ateliê de costureiras criado por Vera Pávlovna, o trabalho é comunitário e o lucro dividido por todas. É no círculo de amizades que gira em torno do casal Lopukhóv que vislumbramos as "pessoas novas" representadas por Tchernychévski.

Essa nova classe de sujeitos apresenta como principais atributos o predomínio da razão em qualquer situação, o raciocínio frio no lugar de sentimentos enlevados e o desejo de se manter os interesses individuais a qualquer custo (com Lopukhóv, por exemplo), além de uma forte inclinação à justiça social por parte dos jovens. Em vista disso, o papel do escritor torna-se então o de defensor de um interesse: uma espécie de divulgador e incitador, muito distante da visão do escritor como a de gênio criativo, profundamente marcada pelo romantismo.

Entretanto, a personagem que mais influenciou o pensamento radical não foi a costureira feminista Vera, nem os estudantes de medicina Kirsánov e Lopukhóv, adeptos do individualismo, mas sim uma personagem secundária, que pouco aparece no romance. O "rigorista", como é apelidado Rakhmiétov, é um jovem provindo da classe alta, mas que abandona os luxos da vida para se dedicar ao que acredita. No realismo socialista, o exemplo de Rakhmiétov é trazido à tona com frequência como uma personagem exemplar, ainda que não haja uma reprodução específica de suas características:

[11] Sobre essas discussões, envolvendo a transformação do papel da mulher e da família na sociedade soviética, cf. GOLDMAN, Wendy. **Mulher, Estado e revolução: política familiar e vida social soviéticas, 1917-1936.** Trad. Natália Angyalossy Alfonso. São Paulo: Boitempo: Iskra, 2014.

> The life of Rakhmetov [...] was consistently cited by the founding fathers of the Soviet nation as the text that had most inspired them in their revolutionary work. Every Soviet schoolchild has been brought up on Rakhmetov's life. Yet one is hard pressed to find any specific parallels between its formal features and those of a Socialist Realistic novel [12](CLARK, 2000, p. 51).

Em *O que fazer?*, Rakhmiétov representa um tipo raro, que não apenas é racionalista, mas quase um asceta: "Pessoas como Rakhmiétov são de um tipo diferente. Elas se fundem com a causa comum de modo que ela se torne indispensável para elas e preenchem suas vidas. A causa até substitui a vida pessoal delas" (TCHERNYCHÉVSKI, p.360). Em sua descrição da personagem, o autor especifica no que consiste o sistema de vida de Rakhmiétov:

> Já um pouco antes de deixar a universidade para ir à sua propriedade rural e de lá peregrinar pela Rússia, tinha adotado alguns princípios originais para sua vida material, moral e intelectual. Quando retornou, esses princípios já tinham se desenvolvido em um sistema completo que passou a seguir fielmente. Disse a si mesmo: 'Não beberei nem uma gota de vinho. E não tocarei nenhuma mulher'. Mas era passional por natureza: 'Para que isso? Talvez esses exageros não sejam necessários?' Entretanto, manteve-se firme: 'É preciso ser assim. Nós exigimos que as pessoas possam desfrutar completamente da vida. Devemos provar, com as nossas vidas, que exigimos isso não para a satisfação das nossas próprias paixões, não para nós próprios, mas para as pessoas em geral. Falamos por princípio e convicção, não por paixão ou necessidade pessoal'.
>
> Por isso passou a levar uma vida das mais espartanas. [...] 'Não tenho direito de gastar dinheiro em luxos, sem os quais posso passar. [...] O que não está disponível para as pessoas simples, eu não devo comer'. (TCHERNYCHEVSKY, 286)

[12] A vida de Rakhmiétov […] foi constantemente citada pelos pais fundadores da nação soviética como o texto que mais os inspirara em seu trabalho revolucionário. Todo o estudante soviético foi ensinado sobre a vida de Rakhmiétov. Entretanto, é difícil encontrar qualquer paralelo específico entre suas características formais e as de um romance do realismo socialista.

Dessa tradição com expectativas revolucionárias derivou-se o protótipo do bolchevique, com causas e estratégias de agrupamento bem definidas que aos poucos se transformariam em mecanismos concretos de intervenção, constituindo uma organização partidária para nortear os princípios por trás das ações desses novos personagens. A plataforma marxista trouxe novos modelos de inspiração, conferindo-lhe um escopo programático-filosófico e, com isso, a figura do proletário emergiu de maneira significativa. Embora exista uma inspiração patente no herói positivo do século XIX (o que é perceptível pela grande valorização de Belínski, Tchernychévski, Dobroliúbov e outros, pelos teóricos soviéticos), o herói do século XX assumiu características próprias, bem como as narrativas. Com um propósito diante dos olhos – a construção da nova sociedade (após a revolução de 1917) – a ideia dominante por trás do herói positivo inicialmente seria a de destituir e denegrir os resquícios da burguesia e da nobreza e, a partir disso, introduzir um "novo" modelo, aquele estipulado como condizente ao socialismo.

3. Do extremado rigor e racionalidade à dissolução de um ideal

A construção de uma nova literatura foi, no início da URSS, reivindicada por vários grupos, cujos projetos estendiam-se desde o realismo proletário da RAPP (*Rossískaia assotsiátsia proletárskikh pissátelei* – Associação Russa de Escritores Proletários) até um romantismo revolucionário, com o exagero da figura do herói, como aparentemente era a preferência de Stálin (CLARK, 2000, p. 34). Com a oficialização do realismo socialista no I Congresso da União dos Escritores em 1934, uma fusão desses diversos modelos foi reivindicada como condizente à nova literatura por meio da adoção

de alguns escritores como modelos – tais como Górki e seu *A Mãe*, de 1906; Dmitri Fúrmanov e *Tchapáiev*, de 1923; Fiódor Gládkov e *Tsemiént* (Cimento) de 1925; [13] Nikolai Ostróvski e *Kak zakaliálas stal* (Assim foi temperado o aço), de 1936, entre outros. O realismo socialista, então, foi sendo construído ao longo do tempo, lançando mão de escritores que de algum modo pudessem ser enquadrados nos fundamentos que a oficialidade desejava divulgar.[14] Essa característica faz do herói positivo soviético não apenas uma adaptação daquele do século XIX, mas lhe imprime propriedades originais:

> The Socialist Realist hero is not merely a successor to the positive hero of nineteenth century fiction. Although he became a cornerstone of Socialist Realism, the idea behind the positive hero – that he should be "typical", should exemplify moral and political (or religious) virtue, and should show the "way forward" for Russia – was, as happened so often when an intelligentsia convention was adopted into Soviet Culture, interpreted with great literalism, extremism and rigidity. The nineteenth-century positive hero was necessarily, because of his didactic function, less individualized (more "typical") than his counterpart in Flaubert or James, and this as even truer of the Socialist Realist hero; he was, in fact, so deindividualized that he could be transplanted wholesale from book to book, regardless of the subject matter. Despite the Socialist Realist hero's *surface* resemblance to a nineteenth-century epigone, he is actually so deindividualized that he seems close to a figure in one of the

[13] Gládkov reescreveu passagens de *Cimento* anos depois para incorporar questões atuais da década de 30.

[14] Boris Groys faz um retrato de como a constituição do realismo socialista foi complexa e paradoxal, a despeito da univocidade aparente criada a base da força: "El realismo socialista no lo creaban las masas, sino, en nombre de ellas, élites del todo ilustradas y experimentadas que habían pasado al realismo socialista a consecuencia de la lógica inmanente del desarrollo del proprio método de vanguardia, una lógica que no tenía ninguna relación con los gustos y las necesidades reales de las masas. Las fórmulas básicas del método del realismo socialista fueron elaboradas en discusiones muy complejas de alto nivel intelectual, cuyos participantes muy a menudo pagaban con su vida una formulación desacertada o inoportuna, lo que, desde luego, aumentaba aún más su responsabilidad por cada palabra dicha. Al lector actual de esas discusiones le salta a la vista ante todo la relativa cercanía entre los puntos de vista de sus participantes, que a ellos mismos, desde luego, les parecían mutuamente excluyentes. Esta cercanía entre las orientaciones iniciales de los vencedores y las de sus víctimas obliga a tratar con particular cautela las oposiciones unívocas dictadas por una valoración puramente moral de los acontecimientos" (2008, p.36-37)

> Old Russian written tradition that tell the virtues of some positive figure [15] (CLARK, 2000, p. 46-47).

Nesse sentido, o herói positivo do realismo socialista encerra em si, além da sua relação com a literatura russa antiga, a ideia de realização futura, de cumprimento de uma missão predestinada. Daí o seu papel como agente da história na literatura soviética – ela mesma uma prática que passou a ter como propósito abrir caminho para esse almejado futuro. Associado a isso, esse herói, além de suas virtudes voltadas a inspirar certos valores e comportamentos, continha como traço distintivo em relação ao seu predecessor do século XIX o seu comprometimento com uma teoria, o marxismo, e uma organização, o partido comunista. Nesse sentido, o herói socialista não incute apenas valores universais, como o racionalismo, o autossacrifício pelo povo, etc., mas o faz em nome do Estado estabelecido de maneira a preservá-lo, incorporando-o às virtudes que ele difunde. Cabe ao herói socialista mostrar o movimento dos acontecimentos segundo a causa oficial, isto é, ele participa da construção não somente de uma nova arte e cultura, mas também da própria História, por meio do enaltecimento de certos ocorridos e certas figuras históricas, bem como a demolição de outras. A criação de figuras fortes, que possam condensar os preceitos envolvidos no processo de consolidação do poder, é um

[15] O herói do realismo socialista não é meramente um sucessor do herói positivo da ficção do século XIX. Embora ele tenha se tornado um pilar do realismo socialista, a ideia por trás do herói positivo – de que ele deveria ser "típico", exemplificar uma virtude moral e política (ou religiosa), e mostrar o "caminho adiante" para a Rússia – foi, como acontecia tão frequentemente quando uma convenção da *intelligentsia* era adotada dentro da cultura soviética, interpretada com grande literalidade, extremismo e rigidez. O herói positivo do século XIX foi necessariamente, por causa de sua função didática, menos individualizado (mais "típico") do que sua contraparte em Flaubert ou James, e isso é ainda mais verdadeiro para o herói do realismo socialista; ele era, de fato, tão desindividualizado que poderia ser transplantado de maneira indiscriminada de livro para livro, independentemente do tema. Apesar de a *superfície* do herói do realismo socialista ser semelhante ao epígono do século XIX, ele é na realidade tão desindividualizado que parece próximo a uma figura de uma das antigas tradições russas escritas que contam as virtudes de alguma figura positiva.

recurso que permite criar no universo narrativo-ficcional uma simbologia destinada a arraigar-se culturalmente na sociedade.

Inclusive nos movimentos de vanguardas é possível ver esse propósito, ainda que com preceitos e formas distintos daqueles cultivados pelo realismo socialista. No poema *Vladímir Ilítch Lenin* (1924) de V. Maiakóvski[16], Peterson (1982) argumenta que há uma tentativa de se fabricar uma "*bylina* bolchevique", resgatando dispositivos conservadores da épica oral para dar continuidade ao pensamento heroico numa época moderna: *"Maiakoviskii's Lenin sets out to solve a formidable political and artistic conundrum: how to preserve and perpetuate a revolutionary élan after the demise of the founding leader´s heroic will"*[17] (p. 286), ao que Peterson associa um conjunto de inovações formais ao gênero tradicional, criando um *bogatyr* moderno, o Ilítch de Simbirsk. Eis os versos iniciais do longo poema, no qual se produz um lamento sobre a morte de Lenin, para logo em seguida apontar sua sobrevivência no povo (mais que isso: ele "está mais vivo que os vivos"), comparando-o com um sol em meio a um turbilhão marinho:

Время –
начинаю
про Ленина рассказ.
Но не потому,
что горя
нету более,
время
потому,
что резкая тоска
стала ясною
осознанною болью.
Время,
снова
ленинские лозунги развихрь.
Нам ли
растекаться
слезной лужею,-
Ленин

[16] Ainda que não pertença ao realismo socialista, os seus mecanismos de construção da figura de Lenin condizem com a questão tratada do herói positivo, independentemente de periodizações.
[17] O Lenin de Maiakóvski tenta resolver um terrível problema político e artístico: como preservar e perpetuar um élan revolucionário depois do desaparecimento da vontade heroica do líder fundador.

и теперь
живее всех живых.
Наше знанье -
сила
и оружие.
Люди - лодки.
Хотя и на суше.
Проживешь
свое
пока,
много всяких
грязных ракушек
налипает
нам
на бока.
А потом,
пробивши
бурю разозленную,
сядешь,
чтобы солнца близ,
и счищаешь
водорослей
бороду зеленую
и медуз малиновую слизь.
Я
себя
под Лениным чищу.
чтобы плыть
в революцию дальше. [18]

Já *Cimento* – um romance sobre a reconstrução no pós-guerra –, de Gládkov, foi incorporado ao cânone da literatura oficial como um de seus precursores, tornando-se, como argumenta Clark (2000, p. 70-72), um texto modelar para o realismo socialista, frequentemente imitado na literatura das décadas seguintes[19]. À semelhança de *Vladímir Ilítch Lenin*, o herói do romance, Gleb Chumalov, segundo a análise da autora (p.76), manifesta algo de semelhante ao *bogatyr* das narrativas tradicionais, e entre os atributos

[18] Na tradução de Zola Prestes:É hora –/inicio/ a história de Lenin/ Não porque/não há mais/desgraça,/ é hora /porque/ uma tristeza brusca/virou uma dor/ clara e consciente./É hora,/novamente/os lemas de Lenin em turbilhão./Não devemos/nos derramar/em poças de lágrimas, –/Lenin/ainda/ está mais vivo do que os vivos./É nosso saber –/nossa força e arma. /As pessoas são barcos./ Apesar de estarem no seco./ Viverás/ o teu,/enquanto/uma variedade/de conchinhas sujas/Gruda/em nossos/cascos./E depois,/ao superar/a tempestade em fúria,/sentas/bem junto ao sol,/e limpas/as barbas verdes/de algas/e o/muco carmim das medusas./Eu/me/purifico em Lenin,/para fluir/na revolução em frente. (MAIAKOVSKI, 2012, p. 17-20).
[19]A representatividade de *Cimento* fez dele objeto de análise de Georg Lukács (1965) em seu "Narrar ou descrever?" ao criticar o gênero.

que a autora elenca como semelhantes entre eles estão a capacidade de traspor grandes obstáculos, um humor e entusiasmo pela vida, além de possuírem um código próprio de honra e serem sempre fiel aos seus princípios.

Ainda recuperando traços da tradição da literatura antiga como modelo para o herói positivo, Clark (ibidem, p. 55) remete-nos a Rakhmiétov de *O que fazer*?, cujo percurso de vida ao longo do romance é comparado ao caminho percorrido nas vidas de santos, as hagiografias, especificamente aquela narrada em *Aleksei, um homem de Deus* (*Aleksei, tcheloviék Bójii*). Esse monge do século IV, santificado pela Igreja Ortodoxa Russa, é um dos mais cultuados durante o século XIX: basta lembrar que seu nome é também invocado diversas vezes ao longo de *Os Irmãos Karamázov* (1879), de Dostoiévski (ZIOLKOWSKI, 1988, p. 167-166). É por esse caminho que ela chegará a literatura soviética.

A criação de uma série de personagens ligadas à tradição popular (seja às *bylinas*, hagiografias ou outras formas), detentoras de atributos heroicos, auxiliara na consolidação de uma narrativa mitológica para o Estado socialista, funcionando como alicerce e fundador cultural da nova sociedade. Dessa forma, dota-o de uma história fabular e preceitos morais que, através dela, passam a integrar o senso comum, naturalizando-se de modo a possibilitar a legitimação dessa sociedade. Inicialmente, encontra-se aqui um paradoxo, pois se após a revolução de 1917 a palavra de ordem foi a destruição do velho para que uma nova cultura e uma nova arte pudessem emergir, a utilização, mesmo que desproposital, de mecanismos tradicionais constituiu um retorno ao passado e suas fontes. Por outro lado, a sobreposição dos ideais do herói positivo e do socialismo a elementos tradicionais é uma forma de apropriação e reelaboração do

passado, criando uma nova narrativa e, ao mesmo tempo, pelo olhar de uma perspectiva já pós-soviética, uma espécie de continuidade da tradição.[20]

Assim, já na consolidação do realismo socialista, os rumos de herói positivo deslocam-se para não mais lidar com os fatos correntes (como as guerras e a consolidação da coletivização dos bens e propriedades, assim como das novas instituições), transformando-se no herói romantizado e exacerbado que participa da idealização do porvir, do futuro. As narrativas passam a lidar com questões do que deve ser e não daquilo que é, constituindo "uma tipologia do inexistente" (GROYS, 2008, p.28). Em outras palavras, as narrativas trabalham com uma realidade projetada, uma sociedade idealizada, ao mesmo tempo em que ela estava pretensamente acontecendo diante dos olhos do leitor. É daí que surge a passagem do projeto de representar o que se considerava um "sonho coletivo", que animava o espírito da revolução de 1917, para a construção do sonho pessoal de Stálin, esse que já foi chamado de "engenheiro de homens", tal como descreve Boris Groys:

> El realismo socialista es precisamente ese surrealismo partidista o colectivo, que florece bajo la célebre consigna de Lenin "Hay que soñar" – y esto lo emparenta con las corrientes artísticas de los años treinta y cuarenta fuera de la Unión Soviética –. La popular definición del método del realismo socialista como 'representación de la vida en su desarrollo revolucionario', que es 'nacional por la forma y socialista por el contenido', se refiere precisamente a un realismo del sueño, que oculta tras su forma popular, nacional, un contenido nuevo, socialista: la grandiosa visión del mundo que es construida por el Partido, la obra de arte total que es creada por la voluntad de su verdadero creador y artista: Stalin. Para el artista en esa situación, ser realista significa evitar el fusilamiento por la divergencia de su sueño personal con el de Stalin, entendida como un delito político. La mimesis del realismo socialista es la

[20] Essa narrativa fabular encontra-se não apenas na literatura, mas também se estendeu para outros meios como, por exemplo, o cinema, a fotografia, a propaganda, a arquitetura, tomando conta de toda a vida social e cultural soviética.

> mimesis de la voluntad de Stalin, la asimilación interior del artista a Stalin, la entrega de su ego artístico a cambio de la eficacia colectiva del proyecto que él comparte. Lo típico del realismo socialista es el mundo patentizado del sueño estaliniano, un reflejo de la imaginación de Stalin, tal vez menos rica que la de Salvador Dalí – quien tal vez era el único que los críticos soviéticos de ese entonces reconocían de todo el arte occidental, aunque, desde luego, también con signo negativo –, pero, en cambio, mucho más eficaz[21] (idem, p. 111-112).

4. Abre-se uma nova porta

A idealização e o estabelecimento de parâmetros para a sociedade soviética promovida na literatura durante o stalinismo perdem força com a morte do líder e a ascensão de Nikita Khruschóv ao poder, iniciando o chamado processo de "desestalinização". O impacto causado pelas denúncias feitas por Khruschóv sobre os abusos cometidos durante o governo de seu antecessor no seu "discurso secreto", intitulado *O kúlte lítchnosti i ego poslédstviakh* (Sobre o culto à personalidade e suas consequências), apresentado no XX Congresso do Partido Comunista, em 1956, trouxe à tona não só as insatisfações com o regime, mas também questões de natureza individual e inquietações acerca do passado, das lutas a que fora submetida a sociedade em prol de

[21] O realismo socialista é precisamente esse surrealismo partidário ou coletivo que floresce sob a célebre palavra de ordem de Lênin "É preciso sonhar" – e isso aparenta-o com as correntes artísticas dos anos trinta e quarenta de fora da União Soviética –. A popular definição do método do realismo socialista como 'representação da vida em seu desenvolvimento revolucionário', que é 'nacional na forma e socialista no conteúdo', se refere precisamente a um realismo de sonho, que oculta por trás de sua forma popular, nacional, um conteúdo novo, socialista: a grandiosa visão do mundo que é construída pelo Partido, a obra de arte total que é criada pela vontade de seu verdadeiro criador e artista: Stálin. Para o artista nessa situação, ser realista significa evitar o fuzilamento pela divergência de seu sonho pessoal com o de Stálin, entendida como delito político. A mimese do realismo socialista é a mimese da vontade de Stálin, a assimilação interior de Stálin pelo artista, a entrega de seu ego artístico em troca da eficácia coletiva do projeto que ele compartilha. O típico do realismo socialista é o mundo patenteado do sonho stalinista, um reflexo da imaginação de Stálin, talvez menos rica que a de Salvador Dalí – quem talvez fosse o único que os críticos soviéticos de então reconheciam de toda a arte ocidental, ainda que, desde já, também com signo negativo – mas, ao contrário, muito mais eficaz.

uma promessa que começava a ruir.[22] Na literatura, escritores e críticos mostraram essas inquietações levando-as para o campo estético e questionando a natureza da arte precedente. Inúmeros artigos surgiram nos periódicos retratando essa problemática: publicados em 1953, *Ob ískrennosti v literature* (Sobre a sinceridade na literatura), de Vladímir Pomerántsev, *O rabóte pissátelia* (Sobre o trabalho do escritor) de Iliá Ehrenbúrg, *Razgovór o lírike* (Conversa sobre lírica) de Olga Berggólts, são os mais conhecidos.

O discurso de 1934 de Andrei Jdanov – secretário do Partido de Leningrado e representante de Stálin naquele Congresso – coloca em palavras diretas e claras as expectativas que a cúpula dirigente possuía em relação à literatura:

> Our Soviet literature is not afraid of being called tendenciuous, because it is tendencious. In the age of class struggle a nonclass, nontendencious, apolitical literature does not and cannot exist…
> In our country the outstanding heroes of literature works are the active builders of a new life… Our literature is permeated with enthusiasm and heroism. It is optimistic, but not from any biological instinct. It is optimistic because it is the literature of the class which is rising, the proletariat, the most advanced and the most prospering class [23](ZHDANOV apud BROWN, 1982, p. 169).

---

[22] Um dos importantes documentos trazidos à tona nessa época foi a chamada "Carta ao Congresso ou Testamento político" de Lenin, que, segundo Khruschóv, teve sua existência negada por todo o Comitê Central por ordem de Stálin. Escrito logo depois que Lenin teve seu primeiro infarto, datado de dezembro de 1922, esse texto foi publicado pela primeira vez apenas em 1956 na revista *Kommunist,* poucos dias depois do XX Congresso do Partido Comunista. Nele, assinala-se o próprio Stálin, então Secretário Geral do Partido Comunista, como um "perigo para o futuro", enquanto apontava a importância de Trotski para o futuro da URSS. Além disso, tece preocupações em torno do poder acumulado pelo seu cargo e critica aquilo que viria a ser chamado de "culto à imagem" do líder soviético. Com esse pequeno panorama sobre o conteúdo desse texto, fica evidente a demora em sua divulgação pública. Cf. LENIN, V. I.. **Testamento político y Diario de las secretarias de Lenin**. Trad. José Aricó. Buenos Aires: La Pagina/Anagrama, 2011.

[23] Nossa literatura soviética não tem medo de ser chamada de tendenciosa, porque ela é tendenciosa. Em tempos de luta de classes, uma literatura desvinculada da noção de classe, não tendenciosa, apolítica não existe e nem pode existir.
Em nosso país, os admiráveis heróis da literatura são os construtores ativos de uma nova vida... Nossa literatura está permeada com entusiasmo e heroísmo. É otimista, mas não devido a algum instinto biológico. É otimista porque é a literatura da classe que está ascendendo, o proletariado, a mais avançada e próspera das classes.

Contra esses preceitos, Pomerántsev argumenta, logo no início de seu escrito, que a falta de *sinceridade* habita essa literatura que afirma falar do real, da vida cotidiana do homem, mas que não alcança algo existente de fato. As palavras e o bom estilo tornam-se, portanto, sem sentido:

> Insincerity is not necessarily the same as lying. There is insincerity also in artificiality. When we read the works of stylists, for instance, we are left with an unpleasant aftertaste. We find too many ideas and words which are not new-found but plagiarized and affected; the author's style obtrudes and we therefore remain unaware of the contents...[24] (POMERANTSEV, 1954, p. 435).

Outro exemplo dessa falta de *sinceridade* a que o autor se refere está na criação das personagens nos livros da época. Pomerántsev, ao afirmar "*your heroes are no carriers of ideas; the ideas carry them*"[25] (idem, p. 437), problematiza o rol de personagens cuja motivação já está dada por programas pré-estabelecidos, que não são criadores ou participantes, mas apenas veículos desses ideais. Como o leitor pode ser afetado genuinamente por uma personagem tão artificial?

No mesmo espírito foi escrito o ensaio de Iliá Ehrenbúrg *O rabóte pissátelia*, publicado na revista *Znamia*. O autor defende o direito de se escrever aquilo que se *precisa* dizer, aquilo que faz parte de uma necessidade interior e não de planos pré-

[24] Insinceridade não é necessariamente o mesmo que mentir. Há insinceridade também na artificialidade. Quando nós lemos os trabalhos dos estilistas, por exemplo, ficamos com um gosto desagradável na boca. Achamos demasiadas ideias e palavras que não são novos achados, mas plágios e afetações; o estilo do autor se impõe e nós então permanecemos alheios aos seus conteúdos...
[25] Seus heróis não são condutores de ideias; são as ideias que os conduzem.

determinados. Ehrenbúrg atribui ao escritor a tarefa de conhecer e desvendar o mundo interior do ser humano. Nas palavras do próprio autor:

> There is one province with which the writer is under an obligation to be more conversant than his fellow citizens and contemporaries: the inner world of man. The description of the outward appearance of the hero, the conditions in which he lives - his lodgings or the factory shop - all this is necessary but not after all so very difficult; such descriptions are a means, not an end[26] (EHRENBURG, 1954, p. 416).

Para Ehrenbúrg, o escritor é movido não por uma possibilidade ou talento, mas pelo inevitável.

> He [o escritor] writes a book because he has something of his own that he must say to people, because he has become 'infected' with his book because he has seen people, things and feelings which he cannot leave undescribed. This is how passionate books are born and even if they sometimes have artistic shortcomings, such books invariably move the reader [27] (ibidem, p. 418).

Esse parece ser o início de um novo modo de pensar. A rigidez do stalinismo começa a abrandar. A percepção desse momento nascente pode ser entrevista alegoricamente já no primeiro parágrafo do romance de Ehrenbúrg que irá nomear essa outra fase da história soviética, trata-se de *Degelo* (*Óttepel*), de 1954, publicado na *Novyi Mir*:

---

[26] Há uma província com a qual o escritor é obrigado a estar mais familiarizada que seus companheiros cidadãos e contemporâneos: o mundo interno do homem. A descrição da aparência externa do herói, as condições nas quais ele vive – seu alojamento ou a loja da fábrica – tudo isso é necessário, mas não é afinal algo tão difícil; tais descrições são um meio, não um fim.

[27] Ele [o escritor] escreve um livro porque tem algo próprio que ele precisa dizer às pessoas, porque ficou "infectado" com seu livro, porque ele viu pessoas, coisas e emoções as quais ele não pode deixar passar sem escrevê-las. É assim que livros apaixonantes nascem e, mesmo que às vezes eles possuam defeitos artísticos, tais livros invariavelmente impulsionam o leitor.

> Eram os últimos dias de inverno. Um lado da rua ainda estava coberto de gelo [...] mas no outro os pequenos pingentes gelados se dissolviam em gotas sonoras. Pela primeira vez desde que adoecera, Sokolovsky levantou-se da cama, aproximou-se da janela embaçada e suja, olhou para a neve cinzenta e macia, e pensou: 'A primavera está chegando' (EHRENBURG,1959, p. 178).

Essa visão de chegada de outro tempo, de um *Degelo* ao qual se segue uma *Primavera* (justamente o título da continuação escrita por Ehrenbúrg), justifica-se nesse momento, entre outras coisas, pela reabilitação de diversos autores e autoras que voltaram a ser publicados, tais como Anna Akhmátova, Boris Pasternák, Evguêni Evtuchênko, Andrei Vinokúrov, Andrei Voznessénski, Bulát Okudjáva, Nikolái Zabolótski, entre outros. Além disso, outras obras foram liberadas parcialmente, ainda que com longos trechos censurados, tais como as de Iúri Oliecha, Andrei Platônov, Aleksei Rémizov, Mikhail Bulgákov, Evguêni Zamiátin, Boris Pilniák e Marina Tsvietáieva (COELHO, 2007, p. 35-39). Também representativa para se compreender o breve (e parcial) sopro de liberdade que surge nesse período é a decisão de Nadiejda Mandelstam em voltar para Moscou, onde começa a escrever a sua autobiografia, que se estenderia por dois volumes. No ocidente, onde foi publicado pela primeira vez (devido, ironicamente, aos ainda vigentes mecanismos de controle editorial soviéticos) nos anos 1970, essas memórias ganhariam o nome de *Contra toda esperança* (um jogo com o seu próprio nome, já que *nadiejda* significa "esperança"). Inicialmente voltada para narrar a série de detenções que seu marido, o poeta Óssip Mandelstam,[28] havia sofrido desde 1934 até 1938, quando falece num campo de trabalho na Sibéria, além das subsequentes perseguições que ela

[28] É também durante o degelo que a obra de Óssip Mandelstam irá voltar a circular oficialmente, ainda que severamente censurada e modificada.

havia sofrido no stalinismo, o livro de Nadiejda acabou se tornando um grande retrato das perseguições realizadas no período, muito apreciada por nomes como Anna Akhmátova e Iósif Bródski.[29]

Além disso, foi permitida novamente a entrada da literatura estrangeira com o incremento das traduções através da revista *Inostránnaia literatura* (Literatura estrangeira), que levou à URSS obras de Ernest Hemingway, Jean-Paul Sartre, Franz Kafka, Albert Camus, Bertolt Brecht, entre outros.

Os periódicos literários desempenharam um papel fundamental na divulgação da literatura no período em questão. Dentre essas publicações, pode-se destacar o papel da revista *Novyi Mir* ao publicar escritores liberais e contribuir para a discussão dos problemas e das polêmicas da literatura soviética. *Novyi Mir* já circulava desde 1925, numa tentativa de reviver a tradição das revistas grossas (*tólstye jurnály*) que por mais de dois séculos exerceram um papel substancial na cultura russa. Esse tipo de periódico caracteriza-se pelo volume (mais de 200 páginas) e pelo conteúdo diversificado, que abarca não somente a literatura, mas também ensaios críticos sobre política, cultura e sociedade. Era nessas revistas que os escritores ganhavam reputação ao publicarem primeiramente suas obras literárias, que somente mais tarde sairiam em livro.

[29] Não deixa de ser ilustrativo sobre o período do degelo o fato de que essas memórias, iniciadas justamente (e, podemos dizer, devido) a esse período de abertura serão logo depois censuradas, sendo publicadas na Rússia apenas na década de 1990. Brodsky, que assinala o texto de apresentação do livro na edição inglesa e espanhola, descreve a importância do livro e a reação que causou em nessa época: "No es de extrañar que dicha iluminación se resuelva en una incriminación del sistema. Esos dos volúmenes de la señora Mandelstam equivalen de hecho a un Juicio Final en este mundo contra su época y su literatura, un juicio emitido con todo el derecho, puesto que fue esa época la que asumió la construcción del paraíso en la tierra. Y tampoco es de extrañar que esas memorias, y en especial el segundo volumen, no gustasen ni a éste ni al otro lado de la muralla del Kremlin. Las autoridades, debo reconocerlo, tuvieron una reacción más honesta que la *intelligenstia*: dispusieron que la mera posesión de esos libros sería una ofensa punible por ley". (In: MANDELSTAM, 2012, p. 15).

Todo esse cenário de renovação artística e cultural colocou em perspectiva as raízes da literatura soviética e os seus modelos, chegando, inclusive, a se trazer a dúvida sobre o termo "realismo socialista", já que ele não tratava propriamente de uma questão estética e sim política. As novas vozes que surgiram nesse período queriam justamente que a literatura retornasse ao debate artístico. A. Gaev, em "The Decade Since Stalin" (1965), argumenta:

> The term 'socialist realism', which is still today inscribed in the Part commandments, was severely questioned during the 'thaw.' Many venerable practitioners and theoreticians of art expressed the view that socialist realism, far from being an esthetic concept, was purely political and therefore had no place in art. There were quite open declarations that the concept must be dispensed with[30] (HAYARD; CROWLEY, 1965, p.24).

Nesse período, o herói positivo, o homem novo soviético, como vinha sendo apresentado até então, aparece de maneira errática e crítica na obra de alguns escritores. Vassíli Aksiónov, em seu *Zviózdnyi biliet*, incorpora e retrata esse problema por meio de suas jovens personagens, representantes da geração do degelo, que buscam se afastar de uma concepção determinista de vida e trabalho, valorizando elementos como o acaso e a experiência individual em suas narrativas. Outros escritores, tais como Anatóli Gladílin, Fazíl Iskandér, Valentín Raspútin, Viktor Nekrásov, Vladímir Tendriakóv, entre outros, também partilham esse afastamento do modelo de história e do projeto soviético de constituição do caráter através da construção de personagens-modelos.

[30] O termo 'realismo socialista', que ainda hoje está inscrito nos mandamentos do partido, foi severamente questionado durante o 'degelo'. Muitos profissionais veneráveis e teóricos da arte expressaram a visão de que o realismo socialista, longe de ser um conceito estético, era meramente político e, portanto, não possuía lugar na arte. Houve declarações muito abertas de que o conceito deveria ser dispensado.

Com o fim do governo de Khruschóv (e, consequentemente, da desestalinização) e a ascensão de Brejnev ao poder, o processo de reflorescimento cultural desacelerou com o recrudescimento da censura. Não à toa, esse período ficou conhecido como "era da estagnação". Tentou-se, ainda, restabelecer os valores abalados durante o período Khruschóv, retomando, na década de 70, temas históricos na literatura, de modo a reacender os valores patrióticos e socialistas. E, ainda assim, na contramão dessa tendência, essa época seria marcada pelo mais famoso livro de denúncias do poder soviético: *O arquipélago Gulag*, de Alexandr Soljenítsin (1973).

Em meados da década de 80, com a ascensão de Gorbatchóv e a sua política de reformas com a instauração da perestroika e da glasnost, certa euforia tomou conta do meio literário: escritores foram reabilitados, obras proibidas voltaram a ser publicadas e vários novos escritores levaram seus manuscritos às editoras. Em meio a esse fervor, surgiu na URSS uma obra que vinha sendo publicada apenas no exterior e circulado clandestinamente em seu país de origem: trata-se de *Moskvá-Petuchkí*, de Venedíkt Eroféev, que rapidamente se tornou uma grande influência na literatura russa, apesar de ter sido escrito aproximadamente vinte anos antes.

Apesar das novas propostas, assim como no degelo, as reformas não pretendiam romper com os fundamentos do socialismo, mas se redimir dos erros cometidos no passado numa tentativa de recuperá-lo, sem instaurar uma liberdade absoluta. Esse quadro de retorno a um problema relacionado ao cerceamento das liberdades políticas e individuais, por um lado permite que o debate seja levado a público e, por outro, reacende inquietudes sobre abusos e injustiças acontecidos no passado recente, desestabilizando a confiança ideológica no projeto político e social.

E apesar de não terem sido abandonados os cânones da literatura oficial, a oposição a eles é persistente. Entretanto, o "entusiasmo" do período Gorbatchóv não foi o mesmo das décadas de 50 e 60. A nova geração de escritores não reivindicava o lirismo, a tarefa do escritor de conhecer o homem e o seu "dever" de falar (como o fizeram Ehrenbúrg, Olga Berggólts e Pomerántsev). Essa nova geração surgia "mais pragmática e oportunista" (SCHNEIDMAN, 1989, p. 21), com motivações mais racionais para escrever*: "one of the major shortcomings of these works is the lack of sincerity and basic human honesty. Most of the young writers have a story to tell, but no message to delivery"* [31](idem, p. 22). Afora o aspecto demasiado generalizante da afirmação, a nova geração dos anos 80 perdeu algo de essencial: a expectativa da promessa, em que a busca de um novo herói se mostrava flagrante. Se a prosa da geração do degelo apresentava jovens heróis desiludidos com o passado stalinista, revoltados com a geração anterior e desafiadores do presente, a prosa da década de 80 trouxe consigo heróis mais apáticos ou completamente alheios ao mundo ao seu redor, sem compromisso social ou moralizante, o oposto do herói positivo socialista.

Com a dissolução da URSS, cresceram as incertezas sobre o papel da Rússia no curso da história, visto que uma das maiores utopias do século foi completamente destruída e gerações educadas para ajudar a cumprir a promessa quase messiânica de transformar o mundo viram tudo cair por terra. Lamento, regozijo, renascimento de antigas crenças, incertezas e uma série de outros sentimentos se abateram sobre a Rússia da década de 90. No início dessa década, houve grande expectativa com a publicação da literatura censurada.

[31] Uma das maiores falhas desses trabalhos é a falta de sinceridade e básica honestidade humana. A maioria dos escritores jovens tem uma história para contar, mas nenhuma mensagem para entregar.

> Many post-Soviet critics interpreted the 'return' of formerly banned literature in the late 1980s and early 1990s as a sign of revival of the great tradition of Russian Realism. The anticipation of a new wave of realistic writing that would finally refute the lies of Socialist Realism constituted an important facet of the literary atmosphere in the 1990s. Yet, the 'returned' literature […] hardly fulfilled this longing: the 'truth' of many 'returned' novels represented only an inverted version of the Socialist Realism myth and did not constitute a complete rejection of the paradigm [32] (LIPOVETSKY, 2011, p. 177).

A prosa que ressurgiu, apesar de crítica ao modo de vida soviético, não satisfez a mágoa com o passado. Esperava-se o impossível: que uma literatura realizada sob a censura e perseguições fosse, ao mesmo tempo, um produto de sua época para poder criticá-la desde dentro, e completamente alheia a esse mesmo período para poder realizar essa crítica de maneira direta, clara, sem outros recursos, sem mediação. Isso também vale para a literatura após a queda do regime, muitas vezes acusadas de conter traços de enredos e temas utilizados no realismo socialista. Além disso, esse novo mercado a ser explorado tinha, obrigatoriamente, que trazer algo de novo, inusitado e, necessariamente, antissoviético.

> [...] o Estado socialista, quando da sua morte, fez uma imensa área econômica disponível para apropriação privada, a abolição simultânea da ideologia soviética oficial, a mesma forma deixou como legado o enorme império de emoções coletivas que foi colocado à disposição para apropriação privada, para que fosse produzida uma alma individualista, capitalista (GROYS, 2015, p.208).

[32] Muitos críticos pós-soviéticos interpretaram o 'retorno' da literatura banida anteriormente nos anos 1980 e início dos anos 1990 como um sinal de renascimento da grande tradição do realismo russo. A antecipação de uma nova onda de escrita realista que finalmente refutaria as mentiras do realismo socialista constituiu uma importante faceta da atmosfera literária nos anos 1990. Porém, a literatura 'devolvida' [...] dificilmente preencheu esse desejo: a 'verdade' de muitos romances 'devolvidos' representou apenas uma versão invertida do mito do realismo socialista e não constituiu uma completa rejeição do paradigma.

Um dos tópicos mais importantes da década de 90 é, sem dúvida, a crise de identidade vivenciada pelo país pós-soviético. Conceitos antes estabelecidos são internalizados e a noção de comunal perde o sentido, e a substituição pelos novos valores do capitalismo e pela individualidade não é uma mudança simples ou mesmo natural. São duas frentes num conflito cuja busca por uma solução conduz ao questionamento do próprio ser: afinal, qual o tipo de "normalidade" que passaria a vigorar a partir de então? Como devem ser, agir e pensar as pessoas na era pós-soviética? O que se espera do escritor, que há bem pouco tempo vivenciava a realidade soviética e a tensão com a literatura oficial e com a censura, agora numa realidade completamente nova? Qual seria o seu papel diante da completa desorganização causada pela mudança de regime?

Apesar de todas as incertezas, um horizonte permanecia claro: a necessidade de confrontar o passado. Esse conflito se deu de maneiras diversas, desde ataques diretos ao sistema predecessor ou de tentativa de apresentá-lo como uma realidade degradada, de forma a desmascarar o socialismo. Como argumenta Boris Groys (2015):

> A arte pós-comunista [...] apropria-se de um enorme estoque de imagens, símbolos e textos que não mais pertencem a ninguém e que não mais circulam, mas simplesmente fazem parte da pilha de lixo histórico, como um legado compartilhado dos dias de comunismo. (p. 209)

Trabalhos como o de Vitáli Chentalínski, intitulado *Dos arquivos literários da KGB* e publicado nos anos 1990, tem grande significado, já que visam recontar toda a história da literatura soviética (e não só de expressão russa) a partir dos documentos encontrados nos porões do serviço secreto, o que inclui relatos, entrevistas, informações

desconhecidas sobre o paradeiros de certos autores e mesmo textos inéditos, de um rol que inclui Isaak Bábel, Mikhail Bulgákov, Boris Pilniák, Andrei Platônov, Óssip Mandelstam, Máksim Górki, entre outros (CHENTALINSKI, 1994).

Se por um lado, como indica Nefagina sobre o início da década de 90, a *"литература последнего пятилетия проникнута духом нестабильности и свободы, иронии и терпимости, индивидуализма и личной ответственности перед миром"*[33] (NEFAGINA, 1998, p.18), por outro, surgiu uma literatura preocupada em representar a crueza do mundo por meio da violência extrema em que viviam as pessoas comuns, também chamada de hipernaturalista. A resposta para a pergunta contra o quê e o para quê lutar não possuía mais resposta. Se antes o inimigo era claro – fossem ele os opositores ao regime, fosse o próprio regime em si –, a década de 90 deixou esse espaço indefinido. Foi nesse vácuo que ascenderam os movimentos ultranacionalistas e a violência interna. A prosa hipernaturalista retrata essa questão.

Em meio a todo esse caos trazido pelas mudanças políticas, a crítica literária também pareceu confusa. Há uma necessidade por parte da crítica em entender e rotular essas novas criações: fala-se em retorno ao realismo clássico, a construção de um novo realismo, hiper-realismo, na manutenção do realismo socialista ou mesmo de um novo realismo socialista, neorrealismo, hibridismo, pós-modernismo... Como se a crítica literária continuasse reivindicando exatamente aquilo que a crítica soviética esperava no início da revolução: uma completa negação do passado, tanto na sua temática quanto nas suas formas.

No meio cultural e artístico, essas conturbações se apresentaram de diversas formas. Uma delas, de maneira significativa, é a representação do herói, não só com

[33] A literatura dos últimos cinco anos está impregnada do espírito de instabilidade e liberdade, ironia e tolerância, individualismo e responsabilidade pessoal perante o mundo.

surgimento de um novo paradigma, mas de um que se caracteriza por encarnar todas as contradições existentes no herói positivo. *Andergraund, ili gerói nachego vrêmeni* (1998), de Vladímir Makánin, absorve essa problemática, inclusive retomando várias personagens emblemáticas da literatura russa, incorporadas ao passado recente, desde o degelo em diante, trazendo uma personagem contraditória e perturbadoramente conectada com o percurso histórico do herói na literatura russa e do próprio campo literário.

Eis uma primeira cartografia dessa série do herói positivo que chega até os dias de hoje de formas por vezes absolutamente inesperadas. Essa amostra serve para exibir o quão rica e, ao mesmo tempo, problemática essa figura foi para a cultura russa. É com essa base que iremos nos debruçar de forma mais detida em três livros já mencionados – *Zviózdnyi biliet*, de V. Asiónov; *Moskvá-Petuchkí*, de V. Eroféev e *Andergraund, ili gerói nachego vrêmeni*, de V. Makánin –, cada qual característico de um momento específico que se seguiu ao degelo e a desestalinização. Menos estudadas e ainda pouco divulgadas em nosso país, essas três obras permitem que realizemos um movimento crítico, entrelaçando passado e presente, possibilitando assim uma melhor compreensão da história da cultura russo-soviética desde um ponto de vista contemporâneo.

2. Zviózdnyi Biliet

1. Anos turbulentos

Vassíli Aksiónov nasceu em 1932 na cidade de Kazan, capital da república do Tatarstán, cerca de 800 quilômetros a leste de Moscou. De descendência judaica pelo lado materno e camponesa russa pelo paterno, viveu a maior parte da infância e da adolescência afastado dos pais, morando com familiares solidários aos problemas políticos enfrentados por eles. A mãe, Evguênia Semiónovna Guínzburg, foi professora no Instituto Pedagógico de Kazan, e também colaboradora do principal jornal da região, o *Krásnaia Tatária*. Em 1937, foi presa e sentenciada a cumprir sua pena no Gulag, sendo enviada para Magadán (principal centro de transição dos presos para Kolimá), sob a acusação de estar conectada a um grupo de contrarrevolucionários trotskistas, no qual ela negou qualquer participação. Evguênia Guínzburg escreveu em suas memórias, *Krutói marchrút* (Itinerário abrupto) de 1967[34], sobre o longo período em que viveu na região, o afastamento do marido e dos filhos, as dificuldades que se viu obrigada a enfrentar, a nova família, bem como a repressão nos campos de concentração à época de Stálin. Poucos meses depois, o pai, Pável Vassílievitch Aksiónov, descrito sempre como um dedicado comunista, também foi acusado como inimigo do povo e por isso sentenciado a trabalhos forçados na Sibéria, a quilômetros e quilômetros de distância da esposa.

Privado da família, Aksiónov foi enviado para um orfanato em Kostromá destinado aos filhos de presos, onde permaneceu por algum tempo até que o tio, Andrian

[34] As memórias de Evguênia Guínzburg foram publicadas no exterior em 1967 apesar de terem sido concluídas anos antes, pois a censura soviética não permitiu sua circulação no país.

Vassílievitch Aksiónov, descobrisse seu paradeiro e iniciasse um penoso processo até conseguir levar o sobrinho de volta ao que restou da família em Kazan.

Tanto o pai quanto a mãe de Aksiónov, sem esperança de se reencontrarem, acabaram casando-se novamente no exílio e constituindo cada qual uma nova família. Em 1948, com a idade de dezesseis anos, Aksiónov pôde ir morar com a mãe em Magadan (local que ela não foi autorizada a deixar) e lá completou seus estudos. Por influência do padrasto, médico no campo de trabalhos forçados, e da mãe, enfermeira também no campo, Aksiónov ingressou no curso de Medicina na Universidade de Kazan, pois, sendo filho de presos políticos, essa parecia uma carreira que lhe traria alguma segurança independentemente de onde se encontrasse, fosse em liberdade ou nos campos de concentração (destino esse bastante comum aos filhos de presos políticos). Em entrevista a Lauridsen e Dalgard, o autor relata: *"After their twentieth birthday, all children of important 'enemies of the people' were arrested and sentenced"*[35] (MOZEJKO; BRIKER; DALGARD, 1986, p.16).

Pouco tempo depois, Aksiónov foi expulso da Universidade de Kazan por não informar que seus pais eram "inimigos do povo". Porém, como o próprio autor indica (idem, p.17), a motivação real por trás de tal incidente residia no fato de tanto ele próprio como alguns de seus colegas exibirem um comportamento reprovável pelas autoridades que, na época, consideraram-nos transgressores. As roupas e os cabelos extravagantes, utilizados por jovens *stiliagi* das décadas de 50 e 60, associados às influências ocidentais, como, por exemplo, o jazz, muito em voga no período, provavelmente chamou a atenção da KGB, levando Aksiónov e outros estudantes para interrogatório e a consequente

[35] Depois do vigésimo aniversário, todos os filhos de importantes 'inimigos do povo' eram presos e sentenciados'

expulsão. Após o incidente em Kazan, em 1955, Aksiónov ingressou na Universidade de Leningrado. Nesse período teve mais contato com a cultura ocidental e com os escritores que começavam a ser traduzidos para o russo, e que futuramente influenciariam sua obra: Ernest Hemingway, Scott Fitzgerald e Willian Faulkner.

No ano seguinte, Aksiónov concluiu o curso de medicina e iniciou-se na profissão. Foi enviado para trabalhar no mar Báltico, depois no extremo Norte, na Karelia, também em Leningrado, fixando-se, por fim, em Moscou. Sua primeira tentativa no universo das letras foi a composição de um poema para um concurso literário publicado no jornal *Komsomólets Tatarii*. Mas o que de fato iniciou Aksiónov na carreira literária foi a publicação na revista *Iunost* (periódico sob a direção de Valentín Katáiev) de dois contos: *Nacha Vera Ivanóva* e *Asfáltovye dorógi*, em 1959, ambos com o aval de Vladímir Pomerántsev, autor de *Ob ískrennosti v literature*. Nos dois contos já se manifestavam algumas características pertinentes da obra de Aksiónov: os traços biográficos e o tom memorialista. Ali, no entanto, predominava ainda aqueles que seriam os temas mais importantes das suas obras iniciais, tal como as reflexões sobre sua vida como jovem médico, imbuída de idealismo. Embora considerado como talentoso o bastante pelo corpo editorial da *Iunost*, ainda não havia chamado a atenção da crítica (PETROV, 2012, p. 106).

Em 1960, publicou sua primeira novela: *Kollégi*. Nela, o tema da carreira médica continua: os protagonistas são jovens médicos que se deparam com questões outras além das de sua prática, enfrentando problemas de natureza social tais como pobreza, violência e alcoolismo. Nessa primeira narrativa longa, percebe-se uma centelha de cautela em relação ao discurso oficial que, mais tarde aparecerá com força na obra do autor, além de já demonstrar uma clara influência da literatura e cultura ocidentais. A partir desse

momento, o autor abandona a carreira de médico e passa a dedicar-se apenas às letras. Sobre a importância dessa primeira fase da obra de Aksiónov ligada à sua profissão, Aleksandr Kabakóv e Evguêni Popóv argumentam:

> Здесь все взаимосвязано. Ведь если бы Аксенов в свое время не перевелся из Казанского мединститута в Ленинградский, не было бы «Коллег», ничего бы не было. Потому что вот этот «западний ветер с Невы», «ледяная рябь канала», смутные питерские призраки робкой свободы – вот его сделало писателем. (KABAKOV; POPOV, p. 24)

Em 1961, publica o romance *Zviózdnyi biliet* também na revista *Iunost*. Nessa obra, as personagens não são mais médicos em início de carreira confrontando a difícil realidade do trabalho, mas sim um grupo de adolescentes tentando desafiar o rumo predeterminado para os jovens moscovitas da época. Se para um típico leitor ocidental, a literatura desse início da segunda metade do século XX não parece "dissidente" o bastante, o fato é que na URSS, baixo à censura, a possibilidade de escrever sobre adolescentes tentando se sobrepor às regras gerais era vista como uma atitude radical para o período, como argumenta J.J. Johnson em seu "V.P Aksënov: A Literary Biography" (MOZEJKO; BRIKER; DALGARD, 1986, p. 35). Esse não era somente o caso de *Zviózdnyi biliet,* mas também o de toda uma série obras daquela que posteriormente seria denominada *молодёжная проза*. O fervor em torno de *Zviózdnyi biliet* rendeu-lhe uma produção cinematográfica logo após a sua publicação. Em 1962, o filme *Moi mládchii brat* era liberado para exibição, não sem delongas com a censura. Nessa fase inicial, a obra de Aksiónov estava comprometida com a representação da juventude da época e, com isso, tornou-se um dos nomes mais importantes da *molodiójnaia proza*.

Ainda no ano de 1962, publicou *Na polputi k lune*, e com a sua crescente importância no meio literário, tornou-se um dos editores da *Iunost* juntamente com Evguêni Evtuchênko e Viktor Rózov. No ano seguinte, Aksiónov sofreu represálias diretas da União dos Escritores e, sob a pena de perder a posição recém-adquirida na *Iunost*, viu-se obrigado a emitir um comunicado oficial no *Pravda* comprometendo-se a criar personagens "mais aceitáveis" (idem, p. 36). Por causa da polêmica envolvendo seus trabalhos, ele recebeu de parte da crítica os epítetos de "não-soviético" e "não do povo" (KABAKÓV; POPÓV, 2013, p.13). Aos poucos, as personagens do escritor deixaram de ser jovens e rebeldes, porém, as inovações estilísticas de seu texto incomodavam os setores mais conservadores da crítica soviética: ainda era um escritor "perigoso", cujo estilo foi descrito pelo realismo soviético como contendo "fé-religiosa e romantismo medieval" (MOZEJKO; BRIKER; DALGARD, 1986, p. 38). Em suma, tudo aquilo que fazia de Aksiónov um escritor inovador era justamente o que mais fazia o realismo soviético afirmar que se tratava de "má literatura". Dessas críticas negativas feitas não somente a Aksiónov, mas também a outros escritores de seu período, surgiu um movimento literário "baixo". A partir de uma expressão atribuída a Valentín Katáiev – "a arte de escrever mal" –, a crítica cunhou o termo *мовизм* (*movismo*), derivado do francês *mauvism*, empregando-o para nomear esse conjunto de obras caracterizadas pela compulsão obsessiva de escrever (grafomania); pela autobiografia ficcionalizada; pela ambiguidade entre a invenção e a realidade; e pelo uso do exagero, do fantasioso e do grotesco.[36]

[36] Cf. BORDEN, Richard. *The art of writing badly: Valentin Kataev's mauvism and the Rebirth of Russian Modernism*. Evanston: Northwestern University Press, 1999.

Em 1965, Aksiónov publicou a novela *Stálnaia ptitsa,* uma sátira do stalinismo, retratando os tiranos que governam o mundo e destroem a arte e a cultura. E, em 1966, foi preso protestando contra a colocação do busto de Stálin próximo ao mausoléu de Lenin, na praça vermelha.

Também se aventurou por diferentes estilos de escrita, publicando inclusive dois livros infantis, possivelmente escritos para o filho: *Moi déduchka – pámiatnik (1969) e Sundutchok v kotorom tchto-to stutchit* (1976). Publicou também um romance documental, *Liubóv k elektrítchestvu* (1969), sobre o engenheiro elétrico Leonid Krásin, ativista ligado aos movimentos socialistas de finais do século XIX, juntando-se mais tarde aos bolcheviques e ajudando a financiar o jornal clandestino em que Lenin publicava.

Apesar da sua crescente importância no meio literário, a década de 70 não se tornara nem um pouco mais favorável para o escritor. Continuava cada dia com mais dificuldades para publicar. No ano de 1974, Aksiónov viaja aos EUA a convite da UCLA (a Universidade da Califórnia) para realizar uma série de palestras como professor visitante. Após um longo período, com dificuldades para obter o visto, houve rumores de que o próprio Brejnev interviu em favor do escritor, considerando que as palestras de Aksiónov teriam algum proveito para a URSS (JOHNSON, In: MOZEJKO; BRIKER; DALGARD, 1986, p.44). Inspirado por essa viagem, o autor produziu uma série de contos nos quais mistura suas impressões pessoais com elementos ficcionais.

Em *Ojóg* (Queimadura), de 1975, há referências ao período em que viveu com a mãe no exílio quando adolescente. Além disso, o texto possui uma relação intertextual com as memórias da própria Evguênia Guínzburg sobre essa época (*Krutói Marchrút*). Nesse romance, a personagem principal, Tolia, seria uma espécie de alter ego do próprio Aksiónov.

Sua última publicação soviética acontece em 1978. Após anos de altercações com a censura, Aksiónov, em 1979, juntamente com Fazíl Iskandér, Andrei Bítov, Viktor Eroféev e Evguêni Popóv decidem editar uma coletânea de textos desvencilhada de qualquer censura, isto é, sem passar pela aprovação dos órgãos do governo. O *Metropol*, como foi denominado o almanaque, trazia trabalhos de Bella Akhmadulina, Vladímir Vyssótski, Andrei Voznessénski, ilustrações de Genrikh Sapgir, entre outros. O material foi recusado por causa do seu conteúdo controverso. Os escritores participantes sofreram retaliações e, em protesto pelo veto de publicação do *Metropol*, Aksiónov, Semión Lípkin e Ínna Lisniánskaia anunciaram sua saída da União dos Escritores. Os livros de Aksiónov foram retirados das prateleiras (idem, p. 47) e o escritor se viu obrigado a emigrar. O material acabou sendo publicado no exterior pela editora Ardis, mas na Rússia passou a circular oficialmente apenas em 1991.

No ano de 1981, Aksiónov perdeu sua cidadania soviética. Na América, trabalhou no Instituto Kennan, na Universidade de Washington, no Goucher College, e na George Maison até 2009, também contribuindo como jornalista para a Voz da América.

Nesse período em que viveu na América do Norte, escreveu muitas de suas obras mais reconhecidas. Também escreve sua primeira obra em inglês, o romance *Yolk of the egg* (1989), que apenas depois traduziria para o russo (*Jeltok iaitsa*).

Em 1979 escreveu a *Óstrov Krym* (Ilha da Criméia), publicado em 1981 pela editora Ardis, nos EUA, e em 1990 na URSS pela *Iunost*. Dedicou o romance à memória da mãe, Evguênia Guínzburg. Nele, o autor apresenta uma história alternativa, na qual a ilha da Criméia é comparada a Taiwan: um reduto a salvo dos bolcheviques, onde predomina um sistema de governo divorciado do praticado no continente.

Em *Skaji izium* (Diga x), de 1983, o autor traz para as páginas de seu romance a recente polêmica do censurado almanaque literário *Metropol*, de 1979. Nesse caso, não há autoanálise, mas sim nomes ficcionais representando pessoas reais. Em 1993, publica *Moskóvskaia saga* (Saga moscovita), uma trilogia sobre a vida de três gerações de uma família, desde a revolução de 1917 até a morte de Stálin. Segue-se *Novyi sládost stil* (Novo estilo doce), de 1996; *Moskvá-kva-kva* (2006) e sua última publicação *Taínstvennaia strast: roman o chestidesiátnikakh* (Paixão misteriosa: um romance sobre os anos 60), de 2007.

No ano de 1990, foi reintegrado como cidadão soviético. Em 2009, Aksiónov faleceu em Moscou devido a complicações decorrentes de uma hemorragia cerebral. Em sua homenagem, a casa em que viveu com a família em Kazan foi transformada em um museu (*Dom-Muzei V. P. Aksiónova*).

2. Uma busca por um novo ideal

A juventude turbulenta de Aksiónov, os percalços de sua formação e a prática médica afetaram singular e significativamente as relações entre literatura e história, ficção e realidade, em sua obra. Resignificar acontecimentos vividos pelo autor é um dispositivo recorrente da sua prosa, o que caracteriza, para Simmons (1996), uma poética autobiográfica: *"[...] the embodiments or semi-embodiments of the writer deal with delimited questions of existence, and these usually focus on the relationship of the individual to society"* [37](p.311-312). Entretanto, é importante ressaltar que essa poética

[37] […] a personificação ou semi-personificação do escritor lida com questões delimitadas da existência, e essas usualmente focam na relação do indivíduo com a sociedade.

não representa uma mera reprodução dos fatos ocorridos na vida do autor. Ao incorporá-los, Aksiónov os transporta para um debate mais amplo, inserindo recursos ficcionais que permitem a esses elementos ultrapassarem o relato e se converterem num complexo de conflitos. Com isso, o texto passa a reverberar de maneira mais ampla a relação tensa existente entre indivíduo – que deixa de ser alguém em particular para converte-se em personagem – e sociedade. A poética autobiográfica de Aksiónov assume manifestações diversas com o decorrer do tempo, mas, principalmente, o modo com a ficcionalidade é empregada se transforma de maneira significativa. Na sua obra inicial, os elementos factuais são de ordem imediata: as personagens estão envolvidas na carreira médica, são jovens, assim como o autor. Já em *Ojóg*, por exemplo, ainda que exista também um resgate de personagens predecessoras inspiradas na vida do autor, essas datam de um tempo anterior, remetendo a experiência do autor em Magadán, muito tempo antes de sua primeira publicação.

Já em *Zviózdnyi biliet*, mais do que um depoimento pessoal, o escritor retrata os contemporâneos da sua própria geração, a do degelo. O romance foi publicado na revista *Iunost'*, em 1961, causando polêmica de imediato, além da demissão de Valentín Katáiev do posto de editor do periódico que ele próprio criara alguns anos antes. A narrativa retrata a trajetória de um grupo de jovens que empreende uma viagem de Moscou até a cidade de Tallin, na Estônia. A ambientação do romance remete a uma viagem feita por Aksiónov alguns meses antes a esse mesmo lugar, onde trabalhou como médico para a marinha por cerca de três meses. "*Tallin made a very deep impression upon me, it was*

such a remote little place – sad, desolate but Europe!",[38] disse o autor em entrevista a Per Dalgard e Inger Lauridsen (MOZEJKO; BRIKER; DALGARD, 1986, p.19)

Zviózdnyi biliet pode ser considerado um romance representativo da "nova prosa" surgida no degelo, ou *molodiójnaia proza*, por trazer uma problemática que não se restringe aos limites ditados pela literatura oficial. As discussões decorrentes de como sobrepujar esses limites tornam visíveis o embate entre as desilusões e incertezas da época e a ruptura de paradigmas relacionados ao passado da *intelligentsia* durante o processo de *desestalinização*. Evidentemente, tais mudanças não foram absolutas, nem realizadas de uma só vez: é comum observar nas críticas ao degelo certa argumentação de "falsa" liberdade, ou mesmo de exagero, motivada pela necessidade de afirmação política do novo governo. Porém, na literatura desse período, apesar de conter certas estruturas que podem remeter à literatura oficial, verifica-se que a motivação fundamental do realismo socialista foi perdida:

> [...] the youth prose novel utilizes the basic structure, many of the motifs, and even the language of conventional Stalinist novels. Yet, **it cannot be called a Stalinist novel or even a revamped Stalinist novel. This is because the epic quality that was so defining a feature of Stalinist novels has been lost** [grifo nosso]. There is no longer that complete consonance between the inner and the outer selves of the protagonists, or between the narrator's point of view and that of his protagonists, that used to obtain [39] (CLARK, 2000, p.231).

[38] "Tallin deixou uma impressão muito profunda em mim, era um local tão remoto e pequeno – triste, desolado, mas Europa!".

[39] [...] o romance da prosa jovem utiliza as estruturas básicas, muitos dos motivos, e inclusive da linguagem dos romances stalinistas convencionais. Entretanto, não pode ser chamado de romance stalinista ou mesmo de romance stalinista reformulado. Isso porque a qualidade épica que era uma característica tão determinante dos romances stalinistas foi perdida. Não há mais aquela completa consonância entre o eu interior e exterior dos protagonistas, ou entre o ponto de vista do narrador e o de seus protagonistas, tal como costumava haver.

É importante ressaltar que essas estruturas básicas e motivos herdados da literatura oficial se mantém apenas inicialmente, isto é, essas características comuns estão mais presentes nas obras iniciais desses autores, que logo procuraram superá-las. No caso de Aksiónov, o declínio desses temas e parâmetros é progressivo, e a problematização do totalitarismo, do projeto de futuro e da literatura a serviço desse aparece com mais veemência. Se antes existia uma "qualidade épica", como aponta Clark, o degelo contribuiu para a ruína desta. E, na ausência de convicção de que a história realiza o que é necessário em benefício do futuro, tais motivos e estruturas se mostram inconciliáveis com a nova realidade.

É a partir dessas dúvidas, da falta de consonância entre o passado "épico" stalinista e o degelo abalado em suas convicções predecessoras, que se origina a base do conflito de *Zviózdnyi biliet.* Esse manifesta-se por meio do confronto entre novo e o velho, entre os hábitos e crenças superficialmente pertencentes ao seio familiar, mas que, na realidade, concernem à sociedade como um todo. Esse também é um *topos* clássico da literatura russa, encontrado, por exemplo, em Turguêniev e seu *Pais e Filhos* (1862), ao qual logo voltaremos. Na obra de Aksiónov, essas divergências são representadas pelo choque entre as gerações de 40 e de 60 (*chestidesiátniki*) do século XX e se transfigura numa disputa de valores entre pais e filhos, e também entre irmãos. A morte de Stálin e o subsequente processo de *desestalinização* deram à nova geração não apenas motivos, mas também a oportunidade de confrontar a ordem estabelecida, isto é, expor suas insatisfações com a sociedade e também com a cultura e a arte da época. Nesse movimento de conflito geracional, a primeira expectativa seria a de uma juventude destrutiva, desajustada, sem discurso próprio que não o de levar à ruína toda a organização prévia. Contudo, essa nova geração não se baseia na eliminação, mas sim no caráter construtivo, na aspiração

afirmativa por meio de uma metamorfose social e cultural, baseada, em grande medida, em valores esquecidos, ou melhor, *proibidos*. Basta relembramos as declarações de Vladímir Pomerántsev e Olga Berggólts, buscando afirmar o papel do autor e o retorno ao lirismo dos clássicos, aos temas da individualidade e das emoções.

Zviózdnyi biliet narra a história de um grupo de adolescentes, todos por volta de 17 anos, que, insatisfeitos com a realidade ao seu redor e com poucas expectativas em relação ao futuro mais ou menos determinado que se apresentava para eles, decidem sair em busca de algo novo, de um horizonte próprio, e embarcam numa jornada de autorrealização. Para isso, as personagens deixam suas casas e fogem para Tallin, com pouco dinheiro e sem planos concretos, porém, repletos de otimismo e esperança.

O enredo se desenrola por meio da história dos irmãos Viktor e Dmitri (Dimka) Deníssov. A narrativa se reveza entre três perspectivas diferentes: a primeira, a do irmão mais velho, Viktor; a segunda, a de um narrador onisciente; e, ainda, a do irmão mais novo, Dmitri. O primeiro é um pesquisador ligado ao programa espacial soviético que há um bom tempo tenta defender sua tese de doutorado. Viktor é obediente e decidido em relação ao próprio futuro: tem cerca de dez anos a mais do que o irmão e por isso se julga mais prudente e responsável, um típico homem de seu tempo que ama o trabalho duro e nele se sente realizado. Dmitri, por outro lado, não concorda com o comportamento social padrão: é insubmisso, rebelde, um tanto imprevisível e vacilante em relação ao futuro. O mais jovem espelhava-se no irmão mais velho, admirando-o, o que criou em seus pais a expectativa de que Dmitri seria tal como Viktor: isto é, um típico rapaz comportado e esforçado, com a vida resolvida. Porém, o resultado foi o inverso.

Acompanham Dmitri na sua viagem os amigos de infância Alik Kramer e Iuri Popóv. O primeiro dedica-se à literatura, à composição de poemas e à escrita de um modo

geral. O segundo é um ex-jogador de basquete que deveria prosseguir na carreira de esportista, mas não conseguiu. Assim como Dmitri, ambos estão à procura de libertação e autodescoberta. Galína Bodróv (Gália), a única mulher do grupo, é uma bonita aspirante à atriz cuja expectativa para o futuro, se permanecesse com a família, estaria reduzida a algum bom trabalho numa fábrica qualquer. Juntos embarcam num trem rumo à Estônia e, sem comoção alguma, deixam a grande metrópole para trás: uma imagem que pouco a pouco se esvai em meio ao ruído incessante da locomotiva. Em Tallin, as personagens se deparam com a necessidade de trabalhar para sobreviver, aproveitando a simplicidade de cada conquista. A antiguidade da cidade, sua beleza medieval, cria um ambiente com nuances mais líricas, proporcionando o afloramento das paixões do ego.

No terreno da linguagem, como muitos escritores do final da década de 50 e início de 60, Aksiónov traz novas características para a literária monótona e usual do período. Em meio a tantas transformações políticas, na virada da década de 50, elementos de coloquialidade se espalharam pela literatura e pela poesia, algo que Leonid Rzhevsky, em seu "The New Idiom" (1965), chamou de "democratização da linguagem", isto é, o ato de trazer para o universo das letras a linguagem cotidiana, os regionalismos, as gírias, outros vocábulos e usos de palavras distantes do discurso padrão, presentes na linguagem das massas, e que, aos poucos, imiscuía-se no discurso dos literatos sendo, posteriormente, incorporados na literatura e na poesia (HAYWARD; CROWLEY, 1965, p.58).

Com as transformações obtidas com o degelo no campo ético e, por que não, poético, uma mudança no campo da língua literária em si era não só necessária como também clamada. Dessa maneira, inicia-se um afastamento da linguagem burocrática e

repleta de clichês dos escritores "programáticos"[40], e também do rigor extremado dos manuais de língua regulamentadores tanto da escrita como da pronuncia.[41] Pode-se dizer que, para Rzhevsky, o distanciamento entre essas duas literaturas no campo da linguagem se dá pela diferenciação de função. Se para os escritores "programáticos" o que importa é a função comunicativa da linguagem para servir aos propósitos do partido, a falta de originalidade e a repetitividade não são um problema. Por outro lado, para a literatura não alinhada com o cenário político, o que importa não é a comunicação, mas a função poética. Para essa vertente, a incorporação da linguagem não padronizada, além de ser uma forma de rejeitar o discurso oficial, é também um mecanismo de renovação da própria língua literária.

Essa monotonia linguística, no período stalinista, não é exclusividade da escrita: ao contrário, no campo da oratória ela se revela abundante e, de certa maneira, paradigmática. O filósofo esloveno Mladen Dolar, em seu *Voice and Nothing More*, discorre sobre as diferenças do uso da voz e da retórica no stalinismo e no nazismo. Sobre a voz no regime stalinista, o filósofo argumenta:

> It is immediately obvious that Stalinist rulers – starting with Stalin himself – were never good public speakers. […] When the Stalinist ruler makes a public speech, he reads in a monotonous voice, without proper intonation and rhetorical effects, as if he himself doesn't understand what he is saying. Party congresses were always staged as monotonous readings of an endless string of endless speeches, during which history was supposed to take place, but which had an irresistibly soporific effect – this was definitely history without any drama. […] The performance is meant for the ears of the big Other of history, and after all, Stalinist measures were always justified in terms of the realization

[40] Termo empregado por Rzhevsky.
[41] Dentre esses manuais, o autor cita *Kultura, retch i stil*; *Voprosy stilistiki russkogo iazyka*; *Govori pravilno*; *Pravilno li my govorim?*

> of the great historical laws, in view of a future which would supposedly validate them [42] (DOLAR, 2006, p.117).

Essa voz monótona, mesmo na mais alta posição de poder, presta-se a um plano previamente programado, em que não somente o movimento socioeconômico tem um horizonte muito bem estabelecido, como também o artístico cultural. Qualquer manifestação em que se pressupunha a existência de uma voz, seja ela oficial ou não, deve conter no seu cerne o destino presumido pelo motor da história socialista. Nesse sentido, Dolar continua:

> […] the main concern of the Stalinist Party congresses was that nothing would happen, that everything would run according to the preestablished scenario. The written script is not to be disguised – on the contrary, the Stalinist ruler is but an agent, a functionary of the script, and the point of monotonous reading is to present a few diversions as possible" [43] (idem, p.118).

Assim como a voz do governante está à serviço do curso preestabelecido da história, a voz do escritor dentro deste cenário também deveria estar submetida a essa narrativa com um objetivo maior.

Para Aksiónov, assim como para outros escritores da *molodiójnaia proza*, podemos dizer que a busca por uma forma autêntica era também a de uma voz própria,

---

[42] É imediatamente óbvio que os dirigentes stalinistas – começando pelo próprio Stálin – nunca foram bons oradores públicos. Quando o dirigente stalinista faz um discurso público, ele lê numa voz monótona, sem entonação adequada e efeitos retóricos, como se ele próprio não entendesse o que está dizendo. Congressos do partido eram sempre organizados como leituras monótonas de uma infindável sequência de infindáveis discursos, durante a qual a história supostamente teria lugar, mas que tinha um efeito soporífero irresistível – isso era de fato a história sem qualquer drama. [...] A performance é direcionada aos ouvidos do grande Outro da história, e no fim das contas, as medidas stalinistas sempre foram justificadas em termos da realização das grandes leis históricas, em vista de um futuro que supostamente as validaria.

[43] […] a maior preocupação dos congressos do partido stalinista era a de que nada acontecesse, de que tudo corresse de acordo com o cenário pré-estabelecido. O roteiro escrito não é para ser disfarçado – ao contrário, o dirigente stalinista é apenas um agente, um funcionário do roteiro, e o objetivo de leitura monótona é apresentar o menor número de divergências possível.

contrária à do stalinismo. Em *Zviózdnyi biliet*, a tentativa de alcançar uma identidade artística desassociada da literatura oficial procurou recursos no deslocamento de alguns dos principais motivos do realismo socialista, juntamente com a utilização de uma linguagem mais "democrática", como argumenta Rzhevsky. Uma das maneiras que Aksiónov utiliza para se distanciar da linguagem oficial é por meio do emprego frequente de coloquialismos e também de estrangeirismos (que possuem um significado específico dentro da narrativa):

> – Добрый вечер, *джентльмены*!
> – Наш простой, советский *супермен* (ZB p. 297)[44]
> Я *супермен*-моралист. (ZB p. 419)
> Какие славные ребята наши попутчики! И вообще все – *о'кэй*! (ZB p. 303)
> – *Гуд бай*, пожиратели! (ZB p. 312)
> – *Сэр*, я предлагаю провести общую политическую дискуссию...[45] (ZB p. 314).

Nesses excertos do texto, as palavras de língua inglesa russificadas aparecem sempre na fala das personagens, seja nos diálogos ou nos monólogos interiores. Esse recurso auxilia tanto na composição da identidade individual como na caracterização de uma geração: é uma forma de distinção entre as vozes narrativas singulares e a disposição de um grupo social em relação a outro mais homogêneo. Além disso, é uma maneira de

[44] As citações de *Zviózdnyi biliet* serão indicadas pela sigla ZB acompanhada do número da página.
[45] - Boa noite, *gentleman*!
- Nosso simples *superman* soviético.
Eu sou um *superman*-moralista.
Que bom grupo formam nossos companheiros de viagem! E, no geral, está tudo *OK*!
- *Good bye*, devoradores!
- *Sir*, proponho realizar uma discussão política geral...

aproximar as personagens do Ocidente. O “exotismo” desse cenário é assimilado também pela presença da música como veículo de expressão:

> Из глубины парка несется джазовая музыка,
> движется колесо, и движется весь наш шарик, начи ненный загадочной смесью. Движется парк, и мы движемся, люди в парке. (ZB, p. 267-268).
> *буги-вуги* на рентгеновских пленках[46] (ZB, p.393).

Outro recurso é a organização estrutural de uma parte das falas no texto, construída de forma a lembrar o diálogo cênico. É significativo que essa estrutura seja majoritariamente utilizada entre os jovens participantes da viagem. Essa seria uma maneira de incorporar na prosa um certo dinamismo próprio do espetáculo teatral. São, muitas vezes, nesses longos diálogos que se revelam, em escala mais significativa, o uso dos coloquialismos e estrangeirismos característicos do texto.

> ДИМКА. На Балтику помчался Громкий. Эх, ребята!
> ЮРКА. А что ему не ездить? Жрец искусства.
> АЛИК. Тоже мне искусство! Читать стишки и строить разные рожи. Примитив!
> ГАЛЯ. А почему бы тебе, Алик, не выучить пару стишков? Выучи и поезжай на Рижское взморье [47] (ZB, p. 272).

[46] Do fundo do parque vem o som do jazz, a roda gira e gira todo o nosso pequeno globo, recheado de uma mescla misteriosa. O parque se move e nós, as pessoas dentro dele, nos movemos.
Boogy-woogy em películas de raios-x.
[47] DIMKA. Gromki correu à toda para o Báltico. Ah, rapazes!
IURKA. E por que não? Ele é um cultivador das artes.
ALIK. Arte! Eu também. Lê uns versinhos e faz caretas. Primitivo!
GÁLIA. E por que você, Alik, não aprende uns versinhos? Aprenda e vá para o litoral de Rijski.

3. Uma nova linguagem

A narrativa de *Zviózdnyi biliet* inicia em primeira pessoa com uma afirmação de Viktor sobre seu próprio caráter: *Я человек лояльный*.[48] Essa asserção inicial nos leva a crer que o protagonista é Viktor, e, no entanto, todos os comentários posteriores se voltam sobre o irmão, invertendo essa expectativa. Esse preâmbulo feito por Viktor instaura uma perspectiva antagônica entre os irmãos, não para apontá-lo como inimigo, mas simplesmente para demostrar a diferença entre os caráteres de ambos. De certa maneira, esse introito de Viktor antecipa a temática sobre a qual o enredo se desenvolverá, isto é, são essas as divergências que moverão toda a ação em *Zviózdnyi biliet*.

Viktor é uma pessoa que segue as regras, em oposição ao irmão. Ele se esquiva de qualquer reprovação ao afirmar-se como um bom seguidor da lei. Em outras palavras, ao leitor já é antecipado que a Viktor não cabe qualquer tipo de censura ao que se seguirá na narrativa. Após as breves considerações sobre si, ele prossegue com a descrição do irmão, através da sua perspectiva:

> Я смотрю, как мелькают впереди его чешская рубашка с такими, знаете ли, искорками, штаны неизвестного мне происхождения, австрийские туфли и стриженная под французский ежик русская голова. (p.259)[49]

Nessa descrição é destacada a desfiliação de Dmitri com a sua pátria por meio da enumeração dos elementos de origem ou influência estrangeira. Esse conjunto representa não a assimilação de outra nacionalidade, mas simplesmente a renúncia a qualquer uma em particular: a camisa é tcheca, as calças não se sabe de onde, os sapatos austríacos e o

[48] Sou uma pessoa que segue a lei.
[49]Vejo como passa rapidamente sua camisa tchetchena, com calças não se sabe de onde, sapatos austríacos, sob um eriçado corte de cabelo francês, a cabeça russa.

cabelo francês. Já a cabeça é russa, o que não é insignificante no conjunto, apesar de o narrador parecer dizer o contrário. Em outras palavras, Dmitri é russo, mas incorpora uma visão plural do mundo, não se restringindo ao nacionalismo doméstico (essa desfiliação é uma característica da literatura do degelo). Ainda assim, por causa de sua "cabeça" russa, o seu modo de pensar de alguma forma permanece ligado a essa cultura.

Num contexto mais abrangente, a aceitação de influências externas ao seu ambiente e um comportamento mais ocidentalizado alude explicitamente aos jovens da geração do próprio Aksiónov, que se rebelavam contra os padrões sociais soviéticos adotando uma estética diferenciada de vestimentas e cortes de cabelo, "incorporando" outras nacionalidades. Em uma entrevista concedida a Per Dalgard e Inger Lauridsen para a compilação de artigos *Vasiliy Pavlovitch Aksënov: A Writer in Quest of Himself*, idealizada por ocasião dos 50 anos do autor (MOZEJKO; BRIKER; DALGARD, 1986), Aksiónov exemplifica o comportamento dele e de seus amigos durante as décadas de 50 e 60: "*we went round in torn clothes, listened to jazz, we lived in a commune, we painted abstract pictures [...] we drank, dance [...], and that time girls used to come to us, creeping into the commune by the window"* [50](p.16).

Essa juventude a que se refere Aksiónov era chamada de *стиляги* (stiliagi), palavra utilizada para denominar grupos da contracultura russa do final dos anos 1940 até os anos 1960. Esse termo tem definições imprecisas: é possível encontrá-lo traduzido como dândis, fashionistas, extravagante, grã-fino (em português), beatniks, hipsters (em inglês). Inclusive na definição de *стиляга* encontrada em dicionários russos temos como definição geral "aquele que segue a última moda", "que se veste de maneira extravagante,

[50] Andávamos por aí em roupas rasgadas, ouvíamos jazz, morávamos numa comuna, pintávamos quadros abstratos [...] bebíamos, dançávamos [...], e naquele tempo as garotas costumavam vir até nós se esgueirando para dentro da comuna pela janela.

gritante", e como sinônimos: *денди*, *модник*, *франт*, *ферт*, *петиметр*, *фертик*, *пижон*, *форсун*, *провинциал*, *щеголь*, *модерняга*. No contexto de meados do século XX, os *stiliagi* eram conhecidos pelo uso de roupas extravagantes, espalhafatosas e coloridas, cortes de cabelos diferentes, criando um forte contraste com os costumes soviéticos da época. Também eram fascinados pela cultura ocidental, especialmente a música, como o jazz. Ou seja, mais do que uma representação estética, havia também um modelo cultural por trás dos *stiliagi*.

Há uma frase comum do período soviético, ou melhor, um slogan, que define em poucas palavras a indignação da política oficial com esse grupo: "*Сегодня он танцует джаз, а завтра Родину продаст*" (Hoje ele dança jazz, amanhã ele venderá sua Pátria). Essa construção da frase disseminou-se de tal maneira que ganhou inúmeras variantes[51]: *Сегодня он играет джаз, а завтра Родину продаст*, *Сегодня слушаешь ты джаз, а завтра Родину продашь.* Independentemente da nuance de sentido, o intuito dessa formulação é moralizante, pois censura e reprova ao mesmo tempo uma determinada prática.

Ambas as personagens, Viktor e Dmitri, incorporam duas tipologias distintas do jovem da época: um, por determinadas razões éticas e morais, é conformado, enquanto o outro está sempre em conflito com a sociedade. A diferenciação entre os dois é tão fundamental que é com ela que Viktor prossegue o primeiro parágrafo de sua narrativa, abrindo o romance:

> Я ЧЕЛОВЕК ЛОЯЛЬНЫЙ. Когда вижу красный сигнал "стойте", стою. И иду только, когда увижу зеленый сигнал "идите". Другое дело – мой младший брат, Димка всегда бежит на красный сигнал. То есть он просто

[51] É possível encontrar diversas variações feitas a partir dessa frase com significantes atuais, demonstrando que questões de moralização não são um passado tão distante assim na cultura russa.

всегда бежит туда, куда ему хочется бежать. Он не замечает никаких сигналов. [52](ZB, p.259)

O contraste entre Viktor e Dmitri não se dá apenas pela oposição de papéis e de características individuais, mas também no nível narrativo. Nessa primeira parte, é por meio dos olhos de Viktor que o irmão é descrito e, ao mesmo tempo, contraposto ao próprio narrador-personagem. Esse recurso narrativo coloca ambos num nível análogo de correlação, ainda que pela diferença, o que lhes dá uma função essencial na construção do pensamento presente em *Zviózdnyi biliet*. As relações fundamentais que movem a ação do livro residem na oposição entre o que representam essas duas tipologias de personagem. Soma-se a isso a posição também dual da personagem-narrador, pois aparentemente se coloca como espectador dos fatos através do seu *narrar*, mas na verdade é ele quem compõe o cerne da trama, já que é Viktor quem "constrói" o irmão através da relação de contraste consigo mesmo, oferecendo assim o fio condutor do enredo e, de certa forma, justificando toda a ação posterior. Em outras palavras, Viktor faz um prelúdio do que será vivenciado pelo irmão justamente por colocá-lo como o contrário de si próprio.

Os companheiros de Dmitri, apesar de se envolverem na viagem por motivos semelhantes, têm objetivos mais bem definidos. Já ele tem como único propósito claro a ruptura com a relação tutelar com a família:

ДИМКА. А в общем, куда нам поступать, решают родители. Ведь это же они, дорогие родители, финансируют все наши мероприятия. (...)

[52] Eu sou uma pessoa que segue a lei. Quando vejo o sinal vermelho de "pare", eu paro. Prossigo somente quando vejo o sinal verde de "vá". Meu irmão mais novo é outra coisa, Dímka sempre passa no sinal vermelho. Na verdade, ele sempre corre para onde quer que tenha vontade de correr. Ele não repara em nenhum sinal.

> АЛИК. Родители не могут понять, что нам чужды их обывательские интересы. Даже мой дед и тот нудит день-деньской: сначала приобрети солидную специальность, а потом пробуй свои силы в литературе.
> ЮРКА. А мой конь уже все продумал. Надежды у него мало, что я поступлю, так он уже место мне подыскал для производственного стажа. Учеником токаря на какой-то завод. Дудки я туда пойду. Ишь ты что придумал: учеником токаря! Молчание [53] (ZB, p. 275).

Existem, inicialmente, uma recusa por parte de Dmitri e seu grupo em participar das instituições convencionais que permitem inserção social e econômica. Mais especificamente, um dos modelos que se sobressai, além do trabalho na fábrica, é o da universidade, que é tratada pelas personagens, principalmente pelo protagonista, como parte também de um destino "pequeno burguês"[54], mesquinho, ao qual ele associa a vida do irmão Viktor (ZB, p.394). Faz parte também dessa recusa o afastamento do universo familiar, pois ambos os pais são intelectuais – o pai é professor assistente e a mãe, mestre em duas línguas –, da mesma forma que se trata de uma rejeição das estruturas sociais estabelecidas na capital moscovita.

> ДИМКА. А так, уедем, и все. Хватит! Мне это надоело. Целое лето вкалывать над учебниками, и ходить по магазинам, и слушать проповеди. Отдохнуть нам надо или нет? Никто ведь не думает о том, что нам надо отдохнуть. Дудки! Уедем! Ура! Как это раньше мне в голову не приходило?
> АЛИК. А как же родители? Как же мои дед?
> ЮРКА. А мой конь?

---

[53] DIMKA. Em geral, os pais decidem para onde vamos. Afinal, são eles, os queridos pais, que financiam todas as nossas empreitadas. (...)
ALIK. Nossos pais não conseguem entender que somos alheios aos seus interesses pequeno-burgueses. Até meu avô aborrece o dia todo: primeiro adquira uma sólida especialização, depois se dedique à literatura.
IURKA. E o meu velho já pensou em tudo. Com pouca esperança eu entrarei no lugar que ele já arranjou para ter os anos de serviço. Aprendiz de torneiro em alguma fábrica. Eu é que não vou. Vejam o que ele veio inventar: aprendiz de torneiro! Silêncio.

[54] *Мещанский*, no original, o mesmo termo dá o título da peça *Pequenos burgueses* (*Мещане*) de M. Górki, de 1901.

> ДИМКА. Слезай с коня, иди пешком. Что вы, парни? Мы же мощные ребята, а ведем себя, как хлюпики. Вперед! К морю! В жизнь! Ура! Что я думал раньше, идиот!
> АЛИК. А как же мое поступление во ВГИК?
> ЮРКА. А мое в Инфизкульт? Это тебе, Димка, хорошо. Ты еще ничего не придумал, куда идти,
> ДИМКА. Институт! Смешно. В институты принимают до тридцати пяти лет, а нам семнадцать! У нас в запасе еще восемнадцать лет! Вы себе представляете, мальчики, как можно провести годик-другой? Мчаться вперед: на поездах, на попутных машинах, пешком, вплавь, заглатывать километры. Стоп! Поработали где-нибудь, надоело – дальше! Алька, вспомни про Горького и Джека Лондона. А для тебя, Юрка, это отличный тренинг. Или вы хотите всю жизнь проторчать в этом клоповнике? [55] (ZB, p. 278-279)

Nesse aspecto, há uma mudança no paradigma de *futuro*, pois se anula o planejamento, e com isso, a expectativa da posterioridade, embutida no pensamento mesquinho, "pequeno burguês", a que se referem às personagens. É sob essa condição de ausência de um futuro determinado que se constrói o pensamento de Dmitri, ou seja, esse não está baseado num sistema específico de desenvolvimento pessoal ou coletivo, exceto como negação de certos modelos de comportamentos individual e social.

---

[55] DIMKA. Então vamos embora e pronto! Já estou cheio disso. Ficar enfiado nos livros o verão todo, ir à lojas e ouvir sermões. Merecemos descansar ou não? Ninguém mais pensa de fato se precisamos de um descanso. Que nada! Vamos embora! Hurra! Como isso não me passou pela cabeça antes?
ALIK. E como ficam os meus pais? E o meu avô?
IURKA. E o meu velho?
DIMKA. Saia da sua aba, vá a pé. E então, caras? Já somos homens capazes, mas agimos como uns medrosos. Adiante! Ao mar! À vida! Hurra! Em que eu pensava antes, idiota!
ALIK. E como fica a minha entrada no Instituto de Cinematografia?
IURKA. E a minha entrada no Instituto? Para você está bem, Dimka. Você ainda não descobriu para onde quer ir.
DIMKA. Faculdade! Que ridículo. Entro na faculdade até com trinta e cinco anos. Nós temos apenas dezessete! Ainda temos dezoito anos pela frente! E vocês imaginam como se pode passar um ano ou dois? Correr adiante: em trens, de carona, a pé, a nado, engolir os quilômetros. Stop! Trabalhar em algum lugar, depois de se cansar, seguir adiante. Alka, lembre de Górki e Jack London. E para você, Iurka, isso seria um treinamento excelente. Ou vocês querem ficar plantados nesse ninho de percevejos?

Os mecanismos de resistência a esses modelos são diversos. Pode-se destacar, primeiramente, a assimilação de novas influências culturais, como a exemplarmente contida na descrição que Viktor faz de Dmitri no início do romance, mostrado o desapego do irmão com o nacionalismo. Igualmente importante é a presença recorrente do jazz, não somente como uma influência externa à cultura russo-soviética, mas também pelo seu caráter de improvisação. Além disso, temos a linguagem distante da norma padrão, composta por neologismos bem como palavras estrangeiras, sinalizando que a apropriação individual de suas próprias vidas se dá também no domínio da língua, criando uma própria, dissociada daquela oficial. Por fim, temos a fuga do lar, representada não somente pela casa paterna, mas também pela Moscou enquanto capital e símbolo das instituições administrativas e culturalmente envolvidas na ideia de *futuro*.

Os valores direcionados à construção de uma nova sociedade, em que a técnica, a ciência e o pragmatismo estão direcionados para esse projeto cujo objetivo último é desenvolver o coletivo são incorporados totalmente por Viktor; a rejeição desses ideais, e até certo ponto do espaço impregnado por eles, obriga-nos a enxergar em Dmitri uma espécie de anti-herói positivo. O próprio percurso de formação do protagonista – levando em consideração que a trajetória da viagem ajudou a moldar o caráter de Dmitri, fazendo-o amadurecer ao longo da sua narrativa – opõe-se ao percurso clássico do herói positivo, se o compararmos com algumas personagens exemplares, tais como Tchapáiev e Pável Kortcháguin, dos romances *Tchapáiev* (1923) e *Assim foi temperado o aço* (1934), escritos respectivamente por Dmitri Fúrmanov (1891-1926) e Nikolái Ostróvski (1904-1936). Esse percurso clássico envolve a paulatina incorporação dos valores coletivos em detrimento dos individuais, um senso patriótico de heroísmo, ligado cada vez mais diretamente ao Partido Comunista, além da luta constante pela causa do bem comum.

> Чего я хочу? Если бы я сам знал. Узнаю когда-нибудь. А сейчас дайте мне спокойно ловить рыбку. Дайте мне почувствовать себя сильным и грубым. Дайте мне стоять в рубке над темным морем и слушать симфонию. И пусть брызги летят в лицо. Дайте мне все это переварить. Поругаться с капитаном, поржать с ребятами. Не задавайте мне таких вопросов. Я хочу, чтобы кожа на моих руках стала от троса такой, как подошва ваших ботинок. Я хочу, засыпая, видеть только кильку, кильку, кильку. Я хочу, я хочу... Хочу окончательно обставить 93-й. По всем статьям. И хочу на следующий год выйти в Атлантику.[56] (ZB, p. 442-443)

No fragmento depreende-se que o indivíduo volta a ser uma questão – o que quer, o que busca – mesmo que não se tenha uma resposta definitiva para elas. A personagem de Aksiónov afasta-se do modelo de herói social em todos os níveis nos quais rejeita valores estabelecidos pela sociedade, em âmbitos como comportamento, linguagem, interferência cultural, anti-instituições e etc.

Nesse sentido, deparamo-nos com a centralidade das relações privadas. A valorização do pequeno círculo de amigos do "eu" buscando autoconhecimento e a realização dos desejos pessoais, como o amor, a satisfação no trabalho, ou mesmo a pouca importância deste, o retorno à simplicidade, são fatores que também apontam para uma renúncia das ideias de coletividade e autossacrifício.

A própria relação com o espaço também pode ser vista como parte da recusa desses valores. Embora as personagens não saiam da URSS, a cidade de Tallin adquire um sentido diverso ao que usualmente representa na vida de um cidadão soviético.

---

[56]O que eu quero? Se eu soubesse. Um dia eu saberei. Mas no momento quero apenas pescar tranquilamente. Quero me sentir forte e rude. Quero ficar numa ponte sobre o mar tenebroso e ouvir uma sinfonia. E que as gotas de água voem no meu rosto. Quero digerir tudo isso. Brigar com o capitão, discutir com os rapazes. Não me façam tais perguntas. Eu quero que a pele das minhas mãos fique como a sola das suas botas. Eu quero, dormindo, ver somente anchovas, anchovas, anchovas. Eu quero, eu quero.... Quero finalmente ultrapassar o 93. De todos os pontos de vista. E quero no próximo ano ir para o Atlântico.

Tallin é uma das cidades mais antigas da Europa do Norte, conservando sua história medieval como parte da liga Hanseática, com seus castelos, catedrais e monumentos. Todos esses resquícios da história mostram que a sua proeminência data de uma época muita anterior de sua anexação à URSS. Mas, às personagens de Aksiónov, Tallin revela, além da sua riqueza histórica, uma beleza natural que remete à possibilidade de ser livre, de poder ir e vir de acordo com a própria vontade, sem que as escolhas sejam moldadas por influências externas.

> За спинами ребят гигантским веером колыхался закат. А прямо перед ними стояли красные сосны. А вот показался огромный венгерский "Икарус". Краски заката раскрасили его лобовое стекло. Замолчали Галка и Алик, Все четверо смотрели, как приближается автобус, и чувствовали себя счастливыми. Вот это жизнь! Горячий песок. Сосны. Чайки. Море. Автобус идет. Куда хочу, туда еду. Могу на автобусе, а могу и в такси. И пешком можно. И никто тебе не кричит: иди, учи язык! И никто, понимаете ли, не давит на твою психику. И унижаться, выпрашивать пятерку на кино не надо. А впереди ве черний Таллин. Город, полный старых башен и кафе.[57] (ZB, p. 327)

Nesse sentido, apesar de Tallin ser, na época, uma cidade soviética, para Dmitri e seus companheiros ela representa uma localidade em que a busca pela independência é possível, uma cidade carregada cultural e historicamente, e cujo "romantismo" permite aflorar os sentimentos, a subjetividade e a individualidade. Não é à toa que é apenas em Tallin que Dmitri e Gália iniciam seu relacionamento, bem como Iuri e Alik, com

[57]Atrás deles o poente trepidava como um gigante leque. À direita, diante deles, havia pinheiros vermelhos. E eis que aparecia o enorme húngaro "*Ikarus*". A coloração do poente iluminava a sua frente de vidro. Galka e Alik calaram-se, todos os quatro observavam como o ônibus se aproximava e sentiam-se felizes. Essa é a vida! Areia quente. Pinheiros. Gaivotas. O mar. O ônibus andando. Para onde quero, para lá vou. Posso ir de ônibus. Posso ir de taxi. Também posso ir a pé. E ninguém vai gritar: Vá aprender a língua! E ninguém, você entende, oprime a sua mente. E não é preciso humilhar-se, suplicar por cinco rublos para o cinema. E adiante a noturna Tallin. Uma cidade repleta de antigas torres e cafés.

habitantes locais. E é nela que ocorre um motivo romântico impensável para um tradicional enredo soviético, quando Dmitri tenta matar Dolgóv por causa de Gália, mas é impedido pelos amigos. A cidade estoniana, então, assume uma posição idílica e de refúgio, em que as personagens podem realizar aquilo que não fariam em Moscou, junto de suas famílias.

A narrativa de *Zviózdnyi biliet* não é unificante, ao contrário daquela típica do realismo socialista. Todas as personagens, incluindo Viktor, em maior ou menor grau, interrogam a si próprios, suas decisões, suas certezas. Esse questionamento é o que fragmenta não somente um tipo de estrutura narrativa, mas principalmente um modelo de herói.

A morte de Viktor – que ironicamente ocorre num acidente de avião, mais perto do céu e, portanto, das estrelas – apresenta a Dmitri um irmão despido de toda a roupagem político-social que carregava em vida. Se não tivesse morrido, ele provavelmente teria se tornado membro do partido comunista, teria alcançado uma carreira proeminente e de importância governamental, mas nada disso importava naquele momento: ele era seu irmão e nada mais.

O processo de aprendizagem envolvido na jornada dos jovens e o motivo da "busca" remete-nos ao título *Zviózdnyi biliet*. O "bilhete para as estrelas" (ou, literalmente, o bilhete estrelado) carrega dentro de si um significado e uma permissão, aludindo ao sentido buscado por cada uma das personagens em ordem de desvencilharem-se do seu próprio destino. No título também está contida uma simbologia astronômica que remete à busca por uma direção a ser tomada e que é representada por um ideal espiritual, incorporado frequentemente nas obras de Aksiónov, na forma das estrelas, da lua, da arte (MEYER, 1986, p.511).

Ao retornar para a antiga moradia em Moscou, semidemolida após a morte do irmão, Dmitri busca recordar o passado vivido ali e ver a vida a partir da perspectiva do irmão, pois esse sempre vivera naquele apartamento. Ele se deita no mesmo lugar desde onde o irmão costumava contemplar o céu e nele vê a imagem de um bilhete perfurado por estrelas:

> Иногда ходит-ходит.
> МАМА: Витя, что ты все ходишь?
> А он ни гу-гу. Иногда он ложился на подоконник, вот так, и смотрел в небо. Долго-долго. Где же он тут видел небо? Кругом стены. А, вот оно. Я лежу на спине и смотрю на маленький кусочек неба, на который все время смотрел Виктор. И вдруг я замечаю, что эта продолговатая полоска неба похожа по своим пропорциям на железнодорожный билет, пробитый звездами.
> Интересно. Интересно, Виктор замечал это или нет?
> Я смотрю туда, смотрю, и голова начинает кружиться, и все-все, все, что было в жизни и что еще будет, -- все начинает кружиться, и я уже не понимаю, я это лежу на подоконнике или не я. И кружатся, кружатся надо мной настоящие звезды, исполненные высочайшего смысла.
> Так или иначе ЭТО ТЕПЕРЬ МОЙ ЗВЕЗДНЫЙ БИЛЕТ!
> Знал Виктор про него или нет, но он оставил его мне. Билет, но куда?[58]
> (ZB, p. 475-476)

Ele percebe que sem o irmão, o bilhete passa a ser dele, ainda que a questão inicial continue sem resolução: existe um caminho a trilhar, mas Dmitri ainda não sabe para

[58] Às vezes ele andava para lá e para cá.
A MÃE: Por que você fica andando para lá e para cá?
Mas ele não dizia nada. Às vezes ele se deitava no peitoril da janela e contemplava o céu por um longo, longo tempo. Mas como ele poderia ver o céu dali, rodeado de paredes? Ah, ali estava ele. Deitei-me e vi um pedacinho do céu, o mesmo que Viktor contemplava o tempo todo. De repente, percebi que aquela alongada faixa de céu era semelhante em proporção a um bilhete de trem perfurado por estrelas. Interessante. Interessante, Viktor teria percebido isso?
Olho e olho para lá, minha cabeça começa a girar e tudo, tudo o que acontecera e ainda estaria por vir em minha vida, tudo começou a girar. Já não sei se sou eu deitado no peitoril ou não. Giram, giram sobre a minha cabeça as estrelas verdadeiras, repletas de um significado superior.
De qualquer forma ESSE AGORA É O MEU BILHETE PARA AS ESTRELAS!
Sabendo ou não, Viktor o deixara para mim. Um bilhete, mas para onde?

onde. Disso pode-se depreender que a jornada é mais importante do que o destino, que o percurso é mais importante do que o futuro, e a predeterminação não consegue prevalecer contra a vida tal como ela é, imprecisa e misteriosa.

4. Destino ou acaso

Орёл или решка? (Cara ou coroa?) foi o título inicialmente escolhido por Aksiónov para seu primeiro romance sobre a viagem de liberdade e evasão de Dmitri, Alik, Iuri e Galina, mas ao apresentar o texto para um estúdio de cinema, Konstantin Simonov sugeriu um novo título: *Zviózdnyi biliet* (PETROV, 2012, p.107), evocando a cena final do livro. O autor concordou e *Орёл или решка?* passou a nomear apenas a primeira parte do romance.

Zviózdnyi biliet é dividido em quatro partes: a primeira, como já dito, é *Орёл или решка?*, a segunda é *Аргонавты* (Os argonautas), a terceira *Система "Дубль-ве"* (Sistema Duplo-V) e a última *Колхозники*. A parte preliminar contém os três primeiros capítulos narrados por Viktor e nela se apresenta um retrato geral dos quatro jovens e da sua relação com o seu meio de convivência imediato. O título já nos remete a uma disputa, à uma teoria de probabilidades, um conflito entre a aventura, a sorte, e a história incontornável em que os valores do futuro já estão preestabelecidos, sendo apenas uma questão de alcançá-los.

De modo a desestabilizar a antecipação desse *futuro*, os personagens, nos momentos em que necessitam tomar uma decisão, seja ela difícil ou mesmo simples, recorrem ao uso da casualidade, tentando a sorte ao *jogar a moeda*. Esse motivo é

recorrente e já é estabelecido no início da narrativa: a grande decisão da fuga é tomada e a viagem decidida dessa maneira. Como aponta Simmel:

> Isso faz lembrar a relação do aventureiro com o jogador. O jogador, na verdade, está abandonado à falta de sentido do acaso; apenas na medida em que ele conta com o favor deste acaso, na medida em que ele considera possível uma vida condicionada por este acaso, e a realiza, o acaso coloca-se para ele em uma concatenação do sentido [...] assim o aventureiro permite que o acaso, que se situa fora da linha da vida, que é dirigida por um sentido, seja todavia abrangido por este sentido. Ele introduz um sentimento central da vida, que é conduzido por meio da excentricidade da aventura e produz uma necessidade nova e significativa de sua vida, justamente na amplitude da distância entre seu conteúdo casual dado pelo exterior e o centro da existência – unificador e doador de sentido. (SIMMEL, 1998, p. 175-6)

Optar pelo acaso desfaz a necessidade de um planejamento, além de permitir que a decisão não seja dada pelo indivíduo (o herói não está pronto para decidir) e, dado o contexto político-social, nem pelo Estado. O acaso, então, alinha-se com o "plano" de Dmitri, que é simplesmente não procurar saber do depois, não possuir nada resolvido, nem deter nenhum desejo em particular: as escolhas são dadas nas intersecções, sem que se possa planejar ou saber o que virá. Esse futuro impreciso é constitutivo da personagem e perdura até o final da narrativa. No texto "Destino e caráter", Walter Benjamin (2011) pergunta-se sobre a possível ligação entre destino e felicidade, ao qual responde negativamente:

> Existe então no destino – esta questão vai mais fundo – uma relação com a felicidade? Será a felicidade, assim como sem dúvida o é a infelicidade, uma categoria constitutiva do destino? A felicidade é, muito mais, o que liberta aquele que é feliz das cadeias do seu próprio destino. Não é em vão que Hölderlin chama os deuses bem-aventurados de 'sem destino'. Desse modo,

> felicidade e bem-aventurança, assim como a inocência, conduzem para fora da esfera do destino (p. 92-93).

Se a felicidade e bem-aventurança estão ligados à liberdade e ao não controle do porvir, a busca em *Zviózdnyi biliet* não precisa ter um objetivo ou alvo específico que não o da jornada em si, o não programado que desmantela a inexorabilidade do destino. A ideia soviética de futuro deu a esse destino implacável tanto um desígnio para a história, como também para a natureza do próprio homem, transformando seu caráter em ordem a auxiliar o cumprimento desse projeto. O projeto soviético deu sua própria interpretação para a relação entre caráter e destino, e sua ligação com a essência humana: resolveu transformar a própria natureza do homem para modificar-lhe o caráter, assim como cumprir o designo técnico da História para responder aquilo que identificavam como projeto do comunismo. Benjamin (2011) irá justamente comentar a relação entre destino e natureza, defendendo a dissociação desse par com as noções de caráter moral, em um movimento oposto aquele proposto pelo discurso soviético:

> Existe então um conceito de destino [...] o qual é inteiramente independente do conceito de caráter e procura sua fundamentação em uma esfera completamente diferente. O conceito de caráter também deve ser colocado em seu lugar correspondente [...] Ambos dizem respeito ao homem natural, melhor dizendo: à natureza do homem, que se anuncia nos signos da natureza, dados em si mesmos ou produzidos experimentalmente. A fundamentação do conceito de caráter deverá estar relacionada, em todo o caso, a uma esfera natural e que tem tão pouco a ver com a ética ou a moral como o destino com a religião (p. 95-96).

A segunda parte, *Аргонавты*, inicia-se com o grupo de jovens dentro de um trem partindo de Moscou. Como se evidencia pelo título, há um paralelo com os argonautas da

mitologia grega na expedição rumo à Cólquida em busca do Velocino de ouro. Além da referência direta, outros indícios conectam os dois textos em paralelo, como o fato de as personagens se dirigirem para uma cidade costeira, em busca do mar; há também a atração das personagens pela água, seja com Gália nadando, comparada a Afrodite, seja com os outros três trabalhando nos barcos pesqueiros. O mar simboliza o indeterminado, a liberdade e, para os protagonistas de Aksiónov, a rejeição do destino em favor da aventura. A busca por um espaço alternativo (Tallin) e pela exploração do exótico (desconhecido) emoldura a categoria de aventura já manifestada no título: a aventura "apresenta-se como o último refúgio da experiência", pois "pressupõe que haja um caminho para a experiência e que este caminho passa pelo extraordinário e pelo exótico (contraposto ao familiar e ao comum) " (AGAMBEN, 2005, p. 39). As personagens de Aksiónov têm justamente uma demanda pela experiência, pois aquilo que lhes era familiar em Moscou não continha em si uma descoberta, mas apenas a aceitação do já normatizado.

A aceitação de uma aventura por oposição a de um destino predeterminado remete ao uso dessa noção no enredo medieval. O medievalista e crítico Paul Zumthor, em seu *Toward a Medieval Poetics* (1992), mostra como a noção de "aventura" surge para se contrapor a de "destino". Os heróis medievais, assim como os da antiga épica, também são dotados de um destino e de um caráter desde seu nascimento (em geral, anunciado por alguma profecia e por seu nome próprio). No entanto, diferente dos guerreiros das epopeias greco-latinas, os cavaleiros medievais buscam se pôr à prova, na forma de andanças e viagens, muitas vezes sem um ponto de chegada específico. Com isso, colocam em questão o próprio futuro a eles atribuídos: há uma não aceitação do sucesso

predeterminado (p.298). A viagem a Tallin pretende superar o contexto de totalidade envolvido na realidade das personagens, e nesse sentido:

> A forma da aventura, em sua acepção mais genérica, pode ser assim expressa: ela extrapola o contexto da vida. Por aquela totalidade de uma vida entendemos que em seus conteúdos específicos – por mais que eles se distingam de uma maneira flagrante e irreconciliável – circula um processo de vida unitário. Contraposto à imbricação dos anéis da vida, ao sentimento de que, apesar de todas essas contracorrentes, essas viradas, esses embaraços, se tece, finalmente, uma linha contínua, está aquilo que chamamos aventura: uma parte da nossa existência à qual – pela frente e por trás se ligam imediatamente outras, mas que, ao mesmo tempo, em seu sentido profundo, corre por fora de qualquer continuidade desta vida. [...] Em um sentido muito mais preciso do que quando tratamos das outras formas dos nossos conteúdos de vida, a aventura tem começo e fim. Isto constitui seu desligamento dos entrelaçamentos e encadeamentos daqueles conteúdos, seu centramento em um sentido próprio. (SIMMEL p. 172-173)

É interessante como não percebemos no romance as viradas, as peripécias e os embaraços típicos de uma aventura, mas somos transportados a ela pelo sentido atribuído à trajetória das personagens: eles são argonautas e talvez o seu maior feito seja o de justamente aceitar a provação em oposição ao destino. A aventura em *Zviózdnyi biliet* visa justamente esse desligamento de conteúdos. Mas se toda a aventura tem fim, como afirma Simmel, o romance de Aksiónov deixa esse final em aberto, pois o percurso de busca realizado por Dmitri não parece finalizado.

A terceira parte, *Система "Дубль-ве"*, remete-nos de volta ao primeiro capítulo, pois o narrador volta a ser Viktor Denissov. Nessa parte, ao invés de falar sobre o irmão, Viktor conta um pouco de sua própria vida, especificamente da sua tese de doutorado e dos experimentos conduzidos para provar suas teorias. Viktor questiona os resultados obtidos, que não apenas contradizem sua própria tese, como também todo o trabalho que

vinha sendo realizado em seu departamento. *Дубль-ве* (ou VV) é como ele se refere ao diretor do departamento no instituto, e que acaba se tornando um grande opositor de Viktor.

No capítulo inicial, a narração de Viktor nos leva a crer na simples relação de oposição entre ele e seu irmão. Embora isso não seja falso, nesse retorno de Viktor à voz narrativa percebe-se que essa premissa nem sempre é válida: ele também não está totalmente de acordo com o sistema em que vive. O dilema de ter, por um lado, o dever de perseguir os resultados verdadeiros sendo fiel à responsabilidade científica e, por outro, a exigência de ignorar suas descobertas para ser inserido no grupo de acadêmicos, permite-o questionar a si próprio, suas decisões, ainda que não concorde com o rumo tomado pelo irmão. Num primeiro momento, seria possível ver em Viktor apenas um resquício de um motivo do realismo socialista, isto é, ver nessa personagem o papel de mentor de Dmitri (comum nas narrativas da era stalinista), ainda que este o recuse. ou, ainda, considerá-lo o herói positivo do romance, como argumenta R.L Bush em seu "The Exotic in the Early Novellas of Aksënov" (In: MOZEJKO; BRIKER; DALGARD, 1986, p. 60). Entretanto, essa perspectiva não se sustenta por todo o romance: depois do seu "choque" acadêmico, pode-se também enxergar nele alguns indícios do que a nova geração estava propondo. O *Система дубль-ве* é justamente um modo específico e arraigado de agir, incorporado na figura de seu chefe de departamento.

A primeira referência ao bilhete para as estrelas é feita por Viktor e pode ser entendida tanto como uma relação com a consolidação da sua carreira como cientista, como uma imagem de seu caminho pela vida de modo geral, visto que também ele enfrenta dúvidas sobre como lidar com a hierarquia de pesquisadores e, consequentemente, com o próprio saber.

Na quarta e última parte, *Колхозники*, Dmitri consegue tornar-se membro de um *kolkhóz*[59] de pesca, o *Projektor* (Holofote), junto com os amigos, passando a trabalhar fora de Tallin. A personagem torna-se então o narrador e somente ganha essa voz quando se torna membro do *kolkhóz*, interrogando-se diretamente sobre o próprio futuro:

> Я думал о себе. Что же я значу? Чего я хочу? Неужели ничего не значу, неужели ничего не хочу? Неужели предел моих мечтаний -- стойка бара и блеск вокруг? Игрушечный мир под нарисованными звездами? Вся моя смелость здесь? Рок-н-ролл? Чарльстон? Липси? Запах коньяка и кофе? Лимон? Сахарная пудра? Вся моя смелость... Орел или решка? Жизнь -- это партия покера? А флешь-рояль у других?
> Нет, черт вас возьми, корифеи, я знаю, чего я хочу. Вернее, я чувствую, что где-то во мне сидит это знание. Я до него доберусь! Когда-нибудь я до наго доберусь, но когда? Может быть, к старости, годам к сорока?[60] (ZB, p. 418)

Entretanto, a ausência de um futuro certo na vida da personagem traz uma dúvida inevitável, visto que a essência da sociedade soviética está baseada no porvir, e a respeito da própria natureza desta:

> – Люди будущего!.. Ребята, мы с вами люди коммунизма. Неужели вы думаете, что сквозь призму этой бутылочки перед нами открывается сияющее будущее?
> – А что ты думаешь, в коммунизме херувимчики будут жить? – спросил Игорь. – Рыбаки и в коммунизме выпивать будут.

---

[59] Kolkhóz (Колхоз) vem de от "коллективное хозяйство", uma espécie de fazenda coletiva.

[60] Eu pensava em mim mesmo. O que eu significo? O que eu quero? É possível que eu não signifique nada, é possível que eu não queira nada? É possível que meus sonhos se limitem a um balcão de bar e luzes ao redor? Um mundo de brinquedo sob estrelas desenhadas? Toda a minha valentia está aqui? Rock and roll? Charleston? *Lipsi*? O cheiro de conhaque e café? Limão? Açúcar em pó? Toda a minha valentia... Cara ou coroa? A vida é uma partida de pôquer? Um Royal flush?
Não, diabo, corifeu, eu sei o que eu quero. Ou mais exatamente, eu sinto que em algum lugar dentro de mim reside esse conhecimento. E eu o descobrirei! Algum dia eu o descobrirei, mas quando? Talvez, na velhice, quando eu tiver quarenta anos?

> – Ребята, – сказал я, – вы мне все очень нравитесь, но неужели вы думаете, что мы с вами приспособлены для коммунизма?
> В кубрике стало тихо-тихо.[61] (ZB, p.432)

Nenhuma das personagens proporciona uma resposta direta à pergunta de Dmitri, mas se infere pelo silêncio que uma afirmativa provavelmente não é possível. A proposta do comunismo, ao contrário da literatura do realismo socialista, fica em suspenso. Ainda que não exista uma contraposição direta, a soma do questionamento de Dmitri e a sua constante falta de objetivos precisos e anseios políticos apontam para um paradigma de sujeito social diverso àquele preconizado pelo socialismo e incutido na literatura oficial.

E é nesse local, repleto de possibilidades, que a questão do trabalho, juntamente com a do valor social que ele possui, adquire características peculiares e aparentemente paradoxais. Quando Dmitri, Iuri e Alik percebem que o pouco dinheiro que possuíam está no fim, eles saem à procura de trabalho, e conseguem ocupar-se como ajudantes de carregadores, auxiliando no transporte e mudanças de mobília. O trabalho é braçal, extenuante, e não há gratificação que não a financeira. Dmitri torna-se, então, um *kolkhoznik*[62] de uma brigada de pesca. Perece haver uma contradição com aquele rapaz do início que recusava todos os modelos de comportamento e formas institucionais, que acusava o irmão de seguir um modelo pronto, idealizado pelos pais e almejado pela sociedade em geral.

---

[61] – Homens do futuro! Rapazes, nós somos todos homens do comunismo. Vocês acham que é possível que através do prisma dessa garrafa diante de nós se abra um futuro brilhante?
– E você acha que no comunismo existirão pequenos querubins? – perguntou Igor. – Também no comunismo os pescadores poderão beber.
– Rapazes – disse eu – gosto muito de todos, vocês acham que nós nos adaptaremos ao comunismo?
O compartimento ficou completamente silencioso
[62] Aquele que trabalhas em um *kolkhóz*.

> КОЛХОЗНИК. Нет, вы подумайте только: я стал колхозником, самым настоящим! В конторе мне начисляют трудодни. Алик и Юрка тоже колхозники. Если бы год назад нам сказали, что мы станем колхозниками, мы бы, наверное, тронулись. В "центре" ребята ругаются: "Эй ты, деревня!", "Серяк", "Красный лапоть" и так далее. Я был "мальчиком из центра", а теперь я колхозник. [63](ZB, p. 409)

Porém, apesar de ingressar numa instituição emblemática do estado soviético, uma associação coletiva, essa remete a algo mais remoto, pois se refere a um trabalho de subsistência mais básico, a pesca. Enquanto símbolo da provisão, a pesca proporciona uma mudança na relação do indivíduo (Dmitri) com o trabalho. Em outras palavras, distancia-o daquilo que considera "pequeno-burguês", colocando-o numa função em que o que é produzido incide diretamente na vida do sujeito.

Além do que, o *kolkhóz* não é colocado como uma resolução para a perpétua questão que se impõe a Dmitri sobre o que ele quer fazer, o que deseja alcançar. Ele assume a função de intermediário para alguma coisa indeterminada, desde que não seja a tradicional escolha da *intelligentsia* moscovita. Nesse sentido, tornar-se membro de um *kolkhóz* de pesca é quase que um ato de rebeldia.

> Честно говоря, я вовсе не ликую, что я сейчас колхозник-рыбак. Не могу сказать, что сбылась моя голубая мечта. Моя мечта. Что это такое? Я сам не знаю. Мама мечтала, чтобы я стал врачом. Папа почему-то твердил, что с нас хватит врачей, пусть Дима будет адвокатом. Традиционные интеллигентские мечты. Чтоб я да стал адвокатом?! И

[63]KOLKHOZNIK. Você nem pensaria que eu me tornei um verdadeiro *kolkhoznik*! Com a jornada de trabalho calculada num escritório. Alik e Iurka também são *kolkhozniki*. Se um ano atrás nos dissessem que nos tornaríamos *kolkhozniki*, talvez ficássemos incomodados. No "centro" nós praguejamos:" Ei, caipira!", "sandálias vermelhas", e etc. Eu era um "garoto do centro", e hoje sou um *kolkhoznik*.

> разве мечта – это выбор профессии? Надо попробовать по порядку.[64] (ZB, p. 409-410)

Tal disposição remete a um texto da Rússia pré-soviética: o *Minha vida*, de Anton Tchékhov, no qual o filho do arquiteto Póloznev encontra mais satisfação no trabalho braçal do que se ficasse atrás de uma mesa dando ordens, fingindo fazer algo útil:

> Agora eu vivia entre pessoas para as quais o trabalho era obrigatório e inevitável, e que trabalhavam como burros de carga, frequentemente sem ter consciência do significado moral do trabalho [...]; perto dele eu também me sentia um burro de carga, cada vez mais penetrado da obrigatoriedade e inevitabilidade do que fazia, e isso aliviava a minha vida, livrando-me de qualquer tipo de dúvida. (TCHÉKHOV, 2011, p.41-42)

De maneira semelhante, Dmitri busca no trabalho físico e simples encontrar certa sincronia entre o seu desejo de se afastar dos ideais familiares e a sua função na sociedade. Além disso, no início do capítulo, no momento em que a narrativa retorna à primeira pessoa na voz de Dmitri, apesar de esse se autodenominar como *kolkhoznik* e confirmar que está satisfazendo suas necessidades financeiras, o pouco tempo decorrido nesse trabalho mostra que a posição em relação a suas expectativas para o futuro não muda. Logo depois, quando inquirido novamente por Viktor em sua visita a Tallin, e dessa vez de forma mais abrangente, sobre o que ele procura da vida, a resposta é a mesma do início da narrativa: *Чего я хочу? Если бы я сам знал.*[65] A procura por um destino indeterminado

---

[64] Honestamente, não estou me gabando por ser hoje um *kolkhoznik-pescador*. Não posso dizer que meu sonho mais íntimo se realizou. Meu sonho. Qual seria? Eu mesmo não sei. Minha mãe sonhava que eu me tornasse médico. Meu pai, por alguma razão, repetia sempre que já havia médicos o suficiente, então que Dima se torne advogado. Sonhos tradicionais da *intelligentsia*. Por que eu me tornaria advogado? Acaso é através do sonho que se escolhe uma profissão? É preciso por à prova.

[65] O que eu quero? Se eu mesmo soubesse.

e por novas experiências continua no horizonte, sem que nada passe por uma resolução absoluta.

5. Pais e Filhos

Se retomarmos o contexto em que se insere *Zviózdnyi biliet*, como uma espécie de retrato da nova geração de meados da década de 50 e início de 60 em conflito com o seu passado recente, defrontando-se com as descobertas dos crimes cometidos durante o stalinismo, vê-se uma tentativa de assimilação desse problema por meio não somente da crítica ao passado, mas também da rejeição de símbolos representativos desse poder no presente. Essa reação dirige-se aos mais altos escalões de poder, mas também de maneira mais traumática, aos indivíduos mais próximos do escritor, a *intelligentsia* que foi cega aos acontecimentos políticos de seu tempo. Assim, essa nova geração posiciona-se de maneira contrária àquela de seus pais, ainda que seus anseios por transformações não sejam definidos com precisão no que tange à sociedade como um todo.

A partir disso, não há como não relacionar *Zviózdnyi biliet* com o mais célebre conflito entre gerações da literatura russa: o de *Pais e filhos,* de Ivan Turguêniev (1818-1883), publicado em 1862, criando polêmica devido a seu intrigante retrato do niilista Bazárov. A controvérsia se fez, de um lado, com os mais conservadores, que consideraram que Turguêniev defendia com essa personagem a juventude degenerada, rebelde e revolucionária, num momento em que grupos radicais estavam em ascensão, inclusive terroristas; e, por outro, com os liberais, que se mostraram igualmente insatisfeitos, afirmando que o romance fazia uma descrição ofensiva, uma caricatura dos revolucionários, das "pessoas novas" assim chamadas por Dobroliúbov (FRANK, 2002, p. 395). Apesar das críticas, a intenção de Turguêniev não era denegrir ou fazer uma

celebração, como mais tarde Nikolai Tchernychévski faria em seu *Tcho dielat'?* (O que fazer?). Ao contrário, Turguêniev "tinha um profundo interesse pelos jovens russos; era o que mais lhe interessava no mundo. Quase sempre, eram infelizes, carentes, revoltados contra uma ordem de coisas que ele mesmo detestava. " (JAMES, Henry. "Ivan Turguêniev", In: TURGUÊNIEV, 2011, p. 345).

Desavenças à parte, Bazárov personifica muitos dos ideais dos jovens de sua época. Esses não se constituíam apenas pelas suas propostas, mas, como no caso de Bazárov, um niilista, também por tudo aquilo que era recusado por eles – nesse caso, o *modus vivendi* daquela época, isto é, o pensamento e as crenças da geração predecessora, a de seus pais.

Nesse sentido, *Zviózdnyi biliet* também reproduz um conflito entre as visões de mundo de duas gerações, com a diferença de que apesar de os jovens se contraporem aos seus pais, eles não propõem um sistema de pensamento ordenado como em *Pais e filhos*. As personagens de Aksiónov manifestam suas ideias por meio da incorporação de valores recusados na sociedade soviética: elementos ligados ao Ocidente, à música, ao modo de vestir e falar – padrões de comportamento esses que se associam à importância do singular, isto é, a valorização dos desejos e sentimentos individuais, por oposição ao coletivo.

Bazárov é descrito como detentor de uma personalidade radical, cínico, pouco tolerante com as ideias de que discorda, além de possuir uma aparência desmazelada ante a nobreza com que convive. Afirma ser um niilista e negar tudo. Na definição dada pelo amigo Arkádi, "o niilista é uma pessoa que não se curva diante de nenhuma autoridade, não admite nenhum princípio aceito sem provas, com base na fé, por mais que esse princípio esteja cercado de respeito" (TURGUÊNIEV, 2011, p. 48-49). Ora, Dmitri

também se recusa a curvar-se diante das autoridades, mas a sua rebeldia não está tanto ligada ao racionalismo de Bazárov, mas ao fato de discordar das regras impostas pela sociedade e do destino traçado pelos pais, algo que, de certo modo, também aparece em Turguêniev, mas na situação de outra personagem, a de Arkádi, cujo pai também deseja que o filho siga seus passos:

> – Agora já estamos perto – observou Nikolai Petróvitch -, basta subir aquela ladeira e veremos a casa. Com você, viveremos às mil maravilhas Arkádi; pode me ajudar a administrar a propriedade, se isso não o aborrecer. Convém, daqui para frente, que nos tornemos mais íntimos, que conheçamos muito bem um ao outro, não é verdade? (TURGUÊNIEV, 2011, p. 35)

Em *Zviózdnyi biliet*, apesar de as aspirações dos pais para o futuro de Dmitri serem explicitadas, elas são personificados pelo irmão, que acaba por assumir um papel intermediário nesse conflito. Dmitri dirige-se mais frequentemente a Viktor, quando declara sua recusa dos valores familiares:

> – Да не хочу я этого! – отчаянно кричит Димка. – К черту! Думаешь, я мечтаю пойти по твоим стопам, думаешь, твоя жизнь для меня идеал? Ведь твоя жизнь, Виктор, придумана папой и мамой, еще когда ты лежал в колыбели. Отличник в школе, отличник в институте, аспирант, младший научный сотрудник, кандидат, старший научный сотрудник, доктор, академик... дальше кто там? Всеми уважаемый покойник? Ведь ты ни разу в жизни не принял по-настоящему серьезного решения, ни разу не пошел на риск. К черту! Мы еще не успеем родиться, а за нас уже все продумано, уже наше будущее решено. Дудки! Лучше быть бродягой

и терпеть неудачи, чем всю жизнь быть мальчиком, выполняющим чужие решения.[66] (ZB, p.31)

Em *Pais e filhos*, os ideais assumidos por Bazárov – o racionalismo, pragmatismo e o antirromantismo – são inversos aos de *Zviózdnyi biliet*: "no íntimo, alegrou-se muito com o convite do amigo, mas julgou-se na obrigação de esconder seu sentimento. Afinal, era um niilista!" (TURGUÊNIEV, 2011, p. 99). E também, quando Bazárov, ao beijar Fenietchka, avalia tal atitude como sentimentalista, considerando como algo próprio do amor, tais valores ficam evidentes: "Bazárov lembrou-se de outra cena ocorrida não muito tempo antes, e sentiu vergonha e uma irritação cheia de desprezo. Mas no mesmo instante sacudiu a cabeça e saudou a si mesmo 'pelo ingresso formal nas fileiras do Céladon'" (Idem, p. 225). Situação correlativa ocorre em *Zviózdnyi biliet*, quando Dmitri, assim como Bazárov, afirma que as relações amorosas não passam de uma satisfação física. Contudo, ambos caem em contradição: Bazárov quando se apaixona pela senhora Odintsova; e Dmitri, quando se vê a ponto de assassinar o seu rival – ainda que de maneira diferente da do protagonista de *Pais e filhos*, pois não considera degradante o amor.

Nesse sentido, há uma diferença fundamental, pois as personagens de *Zviózdnyi biliet* pedem exatamente o que Bazárov nega com todas as forças: render-se aos sentimentos, atitude depreciada, senão vetada, por seus antecessores. *"Честно говоря, это противно. Это надоело уже. Влюбился, так и не притворяйся. Можешь петь*

[66] – Certamente não é isso o que eu quero! – Dimka grita desesperadamente. – Ao diabo. Você pensa que eu sonho em seguir os seus passos, que a sua vida é o meu ideal? A verdade, Viktor, é que a sua vida foi inventada pelos nossos pais quando você ainda estava no berço. Um aluno excelente na escola, excelente na faculdade, no mestrado, pesquisador, doutor, acadêmico... E depois? Um cadáver respeitado por todos? A verdade é que nenhuma vez na vida você decidiu nada com verdadeira seriedade, nenhuma vez correu algum risco. Ao diabo! Ainda mal nascemos e atrás de nós tudo já foi pensado, nosso futuro já foi decidido. Que nada! É melhor ser um vagabundo e aguentar os fracassos do que passar a vida toda como um garotinho que executa as decisões dos outros.

хоть всю ночь или поплачь. Делай что-нибудь человеческое. Все равно ведь не спишь до утра.[67]*"* (ZB, p. 345).

Por outro lado, o sentimento de uma geração nova, que tem algo a dizer e fazer pelo mundo está presente em ambos os romances. Em *Pais e filhos*, a nova geração está destinada a suplantar a anterior, um movimento que sempre se repete, de forma cíclica:

> E ainda acreditam em Rademacher na província? – perguntou Bazárov. (...)
> – Na província... Naturalmente, cavalheiros, os senhores conhecem melhor as coisas; como poderíamos alcançá-los? De fato, os senhores vieram nos substituir. No meu tempo, um humorista Hoffman, um Brown qualquer com o seu vitalismo pareciam bastante ridículos, mas tempos antes também eles haviam feito grande alarde. Para os senhores alguém novo substituiu Rademacher, os senhores o adoram mas, daqui a vinte anos, talvez, rirão dele também. (TURGUÊNIEV, 2011, p. 181-182)

Em *Zviózdnyi biliet*, Dmitri e os companheiros não se apresentam desse modo, mas o próprio fato de recusarem boa parte dos valores de seus pais e de Viktor, colocando-se a frente dos superiores hierárquicos em relação ao seu trabalho científico, aponta para uma ideia semelhante: a de que a nova geração tem mais a oferecer ao mundo naquele momento do que simplesmente repetir as ações de seus pais, perspectiva essa que coincide com a do próprio Aksiónov e seu grupo, nas décadas de 50 e 60.

[67] Para ser honesto, isso é repugnante. Ele já estava farto disso. Apaixonou-se e não fingia. Pode cantar a noite inteira ou chorar. Faça alguma coisa humana.

6. A voz feminina em Aksiónov

Não somente em *Zviózdnyi biliet*, mas na maior parte da obra de Aksiónov, as personagens masculinas predominam como protagonistas e como heróis envolvidos numa busca, sejam eles jovens procurando um destino alternativo, sejam especialistas numa investigação científica, ou ainda sujeitos com designíos mais abstratos. Inicialmente, parece existir um domínio da centralidade masculina no universo do autor. Entretanto, as mulheres possuem funções múltiplas e exercem um papel fundamental na narrativa. As personagens femininas são tratadas de maneiras diversas das masculinas, possuindo associações simbólicas específicas e representando conexões mais amplas dentro do universo narrativo.

> The category of gender [...] has a symbolic meaning in Aksënov's works. If, on the symbolic level, men are the subject, the "I" of Aksënov's world, then women are the Other, representing, at the same time man's link with the world and the world itself. In this capacity woman can save man by making him whole and uniting him with the world, or she can destroy him by alienating him from the world and from himself [68] (LAURIDSEN In: MOZEJKO; BRIKER; DALGARD, 1986 p. 102).

É interessante notar que as indagações e dúvidas acerca do "eu" são, em sua maioria, questões masculinas em Aksiónov. Apesar de tanto homens quanto mulheres estarem sujeitos à opressão do regime soviético, a psique feminina não se abala, nem se

[68] A categoria de gênero [...] tem um sentido simbólico nas obras de Aksiónov. Se, no nível simbólico, homens são o sujeito, o "Eu" do mundo de Aksiónov, então as mulheres são o Outro, representando ao mesmo tempo a conexão do homem com o mundo e o mundo em si mesmo. Com essa capacidade a mulher pode salvar o homem fazendo-o completo e unindo-o com o mundo, ou ela pode destruí-lo alienando-o do mundo e de si mesmo.

perde em meio à indignação e às incertezas. Galína Bodróv, a única mulher do grupo de amigos, tem a mesma idade que eles, mora no mesmo bloco de apartamentos, enfrenta problemas familiares semelhantes, isto é, pertence a mesma classe que os demais, porém, ao contrário deles, Gália não está confusa ou cheia de dúvidas sobre o futuro. Ela tem resoluções muito bem definidas, porém contrárias aos desejos de sua família: *Представляете, мальчики, мама мне заявила: или в медицинский, или к станку.* [69] (ZB, p.275).

Ela e Dmitri possuem uma forte relação afetiva que se desenvolve no decorrer da narrativa. Gália não faz parte do estereótipo de uma heroína soviética, com senso de dever e conduta irrepreensíveis. Apesar de possuir resoluções fortes no que concerne às suas aspirações, é volúvel e suscetível: enamora-se de um ator muito mais velho porque a fama dele a impressiona. Passa a viver com ele, deixando Dmitri, com o intuito de se estabelecer em meio aos artistas e boêmios amigos do ator. E vê nessas relações, novas e "mais adultas", a possibilidade de crescimento pessoal. Ao mesmo tempo em que mantém um laço amoroso, desenvolve também um vínculo de tutela para com o ator mais velho, que a ensina sobre a arte da interpretação, conhecimento que lhe será útil na sua tentativa de consolidar uma carreira como atriz (embora acredite genuinamente que o faz por si mesma, sem favoritismo). Essas características remetem à personagem Nina Zaretchnaia da peça teatral *A gaivota*, de Anton Tchékhov. Nina também é uma jovem aspirante à atriz reprimida por uma família severa. Enamora-se de Trepliov, escritor e dramaturgo taxado de decadentista, mas acaba se encantando pelo famoso escritor Trigórin. Ela foge com ele para Moscou, onde vive por algum tempo, deixando Trepliov em profunda agonia. À diferença de Nina, que mesmo longe da fama, de algum modo prossegue a

[69] Imaginem, meninos, minha mãe declarou: ou medicina ou à máquina.

carreira de atriz, Gália a deixa de lado, abandona Dolgóv, e volta para Tallin para trabalhar como garçonete.

Aksiónov apresenta Gália de maneira mais complexa que Alik e Yuri. Ela é uma personagem multifacetada, motivando inclusive uma oscilação nas formas de tratamento utilizadas pelos seus colegas. Pela beleza, Gália é comparada a Brigitte Bardot, ou ainda, pelo modo vivaz como age, com seus gestos dramáticos e muito femininos. Nesses momentos, as outras personagens a chamam pelo mesmo nome da atriz francesa. Esse recurso ocorre durante toda a narrativa, mas seu emprego cessa quando Gália parte com Dolgóv.

A complexidade de Gália ante as outras personagens leva Dmitri a divagações contemplativas a seu respeito. No cenário em que estão, às margens do Golfo da Finlândia, à beira mar, a imaginação de Dmitri é levada de Bardot para a deusa grega Afrodite, após uma cena em que vê Gália saindo do mar:

> Он увидел: в бледно-зеленом, переливающемся свете скользит гибкое тело. Он почувствовал: Галя! Галя! Галя! Он почувствовал страх, когда Галя вышла из воды и направилась к нему с солнечной короной на голубой голове, со сверкающими плечами и темным лицом. [...]
> Афродита родилась из пены морской у острова Крит [70] (ZB, p.331).

Afrodite é a deusa do amor beleza e fecundidade cujo nome, etimologicamente, seria um composto derivado das palavras espuma e mar. Nessa cena, Dmitri vê o nascimento de Gália pelo mar como o de Afrodite, mesmo ironizando isso, dizendo saber que ela nasceu numa maternidade próxima a Arbat (ZB, p.331). O nascimento de Gália a

[70] Ele viu: numa luz verde-pálida que se difundia um corpo ágil deslizando. Ele sentiu: Gália! Gália! Gália! Ficou com medo quando Gália saiu da água andando em sua direção com uma coroa solar na cabeça azul, os ombros radiantes e o rosto sombrio. [...] Afrodite nasceu da espuma do mar da Ilha de Creta.

partir da espuma do mar representa uma constatação: eles estão perto do oceano, numa cidade livre. Trata-se não é de um nascimento, mas sim de um renascimento.

O veredito da personagem, no entanto, é ambíguo. Ao mesmo tempo em que nega que Gália seja Afrodite, assume logo em seguida "Димка не был греком, он боялся Гали. Что он знал о любви?" [71] (ZB, p.332). Ele a temia, pois ela representa uma convicção que ele não tem dentro de si.

Gália também exerce o importante papel de interlocutora de Dimka, inquirindo-o, fazendo eco a Viktor, com um questionamento que permeia todo o romance: *O que você quer? O que quer alcançar? O que vai fazer da vida?* Essas perguntas tornam-se o motivo pelo qual as ações de Dmitri estarão sob perspectiva. Em outras palavras, a cada tentativa ou conquista de algo, espera-se que surja a resposta para essas questões.

> – А чего тебе еще надо, Дима? – спрашивает Галя и смотрит на него.
> – Мне? – Димка смущен. – Что мне надо?
> – А тебе что нужно, Алик?
> – Мне нужен психологизм, – отрезает Алик.
> Мне становится немного жаль Димку. Алик вот твердо знает, что ему нужно. Психологизм ему нужен, А Димка, бедняга, не знает. Особенно когда Галя вот так смотрит на него. Юрка вынимает из кармана монету.[72]
> (ZB, p. 265-266)

[71] Dimka não era grego, ele temia Gália. O que ele sabia sobre o amor?

[72] – Do que você ainda precisa, Dima? – Gália pergunta e olha para ele.
– Eu? – diz Dimka desconcertado. – Do que eu preciso?
– Do que você precisa, Alik?
– Eu preciso de psicologia – cortou Alik
Começo a sentir um pouco de pena de Dimka. Alik sabe com firmeza do que ele precisa. Necessita de psicologismo. Pobre Dimka, ele não sabe. Sobretudo quando Gália olha para ele desse jeito. Iurka tira uma moeda do bolso.

Inger Lauridsen, em seu artigo intitulado "Beautiful Ladies in the Works of Vasiliy Aksënov", argumenta que existem importantes elementos comparativos entre as personagens femininas do autor e a "bela dama" do poeta Aleksandr Blok. Em *Zviozdniy biliet*, o aspecto mais pertinente dessa comparação está no elemento imagético da figura simbolista. Por exemplo: depois da guerra russo-japonesa, Andrei Biéli passou a identificar a figura da mulher com a Rússia, e, "*similarly, Aksënov's ladies are sometimes symbolic of the original, free and innocent Russia. But to Aksënov the opposition is not so much between east and west as between Russia's real, Western, that is, European identity and her false, Soviet identity*" [73] (MOZEJKO; BRIKER; DALGARD, 1986, p.104).

Gália é a consciência de Dmitri. Ela completa a individualidade buscada pela personagem por meio de constantes desafios. Embora ele não chegue ao fim da narrativa com uma conclusão em mãos, a personagem construiu alguns degraus de autoconhecimento e independência, ao menos ideológica.

Gália é, ao que parece, a primeira relação amorosa de Dmitri, mas ela o deixa por um homem mais velho e continua a perseguição do seu desejo de se tornar atriz. Esse ato não produz um efeito destrutivo na vida de Dmitri, mas o obriga a enfrentar as decepções, a crescer, como se o preparasse para a próxima perda em sua vida, a do irmão. E é por meio das perdas que a personagem amadurece.

Gália é, então, uma figura que surge com um propósito de superação. Assim como a mulher desconhecida que aparece no romance de viagem do autor, intitulado *Krúglye sutki non-stop* (1976), Gália pode ser compreendida como uma alegoria da luta pela

[73] De maneira similar, as senhoras em Aksiónov às vezes são simbólicas da Rússia original, livre e inocente. Mas para Aksiónov a oposição não é tanto entre leste e oeste, mas entre o Ocidental real da Rússia, isto é, a identidade Europeia e a sua falsa identidade Soviética.

renovação artística e cultura do degelo (idem, p.107), uma consciência que desperta e clama por uma mudança. Desse modo, ela também é uma referência metafórica da aproximação com a cultura ocidental de Aksiónov nesse período: ela é Brigitt Bardot e Afrodite.

7. Considerações finais

O conflito de ideais representado em *Zviózdnyi biliet* por meio da oposição entre duas gerações associa-se a uma narrativa cuja escrita tanto no nível temático quanto linguístico desafiavam a banalidade vivida no cenário literário da década de 50. Num momento em que mudanças estéticas se faziam necessárias, Aksiónov compôs uma narrativa entrecortada por três vozes distintas e sem um narrador onisciente, deixando um rastro de lacunas no interior de suas personagens – pelo que foi acusado pela crítica soviética de não ter uma voz autoral clara. Ora, esse recurso de oscilação no nível estrutural se reflete também na criação de um herói conflitante. O resultado é uma personagem irônica, indecisa e autoconsciente.

A *molodiójnaia proza* contribuiu para a retomada do tema do indivíduo num momento em que a destruição das certezas absolutas pedia por reflexão, por certa introversão. Evidentemente, nenhuma mudança de natureza política e social é arbitrária e realizada sem conflitos e, sendo o campo literário soviético em parte submetido ao regime, não havia como esses conflitos não ecoarem na literatura. Aksiónov, fazendo um reflexo de sua época, internalizou as disputas do degelo na sua prosa criando com ela, a cada livro, uma nova problematização na figura do herói. Inicialmente, o autor partiu de personagens com algumas desconfianças ao seu redor, mas que ainda mantinham uma

posição social, passando a desenvolver protagonistas que negavam imediatamente esse status, reagindo ironicamente aos estereótipos de vida apresentados para eles.

Assim, *Zviózdnyi biliet* traz um herói individualista, rebelde, irônico, enfatizando constantemente o que o separa da geração de seus pais, inclusive da do irmão (que não é muito mais velho), ainda que o admire em certa medida. Recusa o destino que se apresenta na capital do socialismo, porém, ao mesmo tempo, não encontra uma contraparte definida. Inicia uma busca que não tem desfecho, fazendo da jornada pela experiência, da descoberta de si próprio, por meio de sua consciência externa (Gália), a realização mais importante dessa trajetória.

A busca pela liberdade é em certa medida limitada – as personagens não saem do território soviético –, mas a ação por si mesma é a que desvia seu herói de um destino programado e atribui-lhe o caráter da negação. Ele não é o herói positivo da narrativa, não carrega o futuro da história, mas, ao contrário, de maneira nenhuma pretende fazê-lo.

O herói de Aksiónov está marcado pelas imprecisões de seu tempo. Dmitri, como um individualista, age apenas de acordo com os seus desígnios. Entretanto, ele paradoxalmente abraça o trabalho coletivo num *kolkhóz* de pescadores e, apesar disso, não considera esse como o seu destino final: não é o coletivo que necessariamente o atrai, mas o trabalho físico e o mar aberto, um infinito diante de si. Ele não aceita as coisas como são, mas *"он оптимист. Он верит, что сумеет. Он высмеивает трусов и молчунов. Вот такой молодой человек."*[74] (PETROV, 2012, p. 110). O degelo trouxe a decepção de confrontar o passado recente soviético. Contudo, também trouxe certo otimismo, e é por isso que o herói de Aksiónov, apesar da rebeldia, ainda conserva certos

[74] Ele é um otimista. Ele acredita que será capaz. Ele ridiculariza covardes e tipos silenciosos. Veja que jovem temos!

valores heroicos, tais como a coragem e certos princípios éticos. Essas características, porém, não permanecerão por muito mais tempo: o fim do degelo trará outro tipo de herói.

3. Moskvá-Petuchkí

1. Anos Nebulosos

Em muitos aspectos, a vida de Venedíkt Eroféev (1938-1990) é uma incógnita, pois não se conhece com clareza muitos detalhes sobre seu percurso. É possível que isso se deva ao próprio modo como o escritor vivia. Na infância, teve o pai, Vassíli Vassílievitch Eroféev, preso pelo regime sob a acusação de propaganda antissoviética e, por conta disso, Venedíkt Eroféev passou por diversos orfanatos quando criança; na vida adulta, ingressou na Universidade de Moscou, em 1955, mas dela logo foi expulso; ao longo dos anos frequentou outros cursos universitários em cidades diferentes, mas deles também foi desligado; entrava e saía de diversos empregos e viveu muitos anos sem residência fixa e sem *propíska*[75] em várias cidades da URSS. Alcoólatra desde muito cedo, Eroféev pouco estava de acordo com as regras da sociedade soviética e não poupava críticas a ela, comportando-se de maneira "escandalosa" e, por isso, tendo conflitos frequentes com as autoridades. Essa conduta transformou-o numa espécie de "lenda" entre os seus amigos e conhecidos (que eram muito poucos, pois era um solitário), numa coincidência entre mito e realidade alimentada pelo próprio Eroféev (FREIDIKIN, 2008):

> О Венедикте Ерофееве написано немало, в том числе и хорошо знавшими его людьми, и, как правило, его сложившаяся еще при жизни «легенда» остается в этих мемуарах практически неизменной. Наверно,

[75] Registro de residência e controle migratório.

> это правильно. [...] А в Венином случае миф и реальность еще и довольно близко совпадают, особенно если учесть, что свою «легенду» он во многом сотворил собственными руками..[76]

Numa das cidades em que trabalhou conheceu sua primeira esposa, Valentina Zimakova, com quem teve um filho em 1966. Sua segunda esposa, Galína Eroféeva, foi responsável pela edição de alguns de seus trabalhos e acabou cometendo suicídio após a morte do marido, em 1990, por conta de um câncer na garganta.

Apesar da personalidade marcante e opiniões fortes em relação às normas da sociedade e à cultura, sua obra conta com poucos textos publicados. Em 1957, escreveu sua primeira tentativa literária, *Zapíski psikhopáta* (Notas de um psicopata), sobre o período em que foi expulso da MGU. Sabe-se que alguns dos materiais em que Eroféev trabalhou ou foram apreendidos ou simplesmente perdidos como, por exemplo, o livro *Blogáia vest*, que teria desaparecido na região de Tula. Da mesma maneira, especula-se sobre a existência do romance *Dmitri Shostakóvitch* (cujo título não está relacionado com o compositor homônimo), de 1972, que teria sido esquecido dentro de um vagão de trem.

No ano seguinte escreveu o ensaio *Vassíli Rózanov glazami ekstsentrika* (Vassíli Rózanov aos olhos de um excêntrico), que seria publicado na URSS apenas em 1978. Em 1985, terminou a peça *Valpurguieva notch, ili Chagui Komandóra* (Valpurgis, ou os Passos do Comandante), que seria parte de uma trilogia que não chegou a ser escrita. Três anos mais tarde, elaborou um apanhado de frases e citação de textos, discursos e cartas

[76] Muito foi escrito sobre Venedíkt Eroféev, inclusive por pessoas que o conheciam bem, e, via de regra, isso tomou forma enquanto a "lenda" ainda estava viva, permanecendo praticamente inalterado nessas memórias. Isso provavelmente é verdade. [...] E no caso de Venia, mito e realidade coincidem de maneira suficientemente próxima, sobretudo levando-se em consideração que esta "lenda" foi construída por ele, de diversas maneiras, com as próprias mãos.

de Lenin, acompanhado de comentários do próprio Eroféev, sob o título *Moia málenkaia leniniana* (Minha pequena Leniniana).

Os textos que chegaram a público ou foram significativamente censurados ou reproduzidos apenas no exterior. Por conta disso, Eroféev permaneceu quase que desconhecido em seu país até a década de 80, quando a perestroika e a glasnost tornaram possíveis a publicação de seus textos proibidos durante a era Brejnev. A recepção atrasada de sua obra, especialmente de *Moskvá-Petuchkí*, tornou-o uma grande influência na literatura do período de abertura, principalmente devido a sua narrativa atordoante. *Moskvá-Petuchkí* foi escrito por volta de 1970 e é considerado o trabalho mais representativo do autor. Circulou como *samizdat*[77] em seu país e *tamizdat*[78] pela revista israelense AMI, em 1973. A partir daí, foi traduzido para diversos idiomas, mas só apareceu oficialmente na URSS em 1988, quando foi publicado na revista *Trezvost i Kultura* (Sobriedade e Cultura), numa versão que omitia diversas passagens. O texto completo, sem cortes e com todas as "obscenidades", sairia apenas em 1995. E graças ao trabalho de edição realizado por Vladímir Muravióv, amigo de Eroféev, textos póstumos e outros originais sobreviventes vêm sendo recuperados e publicados desde então.

2. Um longo percurso

Não somente o percurso biográfico de Venedíkt Eroféev é cercado de mistérios e lacunas, mas também o de seu mais célebre romance. *Moskvá-Petuchkí* tem vida própria e, assim como seu autor, perambulou sem rumo mesmo antes de os leitores terem sequer

[77] Reprodução individual de materiais censurados e distribuídos de mão em mão entre os leitores.
[78] *Samizdát*, ou manuscrito original adquirido por editora estrangeira e publicado.

conhecimento da sua existência. Logo após ter sido concluído, o manuscrito foi tido como desaparecido durante certo período, para logo em seguida ressurgir na região de Vladímir (RYAH-HAYES, 1997, p. 6). Não bastasse esse contratempo, seu criador, juntamente com Vadim Tíkhonov (o filho primogênito a quem dedica o romance), tentou vendê-lo sem sucesso com o objetivo de conseguir dinheiro para comprar bebida. Essa cena cômica poderia muito bem fazer parte de narrativa, como um epílogo fantástico acrescentado ao seu final.

Moscow Circles, *Moscow Stations*, *Moscow to The End of The Line*, *Moscou-sur-vodka*, *Moscú-Fin de la línea*, *De Moscovo a Petuchki: A lucidez de um alcoólico genial*, *Mosca-Petuškì: Poema ferroviário* são apenas alguns exemplos de tradução do título *Moskvá-Petuchkí* para idiomas ocidentais. É interessante observar que em todas essas opções de tradução (a despeito de qualquer decisão mercadológica visando deixar o título mais apelativo) existe uma necessidade de explicitar algo do próprio conteúdo do livro, algo que está para além da mera relação geográfica entre dois lugares, frisando que se trata de um verdadeiro percurso, uma jornada, uma trajetória errante no qual se entrevê o caráter peculiar de seu protagonista.

Essas tentativas dão sinais da dificuldade em compreender o que reside por trás da denominação *Moskvá-Petuchkí,* o que ela traz de característico tendo em vista a iminência do indeterminado no interior da narrativa. Tal aspecto não se impõe pelo título em si, pois nele não há nada de incompreensível ou enigmático: trata-se apenas de uma relação entre dois espaços que, porém, encaminha-nos diretamente para o cerne, para a essência do texto.

É possível ler *Moskvá-Petuchkí* como pertencente a uma larga tradição dos relatos de viagem, nesse percurso que vai da atual capital até essa pequena cidade que se localiza

às margens do rio Kliázma, a 115 quilômetros ao leste de Moscou e a 67 quilômetros de Vladímir. No domínio desse gênero dentro da literatura russa, a conexão mais imediata que surge é com o célebre e tão polêmico (em sua época) *Putechéstvie iz Peterbúrga v Moskvú* (Viagem de Petersburgo a Moscou), de Aleksandr Nikolaevitch Radíschev. Escrito em 1790, esse texto é uma espécie de estudo sobre a miséria em que vivia o povo russo durante o reinado da imperatriz Catarina II, tendo como objetivo mostrar como a causa dessa pobreza residia no sistema de servidão, nos privilégios da nobreza e na ineficiência do governo. Mais que isso: tratava-se de uma crítica ao sistema monárquico em si. Foi um livro apreciado e discutido por Púchkin e Herzen, e mais tarde por Dobroliúbov e Tchernychévski, ainda que tenha sido constantemente censurado – só viria a circular livremente de fato a partir de 1905. Inversamente, depois da revolução de 1917, ele ganharia um papel central tanto no cânone como nas instituições soviéticas. Como explica o tradutor Rafael Torres no prefácio que acompanha a edição espanhola do livro:

> Con la llegada de la crítica soviética Radischev fue proclamado como el primero de los escritores revolucionarios, el iniciador de una saga de pensadores que habían hecho posible la revolución. Berdyaev le consideraba el padre espiritual de la inteligencia rusa por delante de Pushkin, como se había defendido durante mucho tiempo. La crítica soviética fomenta la imagen de Radischev como héroe revolucionario que se había enfrentado a la tiranía en defesa de los más humildes y había pagado por ello con su libertad. El libro entró a formar parte de los textos obligatorios en la escuela y finalmente ocupó el lugar que merecía en la historia de la literatura rusa. Fue durante este largo periodo y una vez que el país comenzaba a recuperarse de los estragos de la guerra civil y de la primera guerra mundial, cuando se inició el trabajo filológico de reconstrucción del texto original, trabajo que todavía no ha sido terminado y que sigue proporcionando nuevas claves para entender la obra y la época. La crítica marxista quiso incluir a Radischev dentro del pensamiento materialista, pero si bien se le podía de alguna manera incluir dentro de las ideas revolucionarias, parece exagerado incluirle en esa corriente de

> pensamiento. También se le atribuyó el inicio de la corriente realista en Rusia lo que, aunque discutible, si está mucho más cerca de la realidad sobre todo en comparación con la corriente literaria predominante en la época que era el sentimentalismo. Se quiso ver en él, no sólo un antecesor de los posteriores pensadores revolucionarios, sino un profeta de la revolución por venir y también un defensor de la eliminación de los hacendados mediante el alzamiento ambas ideas parecen un poco descabelladas y lejanas después de una lectura detallada de la obra. Es significativo que su estatua fuera la primera que los bolcheviques levantaran a un escritor en el nuevo estado soviético [79](In: RADISCHEV, 2008, p. 36-37).

A viagem de Radíschev é uma narrativa com tom realista e, nesse sentido, em nada se assemelha a *Moskvá-Petuchkí*. Entretanto, podemos aproximar os dois autores em seus intentos críticos, algo que em Radíschev pode ser visto de forma condensada na epígrafe que abre o livro: *Чудище обло, озорно, огромно, стозевно и лаяй* (Monstro gordo, vil, enorme, com cem bocas que ladram), inspirada nos versos da *Telemakhida* de Vlassíli Trediakóvski (poeta que contribuir para constituir a base da versificação em língua russa no século XVIII), nos quais a imagem do monstro hediondo faz referência alegórica ao estado monárquico. Já em Eroféev, o monstro se converte no poder opressor

[79] Com a chegada da crítica soviética, Radíschev foi proclamado como o primeiro dos escritores revolucionários, o iniciador de uma saga de pensadores que haviam tornado a revolução possível. Berdiáiev considerava-o como o pai espiritual da intelligentsia russa à frente de Púchkin, como foi defendido durante muito tempo. A crítica soviética alimenta a imagem de Radíschev como herói revolucionário que havia enfrentado a tirania em defesa dos mais humildes e pagou por isso com sua liberdade. O livro se tornou parte dos textos obrigatórios na escola e finalmente ocupou o lugar que merecia na história da literatura russa. Foi durante esse longo período, e uma vez que o país começava a se recuperar dos estragos da guerra civil e da Primeira Guerra Mundial, que se iniciou o trabalho filológico de reconstrução do texto original, trabalho que ainda não foi concluído e que continua proporcionando novas chaves para entender a obra e sua época. A crítica marxista quis incluir Radíschev dentro do pensamento materialista, porém ainda que se pudesse incluí-lo de alguma maneira dentro das ideias revolucionárias, parece exagerado incluí-lo nessa corrente de pensamento. Também foi atribuído a ele o início da corrente realista na Rússia, o que, ainda que discutível, está muito mais próximo da realidade, especialmente em comparação com a corrente literária predominante na época, o sentimentalismo. Quis-se ver nele não apenas um antecessor aos posteriores pensadores revolucionários, mas também um profeta da revolução porvir e também um defensor da eliminação dos proprietários de terra por meio da revolta, ambas as ideias parecem um pouco absurdas e apressadas depois de uma leitura detalhada da obra. É significativo que sua estátua tenha sido a primeira a um escritor erigida pelos bolcheviques no novo estado soviético.

do governo soviético. Nesse sentido, o lugar institucional que a obra de Radíschev ocupava no contexto stalinista é deslocado, para converter o motivo da viagem em um novo gesto crítico, desta vez contra a própria estrutura social que o canonizara. O que cria, inclusive, uma distância com o "realismo" que era atribuído ao livro pela crítica soviética, e que encontrava sua justificação em trechos de *Viagem de Petersburgo a Moscou* como este, no qual o autor descreve uma *izbá* (uma casa feita de troncos de madeira encaixados, tipicamente camponesa) em Petuchkí:

> Por primera vez contemplé con atención los enseres de la *izbá* campesina. Por primera vez dirigí mi corazón hacia los que hasta ese momento no había hecho caso. Cuatro paredes, cubiertas hasta la mitad de hollín al igual que todo el techo. El agrietado suelo estaba cubierto de suciedad hasta un mínimo de un *vershok.* Una estufa sin tubos era toda su defensa contra el frío, así que el humo llenaba la *izbá* desde la mañana, tanto en invierno como en verano. Una vejiga de buey cubría los ventanucos haciendo que incluso en pleno mediodía se estuviera a oscuras en el interior. Dos o tres ollas. Tazas y jarros de madera que ellos llaman platos. La mesa tallada con hacha que raspan con un rascador en los días de fiesta. Una artesa para dar de comer a los cerdos y a las terneras, en caso de que los haya, pasa la noche con ellos aspirando el mismo aire en que la ardiente llama parece perdida en la niebla o cubierta por un telón de humo. Con suerte un barril con un *kvas* que parece vinagre y en el patio una *bañia*, que si no está en funcionamiento sirve de establo para los animales. En cuanto a la vestimenta, una camisa de cáñamo, el calzado que ha dado la naturaleza a nuestros pies y para el exterior *portyanki* con trapos. Así malvive quien en justicia es la fuente de la abundancia, la fuerza y el poder del Estado. Aquí es donde se puede ver la debilidad, la insuficiencia y el mal uso de las leyes y su cara, por así decirlo, más dura. Aquí se puede ver la avaricia de la nobleza, nuestro robo y la burla sobre los campesinos y los pobres indefensos [80](RADISCHEV, 2008, p. 248-249).

[80] Pela primeira vez contemplei com atenção os utensílios da *izbá* camponesa. Pela primeira vez dirigi meu coração aos que até esse momento não havia prestado atenção. Quatro paredes, cobertas até a metade de fuligem da mesma maneira que o teto. O solo rachado estava coberto de sujeira por no mínimo um *vershok*. Um fogareiro sem tubos era toda a sua proteção contra o frio, assim a fumaça enchia a *izbá* desde manhã tanto no inverno como no verão. Uma bexiga de boi cobria as janelinhas fazendo com que mesmo em pleno meio-dia estivesse escuro no interior. Duas ou três panelas. Copos e jarros de madeira que eles chamam de

Ao contrário de Radíschev, a viagem do romance de Eroféev não é nem realista, nem linear, isto é, não corre, apesar das tentativas do protagonista, do ponto A ao B, indo reto e direto do inicio até o fim. É possível, inclusive, questionar a sua real ocorrência: não temos certeza se algum deslocamento de fato acontece. Assim, ao invés do relato de viagem, poderíamos buscar os vínculos desse texto em outras séries literárias: tratar-se-ia de uma sátira, de uma autobiografia ou pseudoautobiografia, de uma paródia, de um romance picaresco. Há ainda a possibilidade de ver nele uma série de outros gêneros ditos "menores" como a menipéia, a confissão, a anedota, entre outros, tal como apontado por Beraha em "Out of and Into the Void: Picaresque Absence and Annihilation" (In: RAYAN-HAYES, p.19, 1997). Entretanto, nenhuma dessas qualificações abarca todas as possibilidades do romance: é daí que surge a extensa multiplicidade de leituras feitas sobre ele. Ele pertence a todos esses gêneros e, ao mesmo tempo, a nenhum deles. É apenas *Moskvá-Petuchki* e todas as categorias a ele atribuídas. É uma narrativa singular na medida mesma em que acolhe todas as tipologias textuais conferidas a ela.

A partir dessa problemática de gênero, não é possível ignorar o fato de que seu autor deu o subtítulo de *поэма* ao romance. Essa caracterização não é apenas uma apropriação irônica e cômica do termo, mas sugere algumas relações pertinentes no que se refere tanto a estrutura do livro quanto ao percurso da personagem, isto é, aponta tanto

---

pratos. A mesa entalhada com machado e que raspam com uma espátula nos dias de festa. Um cocho para dar de comer aos porcos e aos bezerros, no caso de existirem, passa a noite com eles exalando o mesmo ar em que a ardente chama parece perdida na névoa ou coberta por uma cortina de fumaça. Com sorte um barril com um *kvas* que parece vinagre e no pátio um chuveiro, que se não está em funcionamento, serve de estábulo para os animais. Quanto à vestimenta, uma camisa de cânhamo, o calçado que foi dado pela natureza aos nossos pés e para o exterior *partyanki* com trapos. Assim mal vive quem justamente é a fonte da abundancia, da força e do poder do Estado. Aqui é onde se pode ver a debilidade, a insuficiência e o mau uso das leis e sua face, por assim dizer, mais dura. Aqui se pode ver a avareza da nobreza, nosso roubo e o escárnio sobre os camponeses e os pobres indefesos.

para a conexão do protagonista com o cronotopo da narrativa, bem como para o seu desfecho paradoxal. O gênero de poema narrativo, compreendendo a épica, traz a imediata questão de como *Moskvá-Petuchkí* se vincularia de alguma maneira com tal tradição, já que essa conexão está longe de ser evidente. Se para a épica é necessário que haja uma busca, uma jornada, então, poderíamos dizer que no romance de Eroféev existe um percurso a ser vencido, uma jornada a ser cumprida com obstáculos e peripécias, além de encontros inesperados. Contudo, ao contrário da epopeia, o resultado alcançado não é o de superação e vencimento da jornada. Venia, o narrador do *поэма*, encarna os atributos do herói às avessas, ignora os ideais clássicos de virtude e nobreza – curiosamente, porém, ele conserva uma certa ideia de justiça e moral. Essa discussão sobre o deslocamento do gênero *поэма* também remete a *Almas Mortas* de Nikolai Gógol[81], também subintitulado da mesma maneira.

A personagem-narrador de *Moskvá-Petuchkí*, Venia, de maneira muito eloquente, conta os episódios de sua vida, descrevendo em detalhes todos os ciclos do seu vício em bebidas alcoólicas, desde a abstinência até a ressaca, e passando por todas as suas peregrinações pela cidade em busca de uma forma de aplacar a sua "sede". Dorme nas ruas, em entradas de casas e edifícios desconhecidos sem ao menos lembrar-se de como foi parar lá. Com uma riqueza minuciosa das suas descrições sobre os aspectos de seu cotidiano, Venia demonstra todo um vasto conhecimento do universo que permeia o seu vício: sabe os nomes e os preços de todas as bebidas, oferece um repertório variado de receitas caseiras com ingredientes inusitados, bem como dos locais onde pode encontrar suas doses de vodka, cerveja, vinho e o que mais for possível.

[81] Para uma tentativa de entender como a épica aparece – de modo bastante peculiar – na obra de Gógol, cf Eikhenbaum. "Como é feito *O Capote* de Gogol", In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (org.). **Teoria da literatura: formalistas russos**. Trad. VV. AA.. Porto Alegre: Globo, 1973.

Apesar da temática do alcoolismo, *Moskvá-Petuchkí* (relembrem-se do engano de sua primeira publicação na URSS na revista *Trezvost i kultura*, dedicada à temperança e aos bons hábitos, que via no texto de Eroféev um panfleto contra o alcoolismo) apresenta questões que excedem a mera controvérsia social, problematizando alguns obstáculos com que se defronta o homem soviético e transpondo-os para a perspectiva trágica da vida humana ante o determinismo de um destino imposto.

Além do evidente fato de chamar-se Venedíkt Eroféev, o álcool, o comportamento errático e atípico da personagem levam a inevitáveis comparações com a vida de seu autor, como se Venia fosse uma espécie de alter ego de Eroféev, o que induz a ver em *Moskvá-Petuchkí* uma narrativa de caráter autobiográfico (a semelhança do que acontecia com a obra de Aksiónov).

Venia, por sua vez, apesar de manter um diálogo constante com divindades – os anjos e mesmo Deus – não tem uma missão ou causa definida, não possui senso de dever como uma típica personagem soviética teria, e muito menos encarna os atributos morais e afetivos de uma civilização (refletidos na ideia de "homem novo"), guiando sua vida apenas em função da bebida. As descrições detalhadas das suas bebedeiras constroem não somente um quadro do seu cotidiano, mas define o álcool como sua principal ocupação. O único compromisso de Venia no decorrer da narrativa, além de continuar se embebedando, é a pretendida viagem a Petuchkí, que se revela a única constante em sua vida.

> –А ты, Веня? Как всегда: "Москва-Петушки"?
>
> [...]

– Да. Как всегда. И теперь уже навечно: Москва-Петушки... [82]

(EROFÉEV, 2011, pp. 76-77). [83]

Em decorrência desse destino almejado, a maior parte da narrativa se articula no interior de um trem. O narrador embarca com uma mala cheia de bebidas – seu estoque pessoal – e parte em busca da amada e do filho que moram em Petuchkí.[84] Após algum tempo de viagem, instaura-se certo clima de confraternização em que os presentes passam a beber e, assim, mostra-se que a questão do álcool não está somente associada a Venia, mas à sociedade como um todo, inclusive entre personalidades importantes como escritores e intelectuais, entre eles, Aleksandr Kuprín, Maksim Górki, Nikolai Gógol e Friedrich Schiller:

–Я прочитал у Ивана Бунина, что рыжие люди, если выпьют, обязательно покраснеют...
– Ну, так что же?
– Как то есть, "что же"? А Куприн и Максим Горький – так те вообще не просыпались!..
– Прекрасно. Ну, а дальше?
– Как то есть "ну, а дальше"? Последние, предсмертные слова Антона Чехова какие были? Помните? Он сказал: "Ихь штербе", то есть "я умираю". А потом добавил: "Налейте мне шампанского". И уж тогда только - умер.
– Так-так?..
– А Фридрих Шиллер – тот не только умереть, тот даже жить не мог без шампанского. Он знаете, как писал? Опустит ноги в ледяную ванну, нальет шампанского – и пишет. Пропустит один бокал – готов целый акт трагедии. Пропустит пять бокалов – готова целая трагедия в пяти актах.

---

[82] Daqui em diante as citações de *Moskvá-Petuchkí* serão referidas pela sigla MP, acompanhadas dos números das páginas no original.
[83] – E você, Venia? De Moscou a Petuchkí, como sempre? [...]
– Sim, como sempre. Mas agora é para sempre: de Moscou a Petuchkí...
[84] Fato que pode ser relacionado à vida do autor cujo filho e ex-esposa residiam em Petuchki.

[...]

– Ну, и Николай Гоголь...

– Что Николай Гоголь?..

– Он всегда, когда бывал у Панаевых, просил ставить ему на стол особый розовый бокал...

– И пил из розового бокала?

– Да. И пил из розового бокала.

– А что пил?

– А кто его знает!.. Ну, что можно пить из розового бокала? Ну, конечно, водку... [85] (MP, p. 55-56)

Essa constatação – a de que a bebedeira está espalhada por toda a sociedade – permite resgatar algumas considerações sobre esse hábito na Rússia pré-soviética e, porque não, pré-capitalista. No século XIX, etnógrafos e cientistas já buscavam descrevem o hábito da bebedeira junto com outros costumes populares (HERLIHY, 1991, p.132). Conforme a expansão do alcoolismo foi acelerando, diversos grupos ligados ao movimento de temperança passaram a estudá-la como um problema que não só afetava

[85] – Li em Ivan Búnin que pessoas ruivas quando bebem ficam inevitavelmente vermelhas...
– É mesmo, e daí?
– Com assim 'e daí'? E Kuprin e Maksim Górki estavam sempre desacordados.
– Excelente. Bem, o que mais?
– Como assim, 'o que mais'? Quais foram as últimas palavras de Anton Tchékhov antes de morrer? Lembra? Ele disse '*Ich sterbe',* isto é, 'estou morrendo'. E depois acrescentou: 'Encham-me um copo de champanhe'. E só então morreu.
– E daí?
- E Friedrich Schiller – com ele, não era apenas morrer. Ele não podia viver sem champanhe. Sabe como ele escrevia? Colocava os pés em água gelada, enchia um copo de champanhe – e escrevia. Entornava uma taça e tinha pronto um ato inteiro de uma tragédia. Entornava cinco taças e tinha pronta uma tragédia inteira em cinco atos.
[…]
– Então, e Nikolai Gógol?
– O que fazia Gógol?
– Sempre que visitava os Panaiev pedia que lhe colocassem à mesa uma taça cor-de-rosa especial.
– E bebia da taça cor-de-rosa?
– Sim, bebia da taça cor-de-rosa.
– E o que bebia?
– E quem sabe! O que é que se pode beber de uma taça cor-de-rosa? Bem, vodka, é claro...

as relações sociais (como o trabalho, por exemplo), mas também em sua diversidade de afecções físicas e psíquicas. Daí o crescente interesse entre médicos e psiquiatras pelo tema (idem, p.132). A difusão da bebida como um hábito do cotidiano também reverbera na literatura popular, remetendo ao *bogatyr*, herói das *bylinas*, especificamente Mikhail Potok Ivanovitch, que preferia receber bebida como recompensa por seus serviços (ibidem, p.131). Esse costume também não estava distante da prática do campesinato que, muitas vezes, em trocar do pagamento por um trabalho realizado aceitavam vodka.

Tradicionalmente era costume dos camponeses embebedarem-se em eventos seculares e espirituais, isto é, em feriados religiosos ou não, tais como casamentos, funerais, o nascimento de filho, batismos, colheitas, e mesmo quando se oferecia ajuda em algum trabalho coletivo, e outras situações similares, quando a vodka era gratuita. A bebedeira em eventos religiosos, apesar de parecer absurda, foi facilmente burlada e absorvida pela esperteza do camponês, tornando possível beber e ir para o céu, desde que se louve a Deus, tal como é descrito em narrativas populares (op.cit., p.133-134). Ora, essa tradição é herdada por *Moskvá-Petuchkí*, pois a bebedeira tem uma relação intrínseca com a religiosidade incorporada na figura dos anjos que surgem diante de Venia. Esses não apenas sancionam o ato como também auxiliam a personagem a encontrar mais bebida.

A questão da intoxicação por bebida permeou todo o século XIX. Lembremos que no primeiro rascunho daquilo que viria a se tornar *Crime e castigo* enviado ao seu editor A. A. Kraiévski (em carta datada de 8 de junho de 1865), Dostoiévski propunha escrever um romance de denúncia contra o alcoolismo, intitulado *Os bêbados*, em que "não só irá expor a questão, mas também apresentá-la-á em todos os seus aspectos, sobretudo

descrições das famílias, a educação dos filhos sob tais condições, etc, etc.”. Como explica o biógrafo Joseph Frank:

> Na época, o alcoolismo estava no centro da atenção pública por causa das recentes alterações na licença para a abertura de locais de venda de bebida, as quais, embora tivessem o intuito de combater os problemas de embriaguez, tinham servido apenas para disseminá-la; em abril de 1865, fora criada uma comissão especial para examinar a lei e propor medidas que restringissem ‘o [uso] excessivo [de álcool] entre o povo’. Em sua proposta, Dostoiévski reportava-se a esses fatos e esperava que Kraiévski conhecesse sua obra anterior. Afinal de contas, uma das personagens mais cativantes de *Pobre Gente*, o velho Pokróvski, era um bêbado declarado; e, no conto *O Ladrão Honrado*, o escritor retratava com paixão um alcoólatra incorrigível que, após roubar um par de calças de um benfeitor igualmente pobre para comprar vodca, morre com o coração partido por causa do roubo. (FRANK, 2003, p. 63)

Além da carta a Kraiévski, Frank ainda menciona um caderno de anotações com um diálogo reminiscente desse romance que nunca chegou a ser escrito (convertendo-se em parte do enredo envolvendo a família Marmeládov em *Crime e castigo*), cujo projeto parece ter sido herdado pelo livro de Eroféev:

> – Nós bebemos porque não existe nada para fazer.
>
> – Você está mentindo! É porque não existe moral.
>
> – Sim, e não existe moral... porque faz muito tempo (150 anos) que não existe nada para fazer. (citado por FRANK, 2003, p. 63-64)

Após a revolução de outubro de 1917, sob a liderança de Lenin, foram tomadas medidas para tentar sanar o problema do alcoolismo no país, pois longe de ser apenas uma contravenção social, os altos índices de consumo de bebidas alcoólicas não contribuía para o progresso do país:

> [...] Lenin claimed alcohol was fundamentally different from other consumer goods, like, say, toiletries: "I think that we should not follow the example of the capitalist countries and put vodka and other intoxicants on the market, because, profitable though they are, they will lead us back to capitalism and not forward to communism" [86] (SCHRAD, 2014, p. 210).

A vodka representava nesse momento um passo para trás, uma complacência com uma nação atrasada, ou mesmo a degradação vinda do ocidente, que lucrava com a miséria dos viciados. Se não é um produto essencial, não deveria ser produzido. Por isso, a comercialização da vodka foi proibida durante a NEP.

Apesar da proibição, as palavras de Lenin não tiveram grandes efeitos. Por toda a Rússia, aldeias e vilas inteiras em forma de cooperativas, destilavam a bebida e vendiam-na para as províncias mais distantes que conseguiam alcançar. O *samogón*[87], podia ser encontrando em qualquer lugar, inclusive em Moscou. A ilegalidade não arrefecia a demanda pela bebida, e os discursos e propagandas conscientizadores não surtiam efeito. Bastava pedir por "limonada" com uma piscadela em qualquer quiosque, restaurante ou café da cidade para receber o *samogón* engarrafado (idem).

Lutar contra um hábito, ou melhor, uma tradição tão arraigada cultural e socialmente não era uma tarefa simples ou rápida. Variedades de *samogón*, bem como outras bebidas alternativas (perfumes, álcool industrial, querosene e outros materiais combustíveis), alastravam-se pondo em risco à vida daqueles que os consumiam. Sobre o consumo de um desses substitutos, chamada "eau de cologne", um soldado relata:

---

[86] [...] Lenin afirmou que o álcool era fundamentalmente diferente de outros produtos de consumo, como, digamos, artigos de higiene pessoal; "Eu acho que nós não devemos seguir o exemplo dos países capitalistas e colocar vodka e outros intoxicantes no mercado, porque, ainda que sejam lucrativos, eles nos levarão de volta ao capitalismo e não adiante, para o comunismo".

[87] Um destilado forte de produção caseira obtidos de diferentes matérias-primas como batatas, beterrabas, frutas diversas que contenham açúcar.

> It was nothing but 100-proof alcohol, lightly scented. This eau-de-cologne is sold in flasks of 200 or 400 grams, or in other words: by the half-bottle or bottle… Soldiers, artisans, clerks and officials stock up on this eau-de-cologne, go into the tea-houses, ask for a bottle of lemonade for the sake of appearances, pour some lemonade into a glass before filling it with cologne. Two flasks of it, and you're drunk [88] (citado por SCHRAD, 2014, p. 211).

A utilização de matéria-prima alternativa no lugar da vodka atravessou todo esse período de proibição, mas, além disso, perdurou mesmo quando a vodka voltou à legalidade como uma forma de burlar as altas dos preços, horários proibitivos, etc. Os substitutos fatais tinham um ar de elevação espiritual para Venia, que capta o melhor espírito da tradição alcoólica russa com seus coquetéis bizarros:

> Пить просто водку, даже из горлышка, - в этом нет ничего, кроме томления духа и суеты. Смешать водку с одеколоном - в этом есть известный каприз, но нет никакого пафоса. А вот выпить стакан "Ханаанского бальзама" - в этом есть и каприз, и идея, и пафос, и сверх того еще метафизический намек.
> [...]
> Короче, записывайте рецепт "Ханаанского бальзама". Жизнь дается человеку один раз и прожить ее надо так, чтобы не ошибиться в рецептах:
> Денатурат - 100 г
> Бархатное пиво - 200 г
> Политура очищенная - 100 г[89] (MP, p.47).

---

[88]Não era nada além de álcool de teor 50, levemente perfumado. Esta água-de-colônia é vendida em frascos de 200 ou 400 gramas, ou, em outras palavras: meia garrafa ou uma garrafa inteira... Soldados, artesãos, escrivães e oficiais se abastecem dessas águas-de-colônia, vão nas casas de chá, pedem por uma garrafa de limonada para manter as aparências, despejam um pouco de limonada em um copo antes de enchê-lo com água-de-colônia. Dois frascos disso e você está bêbado.

[89]Beber só vodka, direto do gargalo, não há nada nisso além do tormento da alma e rebuliço [vaidade]. Misturar vodka com água de colônia – nisso há um capricho conhecido, mas nenhum entusiasmo. Mas beber um copo de 'Bálsamo do Canaã' – nisso há capricho, ideias, entusiasmo e, além disso, um indício metafísico.
[...]
Resumindo, anotem a receita do 'Bálsamo de Canaã'. Só é dado ao homem apenas uma vida, e é preciso vivê-la sem errar as receitas:
Álcool desnaturalizado – 100g
Cerveja Barkhatnoe – 200g

Essa descrição tão detalhada do universo alcoólico demonstra o quão profunda é a relação da personagem com a bebida e, ainda, como ela atravessou os diversos estágios da história da URSS, passando por transformações que acompanhavam as mudanças que ocorreram ao longo do tempo no estado soviético. Em Eroféev, o seu consumo se manifesta em todas as suas possibilidades, desde a compra em quiosques ao hábito clandestino e caseiro. Esse último impulsiona inclusive reflexões filosóficas e afetivas, mostrando-se uma verdadeira metáfora para a profunda relação que a cultura russa tem com o álcool.

Ainda que os bolcheviques soubessem que destilados clandestinos eram vendidos desenfreadamente e por todas as partes, a questão da proibição *"was an issue of pivotal ideological importance"* [90](SCHRAD, 2014, p. 211). Essa afirmação tem duas acepções: a proibição como tal, no sentido de exercício pleno de poder; e a proibição para assegurar a consonância entre sociedade e ideologia. A vodka, para Trotski, seu ferrenho opositor, representava a exploração financeira dos trabalhadores, além de distraí-los do comprometimento com a causa, contribuindo para perpetuar a decadência moral e financeira responsável pela sua dependência dos opressores capitalistas: a vodka representa um declínio físico-moral, um veneno social (idem, p. 211-112).

A sobriedade tornou-se um grande bastião da ideologia oficial. Para construir o comunismo, para a criação de um novo homem, seria necessária a erradicação desse mal. Porém, com a morte de Lenin, que sustentou a proibição até sua última capacidade, e a ascensão de Stálin, todo esse quadro se reverteu, já que o potencial econômico da

---

Verniz refinado

[90] Era um problema de fundamental importância ideológica.

produção da vodka era muito grande para ser deixado de lado. O álcool, ironicamente, acabou se tornando a primeira *commoditie* soviética a despeito das tentativas de se encobrirem os dados de seu consumo e fingir que não havia um problema com o crescente número de alcoólatras no país (ibidem, p.245).

A gravidade do problema na URSS atingiu tal ponto que, segundo Schrad (2014, p.253-273), a temperança teria sido um dos fatores a influenciar a escolha de Gorbatchóv em detrimento de Grigori Románov, após a morte de Tchernénko (em decorrência justamente do consumo excessivo de álcool), em 1985. Eram necessárias reformas muito sérias e parte do Politburo[91] estava consciente disso. Somente uma pessoa propensa ao combate ao alcoolismo poderia levar isso a cabo, ao invés de alguém satisfeito com "as coisas como estão", propenso à corrupção e à bebedeira (herdados desde a época de Brejnev), e, além de tudo, envolvido em escândalos ligados ao próprio vício.

Essas contradições envolvendo a bebida e a história moral, social, política, religiosa e mesmo literária da Rússia aparecem na forma de relações dicotômicas disseminadas nas diversas instâncias que organizam *Moskvá-Petuchkí*: nas relações cronotópicas (interior-exterior), no binômio sagrado/profano, entre o nível do discurso e o da própria narrativa, entre as contraposições internas à sociedade soviética e a esfera na qual habitam as personagens. Dentro do trem, Venia se depara com essas forças opositoras na forma de duplos. Aparecem, por exemplo, sentados lado a lado, o *тупой-тупой* e o *умный-умный* [92], tendo um diálogo bastante trivial com traços de um pedantismo tolo:

[91] De Политбюро, uma contração de Политическое бюро (Polititcheskoe biuro) e designa o comitê executivo dos partitos.
[92] De forma literal, respectivamente: tonto-tonto e inteligente-inteligente.

> Тупой-тупой выпьет, крякнет и говорит: "А! Хорошо пошла, курва!" А умный-умный выпьет и говорит: "Транс-цен-ден-тально!" И таким праздничным голосом! Тупой-тупой закусывает и говорит: "Заку-уска у нас сегодня - блеск! Закуска типа "я вас умоляю!" А умный-умный жует и говорит: "Да-а-а... Транс-цен-ден-тально!" [93] (MP, p.20)

Além dessas, há outras duas figuras obviamente opostas e que não se conhecem, mas são muito parecidas: um homem de bigode negro e uma mulher também de bigode negro. O narrador as vê como num espelho, cada um num canto do vagão, um refletindo o outro de maneira espetacularmente similar. Por fim, há ainda o personagem Evtuchkin, cujo nome é formado pela mescla de Púchkin + Evtuchênko: o primeiro, poeta clássico e consagrado, e o outro, apesar de reconhecido na época, objeto de inúmeras polêmicas políticas.[94] Poder-se-ia dizer que um é o duplo do outro, ainda que aqui apareçam conjugados numa mesma personagem. Assim, os viajantes não são só duplos uns dos outros, mas também do próprio Venitchka e seus conflitos (SIMMONS, p. 76-77, 1993), pois o reconhecimento das características dúplices dessas personagens se dá sempre após uma reflexão sobre seus entes queridos, entremeadas por suas opiniões e longos ensinamentos sobre coquetéis, num diálogo aberto.

Esses múltiplos diálogos permitem compreender esse trajeto percorrido dentro do trem como um espaço de diversas trocas e revelações. É em seu interior que se desvela com mais detalhes as relações de Venia com Petuchkí, isto é, com a mulher amada e o

---

[93] O muito-tonto bebe, grasna e diz: 'Ah! Desceu bem, vagabunda!' o muito-inteligente bebe e diz: 'Trans-ce-den-tal! Num tom de voz bem festivo! O muito-tonto morde alguma coisa e diz: 'Os antepas-tos que temos hoje: esplêndidos! De 'implorar por mais'! E o muito-inteligente ainda mastigando diz: Si-i-im... Trans-ce-den-tal!

[94] A esse respeito cf. "Erofeev and Evtushenko" de HOUK, Guy. In: RYAN-HAYES, Karen. *Venedikt Erofeev's Moscow-Petushki: Critical Perspectives*. Peter Lang Pub, 1997. Trata-se de um artigo detalhado sobre a polêmica de Eroféev com Evtuchênko, mostrando como diversas passagens de *Moskvá-Petuchkí* potencialmente fazem alusão a este último e sua obra poética.

filho enfermo (não se sabe se ele sobreviveu à doença e Venia não tem conhecimento do fato). Pode-se dizer que o trem incorpora as funções de cronotopo da estrada, cruzando, no seu interior imóvel, o caminho das mais diferentes pessoas (BAKHTIN, 2010, p.349), além de conduzir as motivações da personagem, revelando suas intenções lineares (para onde pretendem ou pretendiam ir), o porquê de cada destino almejado.

As figuras metafóricas incorporadas à imagem do trem encontram pontos de contato no veículo de *Moskvá-Petuchkí*. Pensando no contexto histórico, a Rússia soviética, como não incorporar a imagem do trem da história, do trem da modernização, como símbolo tanto da transformação político-ideológica, como do crescimento industrial e econômico do país? Entretanto, aqui o trem não caminha para uma ação grandiosa, mas apenas transporta um monte de bêbados e vagabundos para lugar nenhum. Essa situação é o exato oposto da célebre imagem, descrita em *Rumo à estação Finlândia*, de Lenin voltando de seu exílio em uma viagem de trem, conduzindo-o até o lugar de sua missão histórica, dando início ao projeto soviético (WILSON, 2006, p.524-9). A coincidência entre a imagem do trem e a da revolução tem longa história: já com a famosa afirmação de Marx e Engels (2012) "as revoluções são a locomotiva da história" (p. 98); frase que é recuperada por Trotski (2007) em seu livro sobre *A revolução de outubro* para defender a necessidade da máquina democrática num governo de proletários (p.109); e, por fim, tem seu sentido transformado por Walter Benjamin, em uma de suas notas preparatórias para "Sobre o conceito de história": "Marx diz que as revoluções são as locomotivas da história universal. Mas, talvez, as coisas ocorram de outra forma. Talvez as revoluções consistam no gesto, executado pela humanidade que viaja nesse trem, de puxar o freio de emergência" (In: MATE, 2009, p. 307).

Na literatura, podemos recuperar outro escritor que sofreu agruras nas mãos de Stálin e Brejnev: Leonid Tsípkin e seu *Verão em Baden-Baden* (escrito entre 1977 e 1980, mas publicado pela primeira vez nos EUA, em 1981). Esse livro também acompanha duas viagens – ou uma viagem dupla – dotadas de um caráter confessional e um fio de temporalidade impreciso, variando entre a narrativa do autor em seu próprio presente rumo à Leningrado e a da excursão de Fiódor Dostoiévski com sua esposa pela Alemanha, em 1867. Este, por sua vez, também faz do trem parte de suas narrativas, como em *Um jogador*, por exemplo. Mas é em outro trem da literatura que se encontra um aspecto tão trágico que é possível vê-lo ressoar em *Moskvá-Petuchkí*: a locomotiva em que Anna Karenina, de Liev Tolstói, depara-se com o homem que irá perturbar sua vida, e no qual encontrará a morte ao jogar-se em seus trilhos no desfecho da narrativa. Não será pelo trem que Venia morrerá, mas a máquina irá conduzi-lo até seu destino que, no entanto, não será exatamente aquele buscado pela personagem (a estação final em Petuchkí). Nesse sentido está mais próximo do trem que conduzia os presos aos campos de trabalhos forçados na Sibéria e nos Gulags soviéticos, levando-o à derrota, ao sofrimento e à morte.

3. Da linha reta ao círculo eterno: ausência e morte

Em *Moskvá-Petuchkí*, o estado de desorientação provocado gradativamente pela intoxicação alcoólica se impõe como uma forma de lucidez: as reflexões e discussões das personagens pretendem-se instituir como verdade. Essa alteração de percepção se dá precisamente dentro do trem como espaço em movimento, que permite flutuações. À medida que as estações vão passando (são elas que dão nome aos capítulos do livro apesar de não haver uma cisão clara entre elas), e a viagem encaminhando-se aparentemente para

o fim, o discurso de Venia se torna mais delirante, fato que pode ser atribuído ao álcool, mas que indica também uma ruptura da linearidade do percurso da viagem, que deveria ter um destino determinado. Em dado momento, na parada em uma das estações do caminho, aparentemente, a personagem troca de trens sem se dar conta e retorna para Moscou (uma das possíveis explicações para o seu regresso à cidade). Essa trajetória que volta ao mesmo lugar, como o fechamento de um círculo, também é percorrida por Venia no fluxo de sua narração que, à semelhança da de Scheherazade, com quem o protagonista se equipara (MP, p.98), é composta por inúmeras histórias, contadas unicamente para que o narrador possa se safar de pagar a passagem. Diferentemente daquela, Venia não recorre a contos folclóricos ou populares, mas à própria história mundial, percorrendo séculos desde a Antiga Roma, até chegar a Indira Gandhi. Apesar de as narrativas de Venia serem contadas durante diferentes viagens, a comparação com as *Mil e uma noites* imprime-lhe um caráter sem fim, fenômeno corroborado pela própria percepção do passar do tempo, que Venia nota ser mais longo do que deveria, visto que *От Москвы до Петушков ехать ровно два часа пятнадцать минут*.[95] (MP, p.49). Esse aspecto infindável também está no percurso espacial, que parece prolongar-se até finalmente retornar ao início.

Essa ciclicidade, característica do modelo de mundo mítico (BAAK, 2009, p. 448), remete à invocação de Petuchkí como espaço idílico, como paraíso terreno. Local onde o tempo é aparentemente imóvel e a natureza ignora o passar das estações.

> "Петушки" – это место, где не умолкают птицы, ни днем, ни ночью, где ни зимой, ни летом не отцветает жасмин. Первородный грех - может, он

[95] De Moscou a Petuchkí leva-se exatamente duas horas e quinze minutos.

и был – там никого не тяготит. Там даже у тех, кто не просыхает по неделям, взгляд бездонен и ясен..." [96] (MP, p.30)

Como espaço idílico, a natureza é representada na sua mais alta perfeição. Como explica Curtius (2013), essa circularidade está principalmente associada, desde a poesia antiga grega e, depois, a cristã medieval, à figura retórica do *locus amenus*, que constitui o *topos* principal de toda a descrição da Natureza até o século XVI: trata-se de um jardim, um bosque aprazível cheio de delícias, que, no entanto, logo fenecem – e é desde esse lugar é que se torna possível contemplar o céu e, mesmo, o Paraíso (p. 255). Entretanto, o sentido de paraíso terreno, em Eroféev, não é rigoroso. Primeiramente, a personagem coloca em dúvida a existência do pecado original e, em seguida, apresenta Petuchkí como um espaço permissivo ao invés de puro, onde não só aos bêbados é permitido beber como também os efeitos negativos desse ato parecem inexistir. Exatamente como a bebedeira dos camponeses nas narrativas populares, pois estes, com a sua esperteza, acreditavam que as regras poderiam ser quebradas e beber o quanto quisessem e, ainda assim, irem para o céu, com a condição de que louvassem a Deus (HERLIHY, 1991, op.cit., p.134). Nesse sentido, a bebedeira não nega, mas sim aproxima a personagem do paraíso.

Desse modo, a busca por Petuchkí, além de envolver laços familiares – a tentativa de reencontro com o filho pequeno e a mulher amada – e traços reconfortantes do espaço idílico, possui também outras motivações características desse tipo de espaço: a evasão, o refúgio da realidade vivenciada na capital soviética, a libertação. No *locus* Petuchkí não há julgamento, ao contrário. Porém, prosseguindo no espírito das contradições, a própria descrição da imagem feminina, a qual se esperaria fornecer uma conciliação harmônica

[96] 'Petuchkí' é o lugar onde os pássaros não se calam, nem de dia e nem de noite, onde o jasmim não deixa de florescer nem no inverno ou no verão. O pecado original – se é que existiu – não incomoda ninguém lá. E lá, mesmo os que não ficam secos durante semanas, tem um olhar claro e de beberrão...

nesse tipo de cronotopo paradisíaco, está longe de ser idealizada. Venia descreve a mulher que habita esse local, bem como a relação de ambos, sem qualquer projeção romântica:

> Эта девушка вовсе не девушка! Эта искусительница - не девушка, а баллада ля бемоль мажор! Эта женщина, эта рыжая стервоза - не женщина, а волхование! Вы спросите: да где ты, Веничка, ее откопал, и откуда она взялась, эта рыжая сука? И может ли в Петушках быть что-нибудь путное?[97] (MP, p.36)

A personagem apresenta Petuchkí como o local do idílio, do Éden, mas a descrição da mulher amada é profana, baixa. Estabelece-se uma inversão na relação entre as personagens, já que, ao invés de realizar o desejo do reencontro com a amada e o filho, isto é, a principal motivação da viagem, a figura feminina com a qual se depara é a de uma feiticeira, uma aparição sobrenatural e vil. Pode-se pensar, então, em Petuchkí também como um espaço de ambiguidade, como um mundo às avessas: o local da liberdade é também o das perdições.

A evasão é motivada pela desarticulação e recusa de Venia em relação a sua posição como indivíduo e à sociedade como um todo, cuja estrutura impositiva tem como primeira consequência para ele a busca do esquecimento no vício e o posterior desejo de refúgio. Apesar dessa causa comum, dela advém também o "esclarecimento" que permite a ele ver a realidade do seu mundo para então criticá-lo. Nada mais elucidativo do que essa afirmação sua: *И рабочий ударил меня молотом по голове, а потом крестьянка - серпом по яйцам*.[98] (MP, p.105). Dessa metáfora depreende-se que a representação

[97] Essa moça não é em absoluto uma moça! É uma tentadora e não uma moça, uma balada em lá bemol maior! Esta mulher, esta cadela não é uma mulher, é bruxaria! Vocês perguntam: de onde você a tirou, Venitchka, de onde saiu essa puta ruiva? Será possível que exista alguma coisa útil em Petuchkí?
[98] O operário me golpeia com o martelo na cabeça, e depois a camponesa dá-me com a foice nos ovos.

ideológica utilizada pela política oficial não reflete a personalidade de Venia – bem como as outras personagens que aparecem no trem – que não se encaixa nos padrões sociais tanto pelo seu comportamento como por sua visão de mundo. Suas atitudes são não somente uma recusa direta dos parâmetros do socialismo soviético, como também mostram que posição a personagem ocupa nessa sociedade: ele é oprimido por todos os lados, inclusive (metaforicamente) pelos dois célebres símbolos do socialismo soviético, o operário com o martelo e a camponesa com a foice. A imagem acrescenta um matiz também ambíguo, cômico, e, ao mesmo tempo, grotesco, quase como um pesadelo.

À luz de toda essa situação, surge nessa viagem a Petuchkí, que deveria durar "para sempre", o anseio por libertação. Venia, segundo Baak (2009), *lives on the streets by his own choice, which is the only freedom he has as a powerless non-conformist. It allows him the least possible involvement in the Soviet world and system* [99](p. 457). Ou seja, ele poderia continuar indefinidamente resignado a esse modo de vida, contudo o arquétipo da casa se coloca de forma imperativa – como argumenta o autor a partir de suas reflexões sobre a teoria de Bachelard em *A poética do espaço* – e desencadeia a busca por Petuchkí:

> (…) the house and its psychopoetics from a positive, sheltering, ideal, even utopian point of view: it has been seen as a place of safety that we can enter or leave at will – an image that reflects and reinforces our basic trust in the world and in life. (idem, p.60)

Tendo a sociedade soviética o propósito de edificar-se com base na preponderância da coletividade, a casa, tal como espaço de abrigo, de refúgio, do

[99] Ele mora nas ruas por escolha própria, que é a única liberdade que possui enquanto um não conformista impotente. Isso lhe permite o menor envolvimento possível no mundo e sistema soviéticos

individual e do familiar, é violada. Em outras palavras, é substituída ou modificada para atender não mais aos requisitos familiares, preservar a intimidade e o isolamento, mas, ao contrário, é compartilhada e seus habitantes destituídos de autonomia em relação a ela e a si próprios[100]. Venia, como um não conformista, vive inicialmente à margem dessas leis e pretende, a partir disso, consolidar a sua insatisfação em relação ao espaço e ao tempo, manifestando-se apenas com afirmações positivas em relação a Petuchkí, das quais se subentende que a capital seja o seu reverso. Isso pode ser compreendido como um pretexto para reforçar a sua visão de mundo, por meio da negação do mundo soviético presente na idealização de outro espaço.

Em *Moskvá-Petuchkí* a impossibilidade da casa se mostra não apenas pela viagem malograda da personagem, mas também no fato de Venia nem saber ao certo onde se encontra a casa da amada:

> В 11 утра она уже будет меня ждать - а на дворе все еще темно... Значит, мне ее придется ждать до рассвета. Я ведь не знаю, где она живет. Я попадал к ней двенадцать раз, и все какими-то задворками и пьяный вдрабадан... Как обидно, что я на тринадцатый раз еду к ней совершенно трезвый [101] (MP, p.91).

[100] Em relação às habitações de caráter coletivo na URSS, o historiador Orlando Figes (2010), escreve já sobre os anos 1920-30: "Cada vez havia menos elementos da vida do bolchevique que não estivessem sujeitos ao olhar e à censura da liderança do Partido. Essa cultura pública, na qual cada membro deveria revelar seu eu interior ao coletivo, foi única aos bolcheviques [...] Qualquer distinção entre vida privada e pública era explicitamente rejeitada pelos bolcheviques. 'Quando um camarada diz: 'o que estou fazendo agora diz respeito à minha vida privada e não à sociedade', falamos que isto não pode estar certo', escreveu um bolchevique em 1924. Tudo na vida privada dos membros do Partido era social e político, tudo que faziam tinha impacto direto sobre os interesses do Partido. Era esse o significado de 'unidade partidária' – a fusão completa do indivíduo com a vida pública do Partido" (p. 74).

[101] Às 11 horas da manhã ela estará me esperando – mas ainda está escuro na rua... Quer dizer que terei de esperar por ela até o amanhecer. Porque eu nem sei onde ela mora. Fui parar na casa dela treze vezes, sempre por fundos de quintais e caindo de bêbado... É triste que eu vou à casa dela pela décima terceira vez completamente sóbrio.

O vagar pela cidade, o perambular sem rumo, é um dos principais motivos do romance. O percurso errante da personagem, associado ao seu estado inebriado, coloca-o diante tanto dos bons acontecimentos como dos piores percalços. O fato de encontrar-se mais de uma vez em um endereço desconhecido não se deve à sorte, mas à fatalidade em si mesma.

A casa, em *Moskvá-Petuchkí,* tem uma função contraditória, pois ao mesmo tempo em que ainda conserva, de modo adjacente, o seu sentido de refúgio e conforto, ela é recusada enquanto estrutura real, simbolizando, pela sua ausência, o espírito vagante e livre da personagem (BAAK, 2009, p. 256), existindo apenas de maneira idealizada.

A não admissão da casa é concretizada pelo retorno involuntário da personagem a Moscou. Essa abriga um componente espacial que recupera uma condição de repetitividade inconsciente presente na capacidade de Venia transitar por ela. O retorno ao início confirma uma condição que a personagem descreve no começo do seu relato: a de não ter poder sobre as suas escolhas.

> И куда-нибудь, да иди. Все равно куда. Если даже ты пойдешь налево попадешь на Курский вокзал; если прямо - все равно на Курский вокзал. Поэтому иди направо, чтобы уж наверняка туда попасть [102] (MP, p.10).

A capacidade de optar por um destino qualquer está dissociada da sua possibilidade de concretização. Venia não possui escolha real sobre o curso de sua vida, algo representado no texto pela insubordinação da sua mobilidade pelo espaço.

[102] E vá para qualquer lugar. Não importa para onde. Se você virar à esquerda, irá parar na estação Kurski; se for em frente, tanto faz: estação Kurski. Por isso siga pela direita para ter certeza de que irá parar lá.

O motivo cíclico, do retorno, extravasa os limites do cronotopo e passa à própria forma do texto em sua organização narrativa. Ao se encontrar de volta às ruas de Moscou, a personagem se depara com o Kremlin, local que invocara nas linhas iniciais da sua narrativa, já o caracterizando como um espaço inatingível, pois ele, como moscovita, nunca, até então, o havia alcançado, por mais que tentasse.

> Все говорят: Кремль, Кремль. Ото всех я слышал про него, а сам ни разу не видел. Сколько раз уже (тысячу раз), напившись или с похмелюги, проходил по Москве с севера на юг, с запада на восток, из конца в конец, насквозь и как попало - и ни разу не видел Кремля.[103] (MP, p.9)

A afirmação de jamais ter visto o Kremlin adquire contornos próximos do fantástico, pois o Kremlin de Moscou, desde a Idade Média, é destino de inúmeras peregrinações e espaço de concentração de tropas para a guerra: toda a Rússia, em algum momento, passou pelo Kremlin. Como Karl Schlögel (2014) ainda lembra, a Praça Vermelha era uma espécie de miniatura da história da Moscou Soviética. Era palco para grandes eventos, com desfiles e exibições, mas também onde se realizavam os grandes julgamentos espetaculares de Stálin: era tanto um lugar de celebrações como um patíbulo (p. 343-44). Basta reconhecer a extensa quantidade de reproduções desses agrupamentos em quadros, fotos, gravuras e etc., penduradas nas paredes dos museus moscovitas. Como pôde um moscovita passar a vida sem sequer deitar os olhos nas muralhas vermelhas do Kremlin? Schlögel continua:

[103] Todo dizem: O Kremlin, o Kremlin. De todo mundo ouvi sobre ele, mas eu mesmo não o vi nenhuma vez. Quantas vezes (umas mil vezes) de cara cheia ou de ressaca, percorri Moscou de norte a sul, de leste a oeste, de um extremo a outro, de ponta a ponta e de qualquer maneira, e nenhuma só vez vi o Kremlin.

> Todos los caminos de la Moscú del año 1937 [e, poderíamos dizer, de todo o período soviético] conducen a través de la Plaza Roja. Una topografía exacta de esa unidad de espacio-tiempo tendría que reconstruir el nudo, ese haz en el que esos caminos confluyen y se separan de nuevo. De los periódicos es posible extraer las fechas de las celebraciones y de os grandes acontecimientos, cujo punto culminante y conclusión tienen lugar en la Plaza Roja. Ellos reflejan el ritmo de movimiento, las gradaciones, los intervalos entre las fases de excitación y de agotamiento. Quien visitaba Moscú y se quedaba unos días – tanto si era un turista soviético como un extranjero, el miembro de alguna delegación o alguien que estuviera de paso por razones profesionales – visitaba la Plaza Roja: en el Kremlin residía el poder, el Museo Histórico representaba exposiciones – por ejemplo, con motivos del año Pushkin –, en las hileras de comercios situados en los laterales estaban los Almacenes Universales (GUM) y numerosos departamentos de diversos Comisariados del Pueblo.
> En ese sitio se cruzan muchos caminos vitales, miradas. La Plaza Roja no es únicamente una determinada superficie en la topografía moscovita, sino el punto de intersección de los ejes de las miradas, un espacio producido en las mentes de la nación [104] (idem, p. 342).

Assim como a casa, o Kremlin também é recusado a Venia. Entretanto, diferentemente do primeiro, isso não se faz por uma escolha ou tentativa de assegurar certo tipo de vida. Ao contrário: possivelmente, é por causa dessa escolha – a de se apartar da sociedade – que Venia seja impedido de chegar ao Kremlin. De certo modo é como se o Kremlin também se tornasse personagem do romance, fugindo continuamente de Venia,

[104] Todos os caminhos da Moscou do ano de 1937 conduzem através da Praça Vermelha. Uma topografia exata dessa unidade de espaço-tempo teria que reconstruir o nó, esse feixe em que esses caminhos confluem e se separam de novo. Dos periódicos é possível extrair as datas das celebrações e dos grandes acontecimentos cujo ponto culminante e de conclusão têm lugar na Praça Vermelha. Eles refletem o ritmo de movimento, as gradações, os intervalos entre as fases de excitação e esgotamento. Quem visitava Moscou e ficava por alguns dias – tanto um turista soviético ou estrangeiro, um membro de alguma delegação ou alguém que estivesse de passagem por razões profissionais – visitava a Praça Vermelha: no Kremlin residia o poder, o Museu Histórico apresentava exposições – por exemplo, por ocasião do ano Púchkin –, nas fileiras de comércios situados nas laterais estavam os Armazéns Universais (GUM) e inúmeros departamentos de diversos Comissariados do Povo.
Nesse local cruzam-se muitos caminhos vitais, olhares. A Praça Vermelha não é somente uma determinada superfície na topografia moscovita, mas sim o ponto de intersecção dos eixos dos olhares, um espaço produzido nas mentes da nação.

criando uma Moscou alucinada e fantasmagórica aos modos de São Petersburgo. O símbolo maior dessa localidade transforma a cidade num tormento para a personagem, um labirinto de vielas e entradas misteriosas que apenas acentuam a insignificância de Venia diante da magnitude da cidade.

A convergência geográfica que possibilita à personagem retornar para Moscou por engano situa a cidade como espaço limite. Em outras palavras, a Venia é permitido ir a Petuchkí, exceto para buscar refúgio de maneira definitiva. Afora isso, a cidade-limite de algum modo não somente o impede de deixá-la, atraindo-o sempre de volta, como também não lhe permite livre passagem. Pode-se dizer que a concessão ocorrida dessa vez, isto é, a de ver o Kremlin, tenha como motivo o fato de essa ser a sua derradeira viagem. Pouco tempo depois de chegar a Moscou, sem se dar conta disso, Venia é perseguido por quatro pessoas, e, enquanto tenta fugir, tem uma súbita revelação:

> Не Петушки это, нет! Кремль сиял передо мною во всем великолепии. Я хоть и слышал уже сзади топот погони, – я успел подумать: "Я, исходивший всю Москву вдоль и поперек, трезвый и с похмелюги, – я ни разу не видел Кремля, а в поисках Кремля всегда попадал на Курский вокзал. И вот теперь увидел – когда Курский вокзал мне нужнее всего на свете!.." [105] (MP, p.110).

Nesse fragmento, ironicamente, a personagem demonstra certa conformidade ao fato de, usualmente, as suas decisões estarem entregues à fatalidade – porém, a recorrência e a previsibilidade dos acontecimentos (ele sempre chega à estação Kursk) sofrem uma ruptura. O espaço que antes era inalcançável instaurou uma nova

[105] Isso não é Petuchkí, não! O Kremlin brilhava diante de mim com toda a sua imponência. Embora eu ouvisse os passos da perseguição atrás de mim, tive tempo de pensar: "Percorri Moscou de cabo a rabo, sóbrio e bêbado, e nunca vi o Kremlim, mas na busca por ele sempre ia parar na estação Kurski. Quando mais do que tudo nesse mundo preciso chegar à estação Kurski – vejo o Kremlin!"

funcionalidade e as antigas "normas" que regiam a vida de Venia deixam de existir. Sóbrio ou não, ele se encontra encurralado pela mesma falta de poder de decisão que possuía antes, só que desta vez o resultado não é somente inesperado, mas também fatídico.

Esses quatro homens desconhecidos, após perseguirem-no escada acima, espancam-no até a morte, numa entrada desconhecida. A violência inesperada e aleatória, além da descrição dada por Venia de seus agressores ("*Как бы вам объяснить, что у них были за рожи? Да нет, совсем не разбойничьи рожи, скорее даже наоборот, с налетом чего-то классического[...]*"[106] (MP, p. 108)) coloca esse fato no mesmo campo dos outros acontecimentos que excedem o domínio da personagem. Poucas páginas antes, como se estivesse de algum modo programado, Venia antecipa não somente o seu fim, mas também o do seu paraíso terreno:

> О, эта боль! О, этот холод собачий! О, невозможность! Если каждая пятница моя будет и впредь такой, как сегодняшняя, – я удавлюсь в один из четвергов!.. Таких ли судорог я ждал от тебя, Петушки? пока я добирался до тебя, кто зарезал твоих птичек и вытоптал твой жасмин?.. Царица Небесная, я в Петушках![107] (MP, p.105)

Ao porquê e ao para quê não há uma explicação aparente. Para o papel dessas quatro figuras no fim de *Moskvá-Petuchkí* foram formuladas hipóteses bastante diversas entre si, mas que possibilitam a articulação de algumas proposições a fim de debater esse desfecho, no mínimo, intrigante e perturbador. Numa chave de leitura das referências e

---

[106]Como posso explicar a vocês as caras feias que tinham? Não eram em absoluto de ladrões, mas bem ao contrário, tinham um quê de alguma coisa clássica [...].

[107] Oh, esta dor! Oh, esse frio desgraçado! Oh, impossibilidade! Se cada sexta-feira futura for como a de hoje, me enforcarei numa quinta-feira! Eram estas as convulsões que eu esperava de você, Petuchkí? Enquanto eu chegava, quem abateu seus passarinhos e pisoteou o jasmim?

simbologia religiosas que permeiam o texto de *Moskvá-Petuchkí*, Bethea discute o enredo apocalíptico na literatura e, na sua linha de raciocínio, propõe que esses homens misteriosos representariam os quatro cavaleiros do apocalipse, possibilidade que se explicaria pelo fato de a personagem demonstrar que os reconhece, mas sem revelá-los (apud TUMANOV, 1997, p.105). Diferentemente, num outro ângulo de raciocínio, Paperno e Gasparov vêm nesses indivíduos uma possível alusão às quatro mais importantes figuras do comunismo: Marx, Engels, Lenin e Stálin (idem, p. 106).

Ambas as abordagens concordam que esse encontro fatídico não é apenas aleatório, e admitem a necessidade de algo muito além do poder da personagem, seja de ordem metafísica ou da esfera da autoridade político-social. Sem excluir uma ou outra análise, pois os dois ramos estão presentes no texto de Eroféev, é possível dizer que o percurso trágico e decisivo de Venia colide nessas duas dimensões – transcedental e política – inicialmente antagônicas que, a despeito disso, confluem numa mesma direção, guiando a personagem, sem que disso tenha consciência, numa jornada rumo ao fim, à morte.

O desfecho da jornada de Venia não implica somente na sua morte, mas na sua completa e absoluta aniquilação, reduzindo-o apenas a uma voz ecoante no vazio antes de fundir-se a ele, em pura ausência:

> Я не знал, что есть на свете такая боль, и скорчился от мук, густая красная буква "Ю" распласталась у меня в глазах и задрожала. И с тех пор я не приходил в сознание, и никогда не приду.[108] (MP, p.112)

[108] Eu não sabia que no mundo existia uma dor como essa. Contorci-me de sofrimento. A letra grossa e vermelha **Ю** se espalhou pelos meus olhos e começou a tremer. E desde então não recuperei a consciência e nunca mais recuperarei.

O findar da consciência de Venia leva o texto a um "paradoxo narrativo" (TUMANOV, 1997), pois é possível questionar quem é, afinal, o narrador e como ele prossegue sua função, visto que a sua voz não se enuncia de um mundo além-túmulo, mas desde uma ausência absoluta. Essa circunstância é reveladora tanto da natureza do próprio discurso quanto da situação irremediável da personagem. Em outras palavras, apesar da esperança de Venia no paraíso terreno (Petuchkí), nesse contexto, não há nada após a morte e, a despeito de todas as alusões bíblicas, seguindo a linha de pensamento de Bethea, Tumanov afirma que a morte de Venia seria uma espécie de Apocalipse ateístico, sendo ele próprio um Cristo alcoólatra (idem, p. 109).

A ambiguidade que essas duas esferas de referência – mística e histórica – atribuem à narrativa e ao "narrar impossível" de Venia associa-se ao próprio contrassenso do gênero proposto**,** *поэма*, e em relação ao herói, que do épico apenas conservou o caráter trágico. Os vínculos de espaço e tempo, invocando a ciclicidade, a recorrência (o eterno retorno), a imobilidade ideal (Petuchkí), a ausência (da casa) como fonte de liberdade e também de incompletude, concentram-se nesse último episódio da vida da personagem pela constatação e reafirmação da falta de poder sobre a própria existência, do destino que realmente não lhe pertence, e de um herói que não possui nada de positivo ou de heroísmo.

4. Verdade e delírio

O álcool, o discurso por vezes desconexo e aberrante[109], o fator espacial e temporal não linear e o diálogo com entidades extrassensoriais – todos esses elementos conjugados colocam em perspectiva outra dimensão possível da narrativa: a do sonho, do delírio ou da alucinação. Seria possível enxergar todo o trajeto de Venia como inexistente: ele não teria tomado o caminho errado entre as estações de trem ou sido vítima de uma situação fantástica aquém de seu controle. Porém, independentemente de ser real ou não, o significado do cronotopo não necessariamente se altera. Ao invés disso, essas incertezas podem ser incorporadas e expandidas em diferentes sentidos.

Michel Foucault, em *História da Loucura*, reconstitui as facetas da insanidade a partir da Idade Média (europeia) e exemplifica de maneira abrangente as diversas formas em que essa questão era interpretada no período, bem como as diversas e violentas maneiras como sociedade procurava lidar com a situação. Um dos estigmas atribuídos àquele considerado louco seria a sua impureza, sua alma condenada e, em consequência, a proibição da sua entrada nas Igrejas, em locais sagrados (FOUCAULT, p.11, 2003). Além disso, há registros que comprovam a existência da *Stultifera navis*, embarcações que carregavam os insanos para fora dos limites das cidades, isolando-os da população comum. A função da *Stultifera Navis* assemelha-se àquela das embarcações que conduzem os condenados para a danação, comuns nas representações medievais ocidentais como na *Divina Comédia*, de Dante Alighieri, ou no *Alto da Barca do inferno*, de Gil Vicente. A transição de um mundo para outro, ou da cidade para fora dela, possui,

[109]Para uma definição e análise do discurso aberrante em *Moskvá-Petuchkí* cf. SIMMONS, Cynthia. **Their Father's Voice: Vassily Aksyonov, Venedikt Erofeev, Eduard Limonov and Sacha Sokolov**. New York: Peter Lang, 1993.

em última instância, o mesmo sentido subjacente: o de purificação. Afastá-los do convívio social marginalizava-os. "Os loucos tinham então uma existência facilmente errante. As cidades escorraçavam-nos de seus muros; deixava-se que corressem por campos distantes, quando não eram confiados a grupos de mercadores e peregrinos" (idem, p. 9). Esse ato de recusa e negação do louco tem em sua base uma necessidade de ordem, pois, naquela época (e nos dias de hoje também), não era o louco aquele cuja conduta, de certa forma, não possuía explicação? Trata-se de um comportamento que não pode ser tipificado, introduzido nas normas sociais, por provocar ações tidas como desordenadas. E, numa sociedade que vive sob um conjunto de leis em que a pureza guiará a uma vida além-mundo, tais "aberrações" não têm lugar e devem ser excluídas, sendo tratadas da mesma maneira que o pecado em relação ao espírito. A compreensão da loucura está, então, ligada à vulnerabilidade dos homens, a seus medos e superstições. Desse modo, o estranho, o ininteligível, está sempre no campo das ameaças possíveis.

Na cultura russa, esse fenômeno possui outra faceta que perpassa séculos de história: o *юродство*, a loucura sagrada. Essa prática ascética tem sua origem na Bíblia e chegou à Rússia por meio de Bizâncio, por volta do século XIV. Seus praticantes renunciavam as comodidades da vida, tipicamente vivendo na pobreza como sem-tetos, sobrevivendo apenas da caridade de estranhos. "*Those who adopted this form of asceticism not only had to refuse any kind of material goods, to abandon all their loved ones and to live a life of physical and spiritual deprivation. They also had to forgo their own intelligence in front of other men*" [110] (CRIVELLER, 2011, p.57). Essa recusa

[110] Aqueles que adotavam essa forma de ascetismo não apenas tinham que recusar qualquer tipo de bens materiais, abandonar todos os seus entes queridos e viver uma vida de privação física e espiritual. Eles também tinham que renunciar a própria inteligência perante outro homem.

completa do ser tinha como objetivo alcançar uma espiritualização mais elevada, aproximar-se de Deus: escapar do mundo material seria o meio de atingir esse propósito.

Tanto nos praticantes de *iuródstvo* como na "loucura" referida por Foucault há um discurso dirigido para desmascarar e desestabilizar um mundo injusto, uma cultura opressora e alienada de seu povo. O louco (sagrado ou não) é uma provocação, age como a consciência da sociedade.

A tipologia do *iuródstvo* atravessa a cultura russa e tem repercussões importantes na literatura. A peça *Boris Godunóv*, de A.S. Púchkin, e o romance *O idiota*, de F. Dostoiévski, são notáveis exemplos da utilização desse recurso. A importância dessa relação entre o ascetismo e os mecanismos de poder não se restringe a épocas cujo papel desempenhado pela ortodoxia era de grande importância para a sociedade: a utilização desse arquétipo, despido de seu componente religioso, também sobrevive na literatura soviética. O seu propósito recai numa definição do *iuródstvo:* "*the essence of Russian holy foolishness is a feigned madness which both fosters humility in the holy fool and also provides him or her with a persona which may speak the truth more directly than allowed by normal social conventions*"[111] (ZIOLKOWSKI, 1988, p.131), e nesse sentido, responde a uma crise de autoridade.

Esse paralelo entre o louco sagrado da tradição russa e Venia parece reforçado pela cena final do romance: afinal, é nas proximidades do Kremlin, no extremo da Praça Vermelha, que se encontra a Catedral de São Basílio (originalmente chamada de Catedral da Intervenção da Virgem junto ao Fosso ou, ainda, Catedral da Trindade). Construída no

[111] A essência da loucura sagrada é uma loucura fingida que tanto promove humildade no louco sagrado como também fornece a ele ou ela uma *persona* que pode fala a verdade mais diretamente do que é permitido pelas normas sociais convencionais.

século XVI, por ordem de Ivã, o Terrível – que teria mandado cegar o arquiteto, impedindo que ele construísse qualquer edifício que superasse a beleza da Catedral –, ela marca o centro geográfico da cidade, em torno do qual essa foi se expandindo em círculos. Mais tarde, nos séculos XVI e XVII, foi tomada pela Igreja Ortodoxa como símbolo terreno da Cidade Celestial, e apelidada pelos fiéis como "Jerusalém", servindo como alegoria do Templo de Salomão durante as festividades do Domingo de Ramos.

A vida do santo que dá nome à Catedral – Basílio (Vassíli), o Bendito, o Desnudo, ou, ainda, o Louco (1468-1557) –, e cujo corpo descansa em seu interior, é talvez o exemplo mais conhecido de *iuródstvo.* Trata-se de um homem que vivia apenas da caridade alheia, depreciando o próprio corpo, acreditando assim participar da própria Paixão de Cristo. Era descrito caminhando nu, ou com apenas algumas poucas roupas, manifestando hábitos estranhos e falando sozinho: gestos que geralmente atraiam a piedade dos passantes. Tais como outros loucos sagrados, Vassíli também era considerado um homem dotado com o dom da profecia e com grande poder espiritual. Como explica Ziolkowski (1988):

> the typical holy fool of later years was a layman and a wanderer. One of the distinguishing characteristics of such holy fools was their bizarre dress, which often included some of the paraphernalia of the harsher forms of asceticism, like chains. They tended to dress in ragged and scanty clothes; this, in the harsh Russian climate, was an ascetic achievement in itself, as was their frequent habit of sleeping outdoors or on church porches. The significant feature of the behavior of holy fools towards others often lay in their apparently ridiculous, but supposedly purposive actions. For example, Vasilii the Blessed threw stones at the home of the good, but kissed the houses of the evil because devils lurked about the one, while angels lamented inside the latter [112] (p. 132).

[112] O típico louco sagrado dos anos posteriores era um leigo e andarilho. Uma das características distintivas de tais loucos sagrados era as suas vestimentas bizarras, que frequentemente incluía alguma parafernália das mais rigorosas formas do ascetismo, tais como correntes. Eles tendiam a se vestir com roupas

Segundo a lenda, Vassíli era o único homem temido por Ivã, o Terrível, tendo reprovado seus atos, dirigindo-se a ele sem qualquer hesitação (idem, p. 134). Além de ser um dos mais importantes santos da Igreja Ortodoxa Russa, Basílio tem larga participação na literatura russa, sendo invocado na *História do estado russo* escrita por Nikolai Karamzin, em *Os demônios*, de Dostoiévski, e nos contos de Leskov, apenas para dar alguns exemplos.

Note-se que, ao contrário do movimento de expulsão dos loucos para fora dos limites da cidade, Eroféev redireciona o destino da loucura (de Venia) para o centro da cidade de Moscou (para a violência que ocupa o lugar central dessa cidade), reforçando o processo de inversões que constitui o romance.

A loucura – seja como produto de uma questão psicológica, seja induzida pelo álcool – não é um tema inédito em Eroféev. Seu *Zapíski psikhopáta* (uma espécie de antecessor de *Moskvá-Petuchkí*), cujo título é inspirado em *Zapíski sumachedchego* (Diário de um louco) de Gógol (CRIVELLER, 2011p.52), também é uma narrativa que contém paralelos autobiográficos, mas, nesse caso, os eventos referem-se especificamente ao período em que o autor foi expulso da Universidade de Moscou, em 1957. São escritos na imediaticidade dos acontecimentos, na forma de um diário. Entretanto, *Zapíski psikhopáta*, assim como *Moskvá-Petuchkí*, não é propriamente uma autobiografia, já que os elementos ficcionais se sobressaem. Nessas notas, assim como em *Moskvá-Petuchkí*, a personagem se autodenomina Venedíkt, e faz uso de um discurso delirante induzido

---

esfarrapadas e insuficientes; isso, no clima russo rigoroso, era uma realização ascética por si mesma, assim como o era o hábito frequente de dormirem ao ar livre ou nos alpendres das igrejas. Uma característica significante do comportamento dos loucos sagrados em relação aos outros está muitas vezes nas suas ações aparentemente ridículas, mas supostamente intencionais. Por exemplo, Vassíli, o abençoado, atirava pedras na casa do bom, mas beijava as casas do mal porque o diabo espreitava o primeiro enquanto os anjos lamentavam dentro da última.

pelo álcool, bem como mantém diálogos com interlocutores imaginários. A figura da mulher caída, mundana, também tem sua contraparte em *Zapíski psikhopáta.*

Esses não são os únicos aspectos em comuns entre os dois textos. Outro ponto de convergência se encontra nas últimas anotações de *Zapíski psikhopáta*: um relato relacionado à morte da personagem, que imagina o próprio funeral e enterro em detalhes vividos, numa narrativa contínua que descreve os acontecimentos de modo como se eles de fato tivessem ocorrido:

> **11 июня**
> Меня похоронили на Ваганьковском кладбище.
> И теперь я тщетно пытаюсь припомнить мелодию похоронного марша, которая проводила меня в землю.
> Иногда мне кажется, будто марша и не было, и сопровождавшие гроб двигались неохотно, поминутно оборачивались, словно ожидали, что откуда-то сзади с минуты на минуту раздадутся рыдающие оркестровые звуки…
> И не дождавшись, отступали, расходились…
> Я был слишком мертв, чтобы выражать к этому отношение. Отчего-то думалось, что равнодушие к удаляющемуся гробу было следствием тягостной, непрекращающейся тишины.
> До сих пор всем им движение времени представлялось как движение вечных, сменяющих друг друга мелодий.
> А теперь…
> Тишина словно оглушила сопровождавших. И самому мне казалось, будто гроб остановился вместе с временем (EROFÉEV, 2016, p. 215).

Apesar de o narrador não estar propriamente morto, a construção assertiva das frases incorpora à sua voz um aspecto de além-túmulo. Em *Moskvá-Petuchkí*, a narrativa de Venia não se detém quando esse se transforma em defunto: continua relatando como o fato ocorreu e, de forma breve, faz uma reflexão sobre a falta de consciência na morte (o que é contraditório, visto que ele faz essa reflexão conscientemente), antes de cair no

silêncio. Possivelmente se dê dessa maneira porque se trata de uma morte concreta, e não um produto de sua imaginação ou uma idealização: não há grandiosidade na morte, mas apenas vazio.

É importante ressaltar que as personagens de Eroféev, em ambos os textos, apesar de ressoarem certos atributos do *iuródstvo*, não possuem nenhum caráter moral-didático do louco sagrado. Em *Zapíski psikhopáta,* "*the narrator's view, madness is a most precious resource on which the writer draws — in his case his antisocial attitude, the very inaction which grabs hold of him after his brother's death, ultimately turns into creative activity*" [113] (CRIVELLER, 2011, p.57). A loucura está mais próxima do caráter marginalizado dos praticantes *iuródstvo* e nas implicações políticas de suas atitudes.

Em *Moskvá-Petuchkí*, pode-se dizer que Venia vivencia situações análogas. Além dos elementos já mencionados, ele é um errante e solitário, suas relações com os outros são limitadas pela própria personalidade, o seu *habitat* está nas ruas, afastado da participação em mecanismos oficiais da sociedade (perdeu todos os empregos), e, se considerarmos a narrativa no âmbito do irreal, todos os diálogos ocorrem apenas em sua cabeça, uma espécie de monólogo inconsciente. Não se pode ignorar em *Moskvá-Petuchkí* a profunda contradição entre o sagrado e o terreno, o que coloca a personagem tanto na esfera da loucura tradicional, terrenal, como na de uma descoberta mística, a do *iuródstvo*. Somando-se a isso, seria ele também um dessacralizador, um herege, por não estar conectado ao *modus vivendi* de seu meio. Dessa maneira, a despeito do que diz Simmons (1993), poder-se-ia dizer que Venia é um "profano" habitante soviético – e

[113] A visão do narrador, a loucura é o recurso mais precioso no qual o escritor traça – no seu caso [da personagem] a sua atitude anti-social, a própria inércia que toma conta dele depois da morte do irmão, e acaba por transformar-se em atividade criativa.

excluo a palavra cidadão, pois a ela está associada uma série de direitos e deveres –, um ser estranho e alheio ao universo da ordem.

A sua posição como indivíduo (por si só) à parte do mundo constitui uma violação dessa mesma ordem, o que o coloca como alguém sem lugar, sem função, indesejável: *"Как бы то ни было - меня поперли* ***(...)*** *Низы не хотели меня видеть, а верхи не могли без смеха обо мне говорить. 'Верхи не могли, а низы не хотели'"* [114] (MP, p. 28). Em decorrência disso, ele não somente é afastado, como também se destaca das relações oficiais ou mesmo implícitas, mantendo apenas o vínculo com Petuchkí, a mulher e o filho que tem lá. Por isso, a ele é vetado o acesso ao Kremlin, o local sagrado do comunismo, além de a sua jornada ser, inicialmente, para fora dos limites da cidade, a um espaço permissivo onde aparentemente tudo é possível.

O trem, então, assumiria a imagem da nau dos loucos decrita por Foucault, levando os indesejáveis, os bêbados, vagabundos e desajustados para longe, para além da Moscou da suposta ordem. Essa necessidade de afastar a desordem talvez se deva ao fato de que o louco seja justamente aquele que aponta para aquilo que não se quer ver, ou porque em sua demência seja capaz de enxergar problemas onde os outros, em suas normalidades, não são capazes. De uma maneira ou de outra, a ordem apenas distingue aquilo que lhe pertence: o restante deve ser eliminado. Venia é o louco que quer lembrar ao povo soviético a sua verdade, fazê-lo ver o outro lado de seus semelhantes, não por meio da crítica explicitamente direcionada, mas pelo reconhecimento desses *outros* da sociedade. Nas palavras de Foucault: "A loucura não diz tanto respeito à verdade e ao

[114] Seja como for, me colocaram para fora [...]. As classes baixas não queriam me ver e altas não podiam falar de mim sem rir. 'As classes altas não podiam e as baixas não queriam'.

mundo quanto ao homem e à verdade de si mesmo que ele acredita distinguir" (2003, p. 25).

Se após essa peregrinação para fora da cidade, o caminho natural para o louco seria a internação, a criação de um *Hospital dos Loucos* (idem, p. 43), qual espaço estaria destinado a Venia, uma vez que Petuchkí não constitui um local de confinamento, mas ao contrário, um de libertação? Se retornarmos ao conceito espacial de Baak (2009), a única casa que o herói de *Moskvá-Petuchkí* poderia possuir, ou ser possuído por ela, seria àquela que o protagonista de Makánin em *Andergraund, ili geroi nachero vremeni* encontra, isto é, o manicômio, o *Hospital dos Loucos,* a *psikhúchka* (психушка).

O resultado dessa antinomia entre ordem e desordem, entre o sagrado e o profano culmina no castigo exemplar dado aos loucos na Idade Média: o espancamento público (FOUCAULT, 2003, p.11). Esse ato não se dirige somente ao expurgo do louco, mas também a sua objetificação, tirando-lhe aquilo que é caráter do humano e de direito de todos. Nesse sentido, a morte de Venia, apesar de parecer acidental, abrupta, era inevitável dentro de uma ordem das coisas em que a vida já tem suas funções e valores predeterminados.

5. Moscou: destino inapreensível

A Moscou de Venedíkt Eroféev tem um papel fundamental na estrutura narrativa. A cidade não é apenas cenário, o espaço onde a personagem habita e se move, mas, de maneira imperativa, é o centro de uma convergência de motivos que dão o tom da narrativa. É, por um lado, a cidade-limite, reduto do poder e refúgio de seus habitantes, mas, por outro, é o tormento dos que nela estão marginalizados, carregada de uma

essência política da qual emanam leis sociais e morais. Para além das suas constantes mutações, existe também uma imposição cultural. Com essa multiplicidade de papéis e significados, a cidade estabelece um conjunto simbólico e arquetípico capaz de interligar todas as instâncias narrativas de *Moskvá-Petuchkí*.

A partir de 1930, com significativas mudanças ocorridas na esfera de poder com Stálin no papel de secretário-geral, houve uma mobilização do governo em transformar a capital Moscou no centro de mais alto poder do estado soviético. Tal processo teve início com um planejamento de engrandecer a cidade por meio da arquitetura e, a partir dela, essa transformação se espalharia por outras esferas, como cultural, artística, social e, consequentemente, política. O papel de grandiosidade atribuído a Moscou não é de maneira nenhuma um produto da era soviética, mas data desde a Idade Média quando se ambicionava que Moscou se tornasse uma espécie de Terceira Roma. No período soviético, o aspecto religioso provindo da ortodoxia se extinguiu, mas a comparação ainda se faz possível se aproximarmos Moscou da importância política exercida pela capital do Império Romano no auge da era clássica:

> Although Moscow of the 1930s aspired to become the "Third Rome" as a center of a world belief system (if a post-Christian one), in many other respects it is more comparable with Rome at the height of the classical era than in its later incarnation as center of Christendom [115] (CLARK, 2011, p.21).

Assim, a capital soviética assume o posto de autoridade política e cultural (já que a última está submetida à primeira) e, consequentemente, ética e moral. Faz-se necessária, no espírito do marxismo, uma dialética entre espaço e poder. Em outras palavras, a

[115] Embora a Moscou dos anos 1930 aspirasse a tornar-se a "Terceira Roma" como um centro do sistema de crenças do mundo (se pós-cristão), em muitos outros aspectos ela é muito mais comparável a Roma no auge da era clássica do que em sua posterior encarnação como centro da cristandade.

paisagem urbana de Moscou deveria refletir não necessariamente o que a sociedade era na época, mas invocar na sua imponência tudo aquilo que o comunismo aspirava, um exemplo da nova ideia de beleza requerida pela nova sociedade:

> Party leaders, in expanding on the Marxist trope, declared that it was time to rebuild Moscow as the 'model' for proletarians and Communists throughout the world, who would be inspired to follow it. The redesigned Moscow was to be a dazzling capital whose glory reflected on the regime that erected it, and was to provide the core of its symbolic system, an exemplum for the new (Stalinist) sociopolitical and cultural order [116] (idem, p.84).

A cidade modelo carregaria em sua própria estrutura os componentes da narrativa socialista não apenas em função de exibi-los, mas também como um constante mecanismo da memória, relembrando seus habitantes (e visitantes) o regime político e social ali instaurado. O simbolismo por trás dessa grandiosa arquitetura é a de um vigilante silencioso. A marca do novo sistema entraria para a história de maneira cultural e estética.

Desse modo, a nova ordem, representada por uma "nova Moscou" teria um papel ativo no campo das artes. Na literatura, essa estética se manifestaria nas próprias formas e temas e, por meio delas, relevaria os símbolos de tudo o que a cidade e o poder que emana dela representam. Pode-se dizer que a literatura sobrepujou o papel exercido pela religiosidade e assumiu a função não apenas de representação social, mas também de formação de uma nova identidade nacional baseada nos novos preceitos socialistas, na criação de uma noção de coletividade. O heroísmo nessa literatura é um veículo

[116] Líderes do partido, expandindo o tropo marxista, declararam que era hora de reconstruir Moscou como 'modelo' para proletários e Comunistas de todo o mundo, que seriam inspirados a segui-lo. A Moscou redesenhada seria uma capital deslumbrante cuja glória refletiria no regime que a erigiu, e proporcionaria o núcleo do seu sistema simbólico, um exemplo para a nova ordem (Stalinista) sociopolítica e cultural.

significativo, senão imprescindível. Personagens representando os valores patrióticos de guerra, relatos de cunho autobiográficos, discursos sobre o valor da indústria, apologias da cidade como reflexo do moderno e funcional: dentro do modelo de história adotado pelo regime soviético, todos esses elementos têm em sua essência a força de impulso para conduzir ao futuro.

Nesse sentido, a capital do comunismo precisaria estar à altura de tal desafio, representando de forma compatível o idealismo requerido pelas conquistas passadas e futuras do socialismo. As modificações no espaço urbano da cidade vieram acompanhadas de uma série de motivos metafóricos. Katerina Clark (2011) nota que o herói exerce uma função determinante no que concerne a disseminação do socialismo que procede de Moscou ao restante do país:

> Moscow represents achieved socialism, an ideal city, and the hero of a novel functions as an emissary, binding Moscow and the provinces, imperfect spaces. His reaching Moscow intimates that the Soviet Union is on track to its destination in communism. Consequently, only the hero and his mentors, that is, those who are advanced in consciousness, can advanced in spatial terms, go and see Moscow (or Stalin)[117] (p.123).

Moscou coloca-se, então, quase como um espaço sagrado, somente para os iniciados: apenas o herói (positivo) pode alcançá-la em todas as instâncias. Em *Moskvá-Petuchkí*, nosso "herói" está só, marginalizado, não tem, e certamente não desejaria ter, um mentor[118] (como no enredo clássico do realismo socialista). A personagem, ainda que

[117] Moscou representa o socialismo realizado, uma cidade ideal, e o herói do romance funciona como um emissário, unindo Moscou e as províncias, espaços imperfeitos. Sua chegada a Moscou indica que a União Soviética está no caminho para o seu destino no comunismo. Consequentemente, apenas o herói e seus mentores, isto é, aqueles que estão avançados em consciência, podem avançar em termos espaciais, ir e ver Moscou (ou Stálin).

[118] Personagem que auxiliaria o herói, por meio das próprias experiências, a moldar seu comportamento, conhecimento e paixões visando o ideal do "homem novo".

seja um habitante da cidade, está longe de tê-la sob seu controle. Ele não possui endereço (individual ou coletivo), não possui direito à mobilidade própria, indo para onde a cidade o guia, e sem acesso algum ao centro máximo do poder soviético, o Kremlin. O protagonista habita apenas as ruas da cidade, sua anti-casa. Da imponência de Moscou, ele não faz nenhuma alusão: apenas à presença incógnita desse centro fortificado, que assombra seu destino – um local ancestral, dotado de aspectos múltiplos de sentido, que não apenas o soviético. Ele habita uma outra faceta de Moscou.

Não apenas a autoridade governamental encontra-se no Kremlin, mas também ele representa a mais elevada hierarquia ética, moral e, inclusive, cultural (sancionada oficialmente). Isso é ilustrado pela imagem do pôster criado por Viktor Ivanovitch Govorkov subintitulado *O kajdom iz nas zabotitsia Stalin v Kremle,* de 1940, no qual se mostra o líder em sua sala na torre do Kremlin, a luz acesa tarde da noite, tal como um farol na cidade, em sinal de seu trabalho incansável de reflexão enquanto escreve o destino do país (idem, p. 88-92). O pôster data de pouco depois do início da Segunda Guerra Mundial: apesar de se tratar de uma campanha de energia elétrica, ele reflete, mais do que nunca, o momento em que era imperativo conservar a ideia de que a guerra era em defesa da pátria e de que Stálin empenhava-se incansavelmente para assegurar o futuro do país. A simbologia do Kremlin excede a do governante e assume sentidos até mesmo místicos: a de sentinela da cidade, a de união resistindo à multiplicidade, o do bastião que resiste, a da Torre de Babel (ibidem, p.91).

Figura 1.

Em *Moskvá-Petuchkí*, o farol da cidade está incógnito. O aspecto urbano apresentado pela personagem tem um ar de clausura, sufocante, como se a cidade se fechasse sobre Venia. São ruelas, entradas de casas – nada da grandiosa e imponente Moscou idealizada pelo poder soviético. Uma representação de Moscou como uma cidade labiríntica, relembrando sua origem medieval.[119] O farol da cidade se oculta de Venia, não mostra sua luz protetora e vigilante. A torre exclui-o porque ele não representa um emissário da autoridade socialista, não é um herói nem um mentor, não está em consonância com a nova ordem, mas, ao contrário, figura como o avesso desse sistema. É possível dizer que Venia também nega o Kremlin, isto é, o seu poder, ao nunca conseguir (consciente ou inconscientemente) deitar os olhos sobre ele. O maior símbolo do poder não faz parte do seu imaginário, uma maneira alternativa de recusar o sistema como solução:

[119] Em seu *Diário de Moscou*, escrito poucos anos após a revolução (entre 1926 e 1927), Walter Benjamin (1989) já aponta várias vezes o caráter fortificado, labiríntico e silencioso da cidade. Em determinado momento, por exemplo, ao visitar o Kremlin, descreve-o como um "labirinto de igrejas", designação que estende ao restante da cidade (p.80-81).

> О, если бы весь мир, если бы каждый в мире был бы, как я сейчас, тих и боязлив, и был бы также ни в чем не уверен: ни в себе ни в серьезности своего места под небом - как хорошо бы! Никаких энтузиастов, никаких подвигов, никакой одержимости! - всеобщее малодушие. Я согласился бы жить на земле целую вечность, если бы прежде мне показали уголок, где не всегда есть место подвигам. "Всеобщее малодушие" - да ведь это спасение ото всех бед, это панацея, это предикат величайшего совершенства! А что касается деятельного склада натуры... [120] (MP, p.14)

Venia faz um apelo pelo avesso do mundo em que vive, referindo-se explicitamente à narrativa da literatura oficial, do "homem novo". Um mundo sem furor ideológico, sem certezas categóricas e sem urgências quanto ao futuro. Nesse clamor da personagem revela-se a ausência de uma visão messiânica do mundo em que prevalecem apenas as certezas e as seguranças, ou seja, para ele a solução para os males da sociedade não está atrelada ao futuro programado da narrativa soviética. Venia propõe a covardia universal em oposição ao heroísmo oficial, uma inercia, assim como em *Zapíski psikhopáta*.

O fato de o Kremlin recusar-se a Venia o tempo todo, apenas para atraí-lo ao final, quando ele pretendia deixar Moscou para sempre, corrobora a posição de anti-herói da personagem e não permite que ele saia impune dessa sua missão às avessas. Assim, o retorno de Venia à Moscou inalcançável é apenas para uma jornada para interromper o seu curso. Ele continua sendo indesejável nesse espaço e, tendo sido assassinado por vagabundos, anjos, os quatro cavaleiros do apocalipse, os quatro monumentos do

[120] Oh, se todo mundo, se cada um no mundo fosse como eu agora, fraco e assustado, sem ter certeza de nada: nem de si e nem da seriedade do seu lugar sob o céu – como seria bom! Sem entusiastas, sem proezas, sem obsessões! Uma covardia universal! Eu concordaria em viver na Terra por toda a eternidade se antes me mostrassem um canto onde nem sempre houvesse lugar para heroísmos. A "Covardia universal" é a salvação para todos os males, a panaceia, o predicado da grandiosa perfeição! E quanto ao caráter ativo da natureza...

marxismo, ou o que seja – não importa –, o resultado é o mesmo: o desejo da cidade se fez.

6. Considerações finais

Os aspectos de *Moskavá-Petuchkí* tratados aqui expressam, ainda que de maneiras diferentes, uma ruptura com os paradigmas da literatura programática. Porém, mais do que isso, tais elementos se encontram para formar uma narrativa única, dissociada daquela produzida pela dissidência literária de sua época. Em outras palavras, ao contrário da *molodiójnaia proza* da geração do degelo (a qual ele pertencia pela idade), que fez um apelo ao retorno aos grandes temas da literatura clássica (pré-soviética, ou mesmo, pré-stalinista), tentando apresentar o descontentamento com o seu tempo por meio de protagonistas jovens e rebeldes, nutrindo alguma esperança em mudanças futuras (como nas obras iniciais de Aksiónov, por exemplo), Eroféev encontrou sua própria estratégia de dissensão com os modos da literatura oficial por meio de uma narrativa singular. Trata-se de uma forma literária experimental que, numa relação simbiótica entre a vida do autor e a ficção, criou um herói problemático, marginalizado, cujos traços característicos principais são os dele próprio, Venedíkt Eroféev: vagante, com a vida movida pelo álcool, e com relações com a instituição trabalho no mínimo tensas (e, idealmente, nulas). Entretanto essa narrativa de inspiração autobiográfica é repleta de ambiguidades: as lacunas deixadas por ela apenas acentuam seu aspecto alucinante e desordenado.

Os delírios da personagem errante criam uma Moscou alternativa, cruel e ininteligível, exercendo o papel de clausura, de cidade opressora, ao contrário da função preconizada de cidade-modelo do socialismo. É um grande símbolo soviético invertido

pelo autor: a capital do poder. A tentativa malfadada de evadir desse espaço apenas reforça o caráter implacável da vida que assola o protagonista. A Moscou surreal de Eroféev é, por esse mesmo motivo, mais real. Esse mundo louco e sem sentido pede uma resposta à altura: assim, o arquétipo do *iuródstvo* resgata uma qualidade recorrentemente utilizada na literatura russa como uma maneira de se contrapor à autoridade em exercício, e no caso de Eroféev, essa figura assimila outro traço essencial da cultura russa, a vodka. A personagem parte então para um discurso profano e delirante como formas de confronto com a sua época.

O romance de Eroféev nos devolve a Moscou dos anos 70, com o ápice acumulado dos feitos (ou dos malfeitos) soviéticos desde o seu início. É a atmosfera opressiva da estagnação de Brejnev que conduz a sátira de Eroféev. Ainda que o degelo de Khruschóv tenha trazido um pouco mais de liberdade, o que permitiu o surgimento de uma literatura mais crítica e explorando novas e velhas formas literárias, a ideia geral, o padrão de arte voltado para o futuro, para a construção da nova sociedade não deixou jamais de ser imposto. À sombra do heroísmo cego, o propósito de suprimir a individualidade e moldar as vidas dos cidadãos de acordo com um programa era ainda o desejado pela oficialidade e permanecia como um lugar-comum na literatura. Nesse contexto, Eroféev não tomou o mesmo rumo de seus contemporâneos dos anos 60, tais como Aksiónov, Iskandér, ou mesmo Makánin, tentado representar um homem sem heroísmo, mas tendeu para o extremo dessa negação do herói. Os mecanismos que constituem o *plot* do herói positivo estão pelo avesso em *Moskvá-Petuchkí*, e seu protagonista, em consequência, é um anti-herói e nesse caso, mais do que isso, é um anti-herói positivo. Ele é aquele que simplesmente não acredita, traz a dúvida onde só podiam existir certezas, tem na inercia a fórmula para ser vivida, além de uma tristeza que não tem causa específica.

Cercado pela “magia branca”, como Andrei Siniávski chamou os momentos de clareza proporcionados pela vodka (WAEGEMANS, 2003, 579), o anti-herói de Eroféev conduz o símbolo da Rússia soviética, o trem, a uma jornada pela insanidade do momento vivido, e pelo grande vazio daquele que não faz parte dessa conjuntura. O trem do progresso, da industrialização, do futuro, apenas o conduz a uma viagem ilusória. A próxima estação não pode ser a liberdade, mas sim o findar da consciência.

4. Andergraund, ili gerói nachego vrêmeni

1.Entre Oriente e Ocidente

Vladímir Semiónovitch Makánin nasceu em 1937, na pequena cidade de Orsk localizada na região dos Urais, entre a Europa e a Ásia. Cresceu convivendo com a profunda diferença entre Oriente e Ocidente, ao atravessar todos os dias a ponte do rio Ural para ir à escola. Havia um abismo cultural entre a Sibéria e Moscou que mais tarde irá se refletir na sua obra, que recebe influencias tanto de lendas folclóricas dos Urais quanto do espaço urbano da capital farão parte do universo do autor. A sua infância decorreu num assentamento nas proximidades da fábrica em que o pai trabalhava como engenheiro, localidade essa que trouxe a Makánin a experiência viva das relações complexas existentes na artificialidade de um espaço industrial situado numa localidade agreste. Por volta de 1947, o pai foi preso pelo regime sob a acusação de sabotagem. Com isso, a situação econômica da família se deteriorou e um de seus três irmãos acabou falecendo por causa da fome. O pai foi solto somente após a intervenção de um membro da família, um reconhecido herói da Guerra Civil.

Em 1954, quando terminou o ensino secundário, Makánin optou pelo lado ocidental e mudou-se para a capital a fim de estudar matemática – uma paixão que nasceu com a prática do xadrez – na Universidade Estatal de Moscou. Dedicou-se com afinco a seu campo e inclusive publicou uma monografia na área, *Linéinoe programmírovanie i teóriia raspisániia* (Programação linear e teoria dos horários), em 1964, enquanto trabalhava num instituto ligado a um complexo militar e industrial, onde permaneceu por alguns anos desenvolvendo pesquisas relacionadas a armamentos. Apesar da carreira estável e bem-sucedida, Makánin não estava satisfeito e resolveu mudar de profissão. A

carreira literária não foi a primeira opção, mesmo depois do sucesso de sua primeira publicação, o romance *Priamáia Linia* (Linha reta), na revista Moskva, em 1965.

Entre os anos de 1965 e 1967 estudou cinema no VGIK – *Vserossíickii gosudárstvennyi institút kinematográfii imeni S. A Gerássimova* (Instituto Estatal de cinematografia S.A Gerássimova) –, mas não levou a carreira adiante: a produção de um filme duas vezes impedido de ser divulgado pela censura e depois severamente cortado, além das relações muito pessoais e favoritismos no meio cinematográfico, fizeram-no desistir do cinema. Pensou em voltar a jogar xadrez, atividade na qual teve sucesso na juventude. Entrementes, permaneceu desenvolvendo suas habilidades no campo da escrita. Passou, então, a dedicar-se apenas à literatura, uma carreira que não lhe pareceu óbvia desde o início, mas que se revelou como aquela que mais o entusiasmaria.

Embora sua primeira publicação tenha obtido boa repercussão no meio literário, seus livros posteriores encontraram resistência da crítica soviética, fazendo com que não fossem publicados nos periódicos literários – meio pelo qual os escritores adquiriam reputação na Rússia –, mas acabassem impressos diretamente no formato de livro. No texto "About Myself and My Contexts", Makánin discorre sobre as "revistas grossas" e a sua importância no meio literário russo:

> In our country, literature is generated by the journals. A novel or a short story should first appear in these so-called "thick" monthlies. That is where critics and readers alike find one's work. After that a novel or stories might be published in book form as a separate edition. Then it would be put on a bookshelf and forgotten. Nobody would read it, certainly not without a film adaptation. This tradition of thick literary journals evolved in the nineteenth century and became widespread. Tolstoy, Turgenev, and Dostoevsky – in fact all Russian writers – the great and the not-so-great – were first published in

> such journals. The tradition continued in the twentieth century [121] (LINDSEY; SPEKTOR, 2007, p.19).

Makánin considera esse fato como sendo em parte responsável pela sua impopularidade em território soviético. Em uma entrevista concedida a Fiedorow e Rich, ele afirma: *"My books were being published separately, without appearing in a journal. For a book to be published without appearing in a journal, we used to call that the 'common grave '"*[122] (1995, p.95). No período anterior à perestroika, as obras do autor publicadas apenas em livro ficaram esquecidas na URSS, embora fossem reconhecidas no exterior.

Outra razão pela qual se considera que Makánin foi pouco lido no período soviético está relacionada à temática abordada pelo autor. Se, com a abertura propiciada pelo degelo, muitos escritores embarcaram na crítica tanto da política vigente como das formas literárias, outros passaram a fazer questionamentos de ordem moral e existencialista. Makánin faria parte desse último grupo, daqueles que foram chamados de *sorokalétnie*[123] (escritores na idade de quarenta anos), por falta de uma definição melhor.

Entretanto, a despeito de qualquer tentativa classificatória, Makánin recusou-se a fazer parte de qualquer movimento ou corrente artística. Na década de 70, insatisfeito

---

[121] Em nosso país, a literatura é gerada pelas revistas. Um romance ou um conto deve primeiro aparecer nessas assim chamadas "grossas" mensais. É onde tanto críticos como leitores encontram o trabalho de alguém. Depois aquele romance ou conto irá ser publicado na forma de livro numa edição separada. Então, ele será colocado numa estante e esquecido. Ninguém iria lê-lo, certamente não sem uma adaptação cinematográfica. Essa tradição das revistas grossas literárias se desenvolveu no século XIX e tornou-se generalizada. Tolstói, Turguêniev e Dostoiévski – de fato, todos os escritores russos – os grandes e os não tão grandes – forma primeiramente publicados em tais revistas. A tradição se manteve no século XX.

[122] Meus livros eram publicados separadamente, sem aparecerem numa revista. Para um livro publicado sem aparecer numa revista costumávamos dar o nome de 'vala comum'.

[123] Uma ampla designação que tenta agrupar autores mais ou menos da mesma faixa etária. Esse grupo também foi chamado de "escola moscovita" e, em linhas gerais, as personagens criadas por esses escritores são ambivalentes, vacilantes, com traços do homem supérfluo. Cf. SHNEIDMAN, N.N. **Soviet Literature in the 1980s**: decade of transition. Toronto: University of Toronto Press, 1989.

com o cenário literário ao seu redor, o autor tentou cada vez mais de afastar da literatura soviética, fosse ela ligada ao realismo socialista ou dissidente. Em "About Myself and My Contexts" ele afirma: "*I wasn't a dissident and I wasn't a Communist. I was just myself alone. An independent author who had nothing, apart from the power of writing*" [124](LINDSEY; SPEKTOR, 2007, p. 19). Em consonância com essa postura, Makánin nunca deu entrevistas na URSS, reafirmando que não queria fazer parte desse campo literário (ROLLBERG, 1993, p.3).

Apesar dessas dificuldades, Makánin possui uma obra profícua, com títulos de grande destaque, como *Portrét i vokrug* (Um retrato e seus arredores) de 1978, que trata de um escritor dos anos 60 que assina seu nome nos trabalhos de outros; *Predtecha* (O precursor) de 1982, sobre Iakúchkin, uma espécie de "curandeiro" que cria remédios através de pós misteriosos, ervas e pasta de dentes destinadas a curar uma diversidade de afecções humanas, inclusive o câncer; já *Golosá* (Vozes), de 1982, apresenta um homem que apenas diz a verdade e não consegue participar de relações sociais desonestas, romance no qual o autor consolida seu estilo narrativo caracterizado por um tempo anticronológico; *Golubóe i krásnoe* (Azul e vermelho), do mesmo ano, é um livro de memórias ficcionalizadas da infância de um jovem que está no meio de uma disputa familiar entre um lado abastado e outro que mal tem o suficiente para se sustentar; *Utrata* (Perda) de 1987, narra o projeto idealizado por Pekalov, obcecado em construir um túnel sob o rio Ural; *Odin i Odna* (Ele e Ela) de 1987, trata de um homem e uma mulher que viveram a aura de empolgação do degelo, mas que posteriormente sentem-se excluídos, sem lugar na sociedade; o ganhador do Russian Booker Prize de 1993, *Stol, pokryty*

[124] Eu não era dissidente e não era um comunista. Eu era apenas eu mesmo. Um autor independente que não tinha nada afora o poder de escrever.

suknom i c grafinom poseredine (Uma mesa coberta com um pano e uma garrafa no centro), conta a história de um cidadão vítima de uma investigação sem saber ao certo o porquê, no decorrer do processo, ele tenta descobrir o motivo por trás das acusações e o que se passa na mente de seus interrogadores; *Kavkázkii plenyi* (o prisioneiro do Cáucaso) de 1994, uma narrativa breve em que dois soldados russos conduzem um prisioneiro tchetcheno, revelando não só a brutalidade da situação, mas sentimentos secretos e inesperados das personagens; *Andergraund, ili gerói nachego vrêmeni* (1998), indicado ao mesmo prêmio e com boa recepção da crítica. Conquistou ainda o Prêmio Púchkin (1998), o Prêmio Estatal da Federação Russa (1999), o Prêmio Italiano Penne (2001) e o Prêmio Europeu de Literatura (2012).

Ainda que nos dias de hoje, após a queda da URSS, Makánin seja um escritor reconhecido, o passado da literatura russa e o papel que o escritor carrega desde o século XIX possui grande importância e não deixou de ser objeto de reflexão:

> Can one remain in Russia and continue to have an impact while doing creative writing, and at the same time not participate in politics? […] I am one of those who are trying to return to Russian literature its high artistic function without participating in politics or selling out to any kind of ideology [125] (FIEDOROW; RICH; MAKANIN, 1995, p. 92-93).

Makánin insiste em atuar apenas como escritor e não como um crítico social e político. Essa problemática não deixa de aparecer em sua obra: ideologias, crenças religiosas e políticas, a descrença total, o papel da *intelligentsia* na arte e na sociedade

[125] É possível permanecer na Rússia e continuar a ter impacto enquanto produz uma escrita criativa e, ao mesmo tempo, não participar na política? [...] Sou um daqueles que está tentando trazer de volta para a literatura russa sua função artística mais alta sem participar na política ou me vender à qualquer tipo de ideologia.

fazem de Makánin um escritor cuja época enigmática é também um enigma em sua prática literária.

2. Um novo herói

Vladímir Makánin escreveu parte considerável de sua obra durante o período soviético, enfrentando problemas devido a sua recusa tanto em se aliar à literatura oficial como aos movimentos dissidentes, o que lhe rendeu uma má posição diante da crítica literária da época. Após a queda do regime, seria esperado que um grande alívio acometesse a sociedade não só no meio político, mas também no cultural e artístico. Entretanto, pensando além do alinhamento ideológico e da eficácia ou não de um sistema socioeconômico, o fim do socialismo soviético desencadeou uma implacável era de reflexões e, em consequência, de enfrentamento do passado recente da Rússia e das ex-repúblicas do bloco.

A primeira publicação de Makánin, *Priamaia Linia* (Linha reta), em 1965, acompanhava um protagonista numa perspectiva em primeira pessoa muito próxima a de seu autor – assim como da literatura do degelo. A preocupação com questões sociais levou Mákanin a ser comparado com a *molodiójnaia proza* (apesar de esta já estar em declínio devido ao início da era Brejnev). Entretanto, essa equiparação com escritores agrupados em torno de Vassíli Aksiónov e Anatóli Gladílin não perdurou, já que as obras seguintes do autor se afastariam cada vez mais desse modelo.

Adotando o cenário urbano em sua prosa, a obra de Makánin está voltada para questões da natureza humana e das suas inter-relações problemáticas no cotidiano da grande cidade. Os inúmeros aspectos negativos do impacto desse espaço nos indivíduos

é uma temática de grande importância em sua prosa. Essas características também são associadas a outros escritores da década de 70 (como Iuri Trífonov, Irina Grekova, Natalia Baranskaia), e a sua escrita foi denomindada *bytováia proza*.[126] A dificuldade e a fragilidade dos vínculos em comunidade nos romances de Makánin não são necessariamente causadas pelo espaço da cidade como uma realidade opressiva (apesar de isso, em certa medida, também ser verdade), mas tal questão reside justamente na recusa ou na falta de vontade do indivíduo em integrar-se ao seu espaço social: "*In Makanin's fiction, an inability or unwillingness to establish social relations is a key trait of individuals whose longing to belong is less powerful than their longing to be individuals of a certain kind"*[127] (ROLLBERG, 1993, p.13). A complexidade da prosa urbana (ou moscovita) de Makánin não se restringe, então, ao cenário, mas trata (ainda que indiretamente) da inevitável problemática do pertencimento a um espaço físico e social comum, ou seja, fazer parte de um "nós" e preservar a individualidade, o "eu". Em *Andergraund*, essa questão do comum e do individual, do "eu", do "outro" e do "nós" conduz a uma tensa relação entre a imposição de um herói positivo (do homem novo soviético) e da recusa desta figura, buscando o seu oposto no subterrâneo que dá nome ao livro.

A necessidade de integrar Makánin numa corrente literária foi motivo de debate nas críticas soviéticas sobre o autor. Rollberg (1993, p.16, p.32), por exemplo, comenta algumas observações feitas por Natalia Ivanova, que acusou Makánin de falta de sentimentos e de desacreditar a geração dos anos 60 (ela se refere, sobretudo, ao romance

[126] A *bytováia proza* trata dos problemas do dia-a-dia na vida urbana e a sua influência negativa no indivíduo que habita a cidade. Falta de moral, de princípios éticos, solidão e etc, são temas comuns dessa literatura.
[127] Na ficção de Makánin, uma incapacidade ou falta de vontade em estabelecer relações sociais é o aspecto chave dos indivíduos cujo desejo de pertencimento é menos poderoso do que seu desejo de serem indivíduos de um certo tipo.

Odin i Odna), afirmando não compreender a formulação de enredo do autor, que não passaria de anedotas (piadas, na verdade). Embora o autor se dedique à prosa urbana, a narrativa tradicional também está presente em seu trabalho, através de motivos folclóricos dos Urais ou de personagens que praticam atividades pouco identificadas com a capital, como, por exemplo, a do curandeiro Iakúchkin em *Predetcha*. Sobre essa problemática com a crítica, Lev Ánninski, em seu "Struktúra Labirínta: Vladímir Makánin i literatura 'seredinnogo' tchelovéka" (1989, p. 247) argumenta: *"Пока маканниская проза прорастала на ничейной полосе между городом и деревней, критики лениво поругивали-похваливали автора, видимо, полагая, что он не успел присоединиться к тому или иному традиционному стану".*[128]

Andergraund conta a história de Petróvitch, um homem da década de 60, que, já em tempos pós-soviéticos, recorda sua vida na URSS, principalmente durante o período Brejnev. A personagem é um escritor que, no entanto, nunca conseguiu ser publicado pelos mecanismos oficiais e, sem condições de subsistência e sem um lugar para morar, sobrevive "cuidando" de diversos apartamentos num conjunto residencial enquanto seus habitantes estão fora por alguma razão, em geral, devido a viagens ao exterior. Nesse ambiente, a personagem interage com outros residentes, que vem e vão sem compromisso, contando suas histórias e problemas. O nosso escritor acaba atuando como confessor dos habitantes do local. Às vezes sem muito interesse, ou mesmo desconfiando das intenções daquele que se declara, ele ouve os lamentos, reclamações e descobertas destes.

[128] Enquanto a prosa makaniana brotava numa terra de ninguém entre a cidade e o campo, os críticos preguiçosamente repreendiam ou elogiavam o autor, aparentemente acreditando que ele não conseguiria incorpora-se nessa ou naquela tradição.

> А писателю может стать интересно и пойти в строку. Да, говорю, как раз мне и пойдет в строку. — Рассказать? Рассказывай. (Когда я им нужен, чтобы выболтаться, я писатель. Я уже привык. Когда не нужен — я шиз, сторож, неудачник, тунеядец, кто угодно, старый графоман.) [129] (A, p.8).[130]

Petróvitch tem um irmão, Venedíkt, que quando jovem era reconhecido como um estudante inteligente e sem cerimônias, um livre pensador que constantemente exibia seu talento artístico na forma de desenhos. Entretanto, ao se ver atormentado pelas constantes "questionários" requisitados pela KGB (causadas pela denúncia de colegas invejosos e mesmo devido a plágios sabotadores de seus desenhos, segundo Petróvitch), acaba um dia confrontando seu entrevistador, o que o leva a ser internado num hospital psiquiátrico. Lá, é vítima de todos os tipos de abusos psicológicos para fazê-lo desistir por completo, destruir seu caráter, mesmo que seus encarceradores soubessem que ele não havia cometido nenhum crime e, portanto, não havia nada pelo que ele deveria ser interrogado. Apenas o exercício do poder e da crueldade, pura e simplesmente, seu interrogador diz a Venia: "*Мне неинтересно бить тебе морду. Мне интересно, чтобы ты ходил и ронял говно*"[131] (A, 93).

Petróvitch não foi capaz de ajudar ao irmão, nem outros amigos que foram vítimas de crimes e abusos cometidos pelo poder. A personagem é individualista, busca sempre proteger o seu "eu" diante das intromissões alheias, conecta-se e identifica-se apenas com aqueles que são tão problemáticos e arruinados quanto ele. Talvez por isso, irritado pela

---

[129] As referências a *Andergraund, ili gerói nachego vrêmeni* serão feitas pela indicação A, acompanhada do número da página

[130] E para um escritor pode ser interessante e útil. Sim, eu digo, precisamente útil. – Quer que eu conte? Conte. (Quando sou necessário a eles para se confessarem, sou um escritor. Já estou acostumado. Quando não precisam – sou um anormal, um guardião, um fracassado, um parasita, uma qualquer coisa, um velho grafomaníaco)

[131] Não estou interessado em quebrar a sua cara. Estou interessado em fazer com que você se cague.

humilhação infringida no engenheiro Guríev por um tchetcheno, Petróvich assassina-o em ordem de proteger o seu "eu", sua autoconsciência. Essa mistura entre compaixão e indiferença (ele não se rende à culpa por esse crime, mas age de maneira a ocultá-lo), criam certa ambiguidade e dificuldade em compreender certas ações ou mesmo sentimentos da personagem ao longo da narrativa.

Na discordância entre a emoção e o intelecto, Petróvitch comete outro crime, mas dessa vez movido por seu lado racional, e não pela compaixão. A personagem mata Chubik, um informante da KGB, que o gravara falando sobre certas atividades contraventoras praticadas por alguns de seus conhecidos. Petróvith de maneira nenhuma poderia permitir que seu nome fosse para os arquivos da vigilância como um delator. Porém, essa morte não passa incólume por sua consciência: após esse evento, Petróvitch não só é expulso da *obschága*, como tem um colapso nervoso e é internado numa instituição mental, a mesma em que fora seu irmão. O que se segue são episódios de tortura mental, realizados pelos mesmos médicos que "trataram" Venia, buscando arrancar uma confissão de Petróvitch, o que não acontece. Após um ferimento grave causado por uma briga na instituição, a personagem é transferida para um hospital regular para obter o tratamento adequado, e de lá ele é liberado. Por fim, Petróvitch é novamente admitido na *obschága*.

A narrativa de *Andergraund* tem um caráter de confissão. Petróvitch não narra acontecimentos lineares ou episódios específicos, mas reúne, dispersamente, partes da sua história e as de outros que encontra ao longo de sua vida, equiparando-as não a momentos históricos do passado soviético, mas a atmosfera que predominava em seu meio de escritores marginalizados.

A partir de *Golosá* , a estrutura do enredo nos romances de Makánin se torna mais complexa: a ordem dos eventos deixa de ser sincronológica, disseminando-se em várias linhas narrativas, mitos e reflexões do narrador para o leitor (ROLLBERG, 1993, p.8). Em *Andergraund*, essa estrutura de enredo cumpre uma função essencial também no nível temático. A narrativa começa *in media res,* com Petróvitch já cumprindo a função que exercerá durante todo o romance: a de confessor. Porém os eventos narrados em seguida não necessariamente se conectam de maneira a juntar todas as partes da história, dando-lhe uma nova sequência. Muitas linhas narrativas não têm uma continuidade precisa, são peças isoladas que permanecem perdidas, mas que ajudam a compor um panorama amplo não somente do período retratado pelo autor – que aparece completamente fragmentado – mas também da atmosfera em que se reuniam as personagens *andergraund* do escritor.

O agrupamento desordenado desses fragmentos de narrativas vincula-se ao nível temático e cronotópico. A perda da consciência, o estupor alcoólico, a sanidade tratada como loucura, a desconfiança, são elementos que conferem ao texto certo caos interior, uma qualidade notória do indivíduo *andergraund*. Os corredores, as inúmeras portas, o conjunto labiríntico da *obschága*, remetem a um espaço também desordenado e excede o controle da personagem, que sempre se encontra pelos corredores e passagens infindáveis.

> Перед глазами плыл — тянулся — знакомый мне коридор общаги с зажженными лампами, нескончаемый (навязанный рассказом) ночной лабиринт квартир и комнат с запертыми дверьми [132] (A, p.12).

[132] Diante dos meus olhos passava, estendia-se o corredor familiar da *abschága* com as lâmpadas acesas, um interminável labirinto noturno de apartamentos e quartos de portas fechadas (imposto pela narrativa).

Petróvitch é apresentado como um homem da era pós-stalinista que assistiu às alternâncias ulteriores de "abertura" e "fechamento" políticos, testemunhando a queda do sistema não só em que nasceu, mas em que toda a sua formação foi moldada. A própria experiência da escrita é desenvolvida de acordo com a existência da censura, do realismo socialista e da dissidência artística, envolvendo diretamente a prática clandestina da literatura e a sua circulação (*samizdat*).

3. Um réquiem ao *andergraund*

O protagonista Petróvitch remete-nos a outras personagens-escritores encontrados nas obras de Makánin, como Igor Petróvitch de *Portrét i vokrug* (1978) e o mesquinho e infeliz Iuri Petróvich de *Svetik-roman*, a segunda parte de *Liniia sudby i liniia jizni* (Linha do destino e Linha da vida) de 2001. O problema da posição do artista na realidade soviética (a despeito da tentativa do autor de se manter alheio às questões políticas) é um motivo de constante discussão em sua obra.

A personagem enquanto escritor é, num primeiro momento, uma testemunha de seu tempo, mostrando o desenrolar do processo literário de sua época e a maneira como ele o afeta – assim como ocorre com seu autor. Em *Andergraund*, parte desse testemunho é dado por Petróvich por meio da história de seus amigos e conhecidos poetas e artístas. Em vista da dissolução da literatura atrelada a um órgão regulador, isto é, diante da possibilidade de um cenário em que todos (supostamente) poderiam falar sem a sombra da censura e das represálias às suas costas, inicia-se então uma disputa para garantir um lugar no mercado editorial: escritores banidos voltam a ser publicados e aqueles que apenas circulavam em *samizdat*, ou sequer isso, correram às prensas. Nesse cenário,

Petróvitch sente-se perturbado em assistir aos seus colegas – antes tão (ou mais) decadentes quanto ele, sendo, no entanto, bons escritores – entrarem também nessa corrida e serem "recompensados" pelo passado, abandonando suas antigas convicções ao ingressarem no circuito literário legitimado.

A primeira personagem apresentada por Petróvitch que faz parte desse processo é Verontchka, uma poeta problemática, considerada pela personagem como *andergraund,* assim como ele, mas que após a abertura política adquiriu status dentro e fora do meio artístico, tornando-se uma representante democrática:

> *она*, Вероничка — объявили про нее *от такого-то района города Москвы*, демократический представитель. Про стихи не забыли. Мол, это и есть ее главное. Андеграундная маленькая поэтесса. [...] Маленький звонкоголосый политик с челкой на брови. Ух, какая! Она тоже ратовала, чтобы московский люд вывалился на проспекты и площади как можно большим числом — объявленный митинг, надо же показать властям, что мы и хотим, и можем! Мы — это народ, подчеркнула [133](A, p. 39).

Verontchka assume o papel de ativista, inserindo-se no quadro da política e buscando, como opositora, fazer a vontade do povo. Contudo, independentemente de defender algo justo, correto, ou não, o que importa, aos olhos de Pétrovitch, é que aquela poeta bêbada *andergraund* (mas, mesmo assim, poeta, como ele mesmo diz), ainda assim, acabou se entregando a discussões não literárias, fora da ordem estética. Uma maneira encontrada por ela de aproveitar o momento para adquirir uma posição de legitimidade,

[133] *ela*, Verontchka, era representante democrática designada *de um bairro da cidade de Moscou*. Não esquecem de sua poesia. Dizem que esse é o principal. Pequena poetisa *andergraund*. [...] Uma pequena política de voz sonora com a franja nas sobrancelhas. Oh, que mulher! Ela também lutava para que os moscovitas saiam as ruas e praças em grandes números, um comício declarado, é preciso mostrar ao poder que nós queremos e podemos! Nós, o povo, ela enfatizou.

de autoridade. Em seguida, descreve como Verontchka era antes de assumir seu cargo de burocrata:

> Вот такой же струйкой Вероничка вливала в себя вино — брезгливо; и кривя ротик. Но полный стакан. И второй полный. Она была пьянчужкой, прежде чем стать представителем демократов от такого-то района. Хорошая девочка. Стихи. Возможно, андеграунд не настоящий, заквас на политике. Но все-таки стихи [134] (A, p. 40).

Apesar de nunca ter sido de fato *andergraund*, isto é, uma poeta verdadeiramente marginal, Petróvitch não a rejeita por completo. No entanto, faz questão de enfatizar que Verontchka tinha (e ainda tem) problemas com a bebida. Esse tipo de personagem não era desconhecido de Makánin, que durante o período soviético conheceu muitas pessoas semelhantes, isto é, escritores e poetas que não conseguiam publicar e viviam numa profunda condição de decadência, o que nunca impediu o autor de nutrir respeito e admiração pelo talento desses literatos renegados. Em "About Myself and My Contexts", Makánin reflete sobre o papel do *andergraund* na URSS e o que aconteceu após a perestroika e da queda do regime:

> The issue of the Underground during the Soviet period is a complicated one, Who belonged to the Underground in our recent past? Ask this question and you will immediately be given a list of names. There will be well-known writers some of whom are still popular. But that was not the real Underground. That was a social Underground. These were writers who were just waiting for their "happy hour" to come, and it came when perestroika started. The Brezhnev period came to an end, power changed hands, and the Underground

[134] É assim que Verontchka tomava o vinho, num filete, com aversão; torcendo a boca. Mas um copo cheio. E depois outro. Ela era uma beberrona antes de se tornar representante democrática de um bairro. Uma boa moça. Poemas. Talvez, não autenticamente andergraund, de princípios políticos. Mas, apesar de tudo, poemas.

> turned into the Establishment. […] A genuine Underground cannot become part of the Establishment. […] They are the sort of people who never go to the top. This is how nature created them. I knew such people. The Underground of the Brezhnev period was amazing: it looked splendid but was actually weak. It constituted a whole generation of ruined, talented people. Some became alcoholics, some committed suicide. Some became completely degraded. Most of them could not do any real work. […] My relation with these people were complex. We respected each other. But they considered me a recognized writer after perestroika. And they regarded all successful writers as trash [135] (LINDSEY; BYRON, 2007, p. 23).

O *andergraund* social a que se refere Makánin se distingue daqueles que se opunham ao cenário artístico e político estabelecido, mas que eram reconhecidos de alguma maneira no Ocidente e que, nos momentos de abertura política, tiveram a possibilidade de conquistar o reconhecimento de seu trabalho pelos seus pares e pelo público. Os "verdadeiros *andergraunds*" foram aqueles que tiveram seu espirito destruído pela repressão: nenhuma abertura política seria suficiente para trazê-los à frente desse processo de legitimação e reconhecimento. Dessa forma, a capitalização da literatura teria efeito oposto: o de fazer o *andergraund* querer permanecer como tal. A impossibilidade de conciliar o passado soviético e a Rússia presente afetou a relação entre esses escritores e aqueles que conseguiam publicar. Makánin prossegue:

---

[135] A questão do underground durante o período soviético é complicada. Quem pertencia ao underground em nosso passado recente? Faça essa pergunta e você receberá imediatamente uma lista de nomes. Haverá escritores bastante conhecidos, alguns dos quais ainda são populares. Mas isso não era o underground real. Era um underground social. Esses eram escritores que estavam apenas esperando pelo seu "momento de felicidade" por vir. E ele veio quando a perestroika começou. O período de Brejnev chegou ao fim, o poder mudou de mãos, e o underground tornou-se o instituído. [...] um genuíno underground não pode se tornar parte do instituído. [...] Eles são o tipo de pessoa que nunca atinge o topo. É assim que a natureza os criou. Eu conheci pessoas assim. O underground do período Brejnev era incrível: parecia esplêndido, mas na realidade era fraco. Constituía-se de uma geração inteira de pessoas talentosas e arruinadas. Alguns se tornaram alcoólatras, outros se suicidaram. Alguns ficaram completamente degradados. A maioria deles não podia fazer um trabalho de verdade. [...] Minha relação com essas pessoas era complexa. Respeitávamos uns aos outros. Mas eles me consideraram um autor reconhecido após a perestroika, e viam todos os escritores bem-sucedidos como lixo.

> In the recent past they were upset when they saw me. We always quarreled until finally, we parted. And this is for the best. However, I still remember their lofty spirit, their love of literature. I will always remember their enormous talent, and their great inability to transform it in practice. My novel […] *Andergraund, ili Geroi nashego vremeni* is a memoir about them, a requiem for the Russian Underground. [136] (idem).

O réquiem de Makánin ao *andergraund* se configura em Petróvitch. A personagem incorpora também muitas das características elencadas por Makánin para esse tipo literário: desfruta entre seus pares de certa aura de grande escritor, mas não apenas não se permite ser lido, como renuncia a escrita, motivado pela incapacidade de situar a literatura como algo viável, desmembrando-a de seu "eu" (a que ele se refere sempre em terceira pessoa). A literatura, apesar de seu grande valor, torna-se então um objeto impossível de ser concretizado, pois uma vez que as palavras de Petróvitch passassem a circular, ele imediatamente deixaria de ser *andergraund*: estaria próximo de Verontchka, alguém que de maneira hipócrita abraçou a capitalização e burocratização da literatura nos novos tempos e que tentou, inclusive, inseri-lo no circuito literário, buscando entender porque ele não publica seu trabalho, mesmo sendo um bom escritor.

E, apesar de tudo, Petróvich ainda mantém o seu status de escritor e a própria memória da escrita, conservando sua velha máquina de escrever iugoslava:

> Там у меня просто койка. К койке я креплю металлической цепкой, довольно крепкой, мою пишущую машинку. (Продев цепочку под каретку, чтобы не сперли.) Я не пишу. Я бросил. Но машинка, старая

[136] Nos últimos tempos, eles se aborreciam quando me viam. Sempre brigávamos até que finalmente nos separamos. E isso foi para o melhor. Entretanto, ainda me lembro de seu espírito elevado, de seu amor pela literatura. Sempre vou me lembrar de seu talento enorme e da notável incapacidade de transformá-lo em prática. Meu romance [...] *Andergraund, ili gerói nachego vrêmeni* é uma memória sobre eles, um réquiem para o underground russo.

> подружка (она еще югославка), придает мне некий статус. На деле и статуса не придает, ничего, ноль, просто память [137] (A, p. 33).

Existiria, portanto, uma possibilidade real de publicação para Petróvitch, uma vez que, não só não há mais censura, mas também certa demanda por várias instâncias culturais e sociais para ver seus textos nas livrarias. Com isso, o protagonista não só poderia tornar-se um escritor reconhecido, mas também obter uma posição social mais condizente com a nova época, isto é, deixar de viver como sem-teto ou como um nômade que faz o papel de guardião das casas de outras pessoas. Essa opção, para ele, é vazia de significado.

Essa possibilidade de ascensão social é bastante concreta ao longo do romance. Em determinado momento, Petróvitch chega até mesmo a abandonar a possível aquisição de um apartamento todo seu, oferecido por Pável Andrevitch Dvorikov, célebre deputado democrata associado a Verontchka, que lhe promete entregar as chaves, dizendo que, afinal, trata-se de um "escrito não oficial", de uma "vítima do regime" (na verdade, logo depois, Petróvicth saberia que a residência não seria apenas sua, mas teria que dividi-la com exilados e outras tantas vítimas do regime, algumas sofrendo de graves problemas mentais – deixando em seguida a ideia para trás). Na visão de Petróvitch, o camarada, o senhor Dvorikov (como ele ironicamente o chama) não passa de um "entusiasta honesto e estúpido", o qual apenas tolera porque, em sua ingenuidade, acaba libertando-o da polícia um par de vezes.

[137] Lá, tenho apenas um leito. Nele prendi com uma corrente de metal, bem firme, minha máquina de escrever. (Passando a corrente pelo rolo da máquina para não ser roubada). Eu não escrevo. Abandonei. Mas a máquina, essa velha amiga (ela é iugoslava), me confere um certo status. Na realidade, ela não me dá status, não me dá nada, zero, é apenas uma memória.

> Утренняя телефонная беседа с Двориковым тоже в радость и приятна [...]. Сам Двориков, а не хухры-мухры, *товарищ* Двориков, *господин* Двориков всерьез расспрашивает меня о моей судьбе-злодейке — о моих десятилетних непубликациях — о моей общажно-сторожевой жизни и жизни вообще. А жизнь-то, меж тем, торжествует. Да, говорю, слышу. Слышу жизнь. Слышу ее триумф — мы победили! [...] Посмотри, мол, какое солнце! какое время сейчас на дворе: какое тысячелетие!.. — Он, депутат Двориков, берется к тому же помочь получить мне, бездомному сторожу чужих кв метров, мою, да, да, мою квартиру, — он с тем мне и звонит, однокомнатную, пустую и близко от метро. Как раз такая. Квартира — это уже слишком [138] (A, p.63).

Por outro lado, o protagonista sabe que é dessa forma que Dvorikov busca ascender na sociedade pós-soviética: não só chama o fim do regime de "nossa vitória", como faz disso uma propaganda própria. Tanto que sua gentileza e presteza para com Petróvitch cessam quando esse diz não ter nada para publicar: nenhum manuscrito, nenhum texto a caminho.

> И само собой Двориков очень хотел опубликовать мои повести, я сказал нет, тогда он попросил их якобы просто почитать — маленькая хитрость. (Вероничка, как я понял, ему нашептала. Мол, гений, из-за причуд все потеряется и погибнет.) Но текстов и впрямь не было, я так хитрецу и ответил — их нет. Текстов уже нет. Да, возможно, что повести где-то застряли и все еще пылятся. Возможно, в журналах. Возможно, в емких издательских шкафах (на шкафах, тоже возможно). Но не у меня. Двориков удивился. Еще больше он удивился, когда я напрямую сказал, что никаких причуд, я честен, искренен с ним — я не хочу печататься.

[138] Essa conversa matinal por telefone com Dvorikov é uma alegria e também um prazer em si [...] O próprio Dvorikov, ninguém menos, o *camarada* Dvorikov, o *senhor* Dvorikov me perguntou com seriedade sobre o meu destino cruel, sobre minhas obras não publicadas por décadas, sobre minha vida de guardião da *obschgá*, sobre minha vida em geral. A vida, entretanto, triunfa. Sim, digo eu, estou escutando. Escuto a vida. Escuto o seu triunfo – nós vencemos! [...] Veja que sol! Que tempo vivemos: que milênio! – Ele, o deputado, Dvorikov, quis me ajudar, eu, um sem-teto, um guardião de casas alheias, sim, sim, um apartamento meu. Por isso ele me chamou, um cômodo desocupado e próximo ao metrô. Foi isso. Um apartamento, isso já é demais.

> Уже не надо. Уже поздно. Теперь я уже не хотел быть придатком литературы.
> — ... Как?! — он едва не задохнулся. Это разрушало все его представления об андеграунде. Он думал, что андеграунд — это те, кто страдал от коммунистов, а теперь хотят получить свой пряник и стакан с молоком [139] (A, pp. 70-71).

Petróvitch, então, deseja permanecer na obscuridade, *andergraund* como diz o título. Nesse sentido, a personagem guarda para si todo o seu talento e conhecimento literário "*in this underground sphere, he and other authors and artists occupied a morally prestigious niche in Soviet society: that of intransigent guardian of 'the Word' – protector of pure literature against ideological corruption by the state*" [140] (BAAK, 2009, p. 471-472).

Resta apenas o seu "eu", que é um *nada*, como ele afirma várias vezes, mas um nada individual: uma entidade à parte, em contraposição ao "outro", totalmente desassociada dos princípios coletivistas soviéticos incorporados em "nós". A afirmação de *andergraund* dada pelo título, não se refere apenas a sua posição enquanto escritor não publicado pelo aparato oficial, mas ao seu lugar em relação à própria sociedade, *"The 'underground' of the novel's subtitle has nothing directly to do with this vertical*

---

[139] Dvorikov, sem dúvida, queria muito publicar as minhas obras, eu disse não, então ele me pediu supostamente para lê-las – uma pequena astúcia. (Verontchka, como eu entendi, insinuou-lhe que eu era gênio e, por causa dos meus caprichos, tudo seria perdido). Mas eu realmente não tenho mais os textos, foi o que respondi a esse malandro – não. Os textos não existem mais. Sim, talvez estejam presos em algum lugar empoeirando. Talvez estejam nas redações de revistas. Talvez nos vastos armários das editoras (ou sobre os armários, talvez). Mas eu não os tenho. Dvorikov se surpreendeu. E se surpreendeu ainda mais quando eu lhe disse francamente que isso não era nenhum capricho, que eu estava sendo honesto e sincero com ele. Eu não quero ser publicado. Isso não é necessário. Já é tarde. Eu não quero ser um apêndice da literatura.
– Como?! – ele quase se engasgou. Isso destruiu sua concepção de andergraund. Ele pensava que o andergraund era aquele que havia sofrido com o comunismo e que agora queria o seu pedaço de bolo e um copo de leite.

[140] Nessa esfera underground, ele e outros autores e artistas ocuparam um nicho moralmente prestigioso na sociedade soviética: o de guardião intransigente "do Mundo" – o protetor da literatura pura contra a corrupção ideológica do Estado.

movement; it is a state of mind or attitude, though one with clearly defined behavioural and sociological attributes...” [141] (SMITH, 2001, p. 437). Essa atitude para com o mundo ao seu redor se reflete também na materialidade dos espaços em que a personagem circula: o metrô, as habitações coletivas (a *obschága*), os corredores intermináveis e, finalmente, o próprio hospício (*psikhúchka*), essas “anti-casas”, como afirma Joost van Baak (2009, p. 471-489): todos esses lugares fazem parte do seu modo de vida. Mais do que isso, a anti-casa em que vive Petróvitch assume um papel que totaliza o seu universo, *“the obshchaga is indeed a world in itself, a sort of tragicomic promiscuous microcosm from which neither the husband nor the unfaithful wife can escape. It is also a sort of allegory for the state of Russian society, of the Russian Family”* [142] (idem, p.478).

A própria escolha da palavra *andergraund*, ao invés de *podpole* em russo, auxilia na determinação da condição da personagem. Não exatamente por ser uma palavra estrangeira, como argumenta Wachtel (2006, p. 168), mas devido ao próprio fato de não ser transliterada para o russo conforme a grafia do inglês. Ou seja: trata-se de uma palavra que é apropriada e, ao mesmo tempo, permanece estranha às duas línguas, figurando como um termo à parte, assim como a personagem se coloca à margem de tudo e todos, pois não se enquadra nem no modelo soviético e tampouco nos tempos pós-soviéticos.

A busca por esse *andergraund*, a luta pela preservação do seu “eu”, integra o que se pode assegurar como uma constante na obra de Makánin: a conquista da liberdade do ser, algo que Petróvicth parece alimentar através suas leituras frequentes de Heidegger (já no primeiro parágrafo do livro, o protagonista declara, com raro entusiamo: *“сбросил*

---

[141] O ‘underground’ do subtítulo do romance não tem nada a ver diretamente com seu movimento vertical; é um estado da mente ou atitude, embora com atributos comportamentais e sociológicos claramente definidos...

[142] A *obschága* é de fato um mundo em si mesmo, uma espécie de microcosmo caótico e tragicômico do qual nem o marido nem a mulher infiel podem escapar. Ela é também um tipo de alegoria para o estado da sociedade russa, da família russa.

обувь, босой по коврам. Кресло ждет; кто бы из русских читал Хайдеггера, если бы не перевод Бибихина!" [143] (A, p.7)). Porém, em *Andergraund*, esse objetivo não vem desacompanhado de uma série de conflitos. Não há liberdade por si mesma, ou uma que signifique necessariamente atingir a felicidade, um estado de isenção de tormentos. Essa mudança do paradigma de liberdade em Makánin está relacionada com a situação histórica pela qual a Rússia passava, pois é no limiar da década de 90, isto é, durante a queda da URSS, que a questão da liberdade adquire outros matizes na obra do autor. Em "Makanin's Existential Myth in the Nineties ("Escape Hatch", "The Prisoner from Caucasus", and Underground)", Mark Lipovetsky afirma sobre a mudanças das personagens de Makánin:

> Before the 1990s, Makanin's protagonists believed that freedom was the main condition of conscious, rational, thought-out existence. Now the arrive at the conclusion that responsibilities (however tormenting, burdensome, and oppressive they might be) are what make life meaningful [144] (SPEKTOR; LINDSEY, p.99, 2007).

Petróvitch está em busca de uma autonomia enquanto ser, algo que não apenas é inalcançável, mas cuja pouca experiência que dele se obtém não lhe traz qualquer completude: ao invés disso, transforma-se em novas formas de opressão e, porque não, de vazio. Petróvitch é, então, uma das últimas vozes de sua geração, demonstrando o avesso do avesso, além de ser também um prenúncio da nova condição do herói em tempos de declínio dos antigos ideais e da imprecisão ou inexistência de novos. Esse

[143] Atirei os sapatos, fiquei descalço no tapete. Uma poltrona me aguarda; quem teria lido Heidegger em russo, senão na tradução de Bibikhin!

[144] Antes dos anos 1990, os protagonistas de Makánin acreditavam que a liberdade era a principal condição da existência consciente, racional e planejada. Agora eles chegaram à conclusão de que as responsabilidades (por mais atormentadoras, penosas e opressivas que possam ser) são o que fazem a vida ter sentido.

herói conserva sua aura de artista, é um literato que não escreve, é o verdadeiro escritor, o verdadeiro *andergraund*:

> — ... И это жизнь? Это личность? Это ли не деградация?.. А ведь сейчас вы, Петрович, — герой времени. Да, да, не морщьтесь, герой времени. (Время слегка ушло, но что из того? — вы его герой!) Вы литератор, пусть даже теперь не пишете! Ваша папка с повестями еще под мышкой. Белые тесемочки все еще развевает арбатский ветерок... [145] (A, p.475).

Petróvitch conserva a essência do *andergraund* e é reconhecido como herói dessa era que não pode ser esquecida. Assim, o *andergraund* não está apenas no indivíduo, mas é algo inerente à própria vida em sociedade, pois, segundo ele mesmo: *"Андеграунд — подсознание общества."* [146] (MAKÁNIN, 1999, p.526).

4. São todos heróis de seu tempo

Sendo a temporalidade da narrativa de *Andergraund* completamente fragmentada (tanto quanto as linhas narrativas das diversas personagens que Petróvitch encontra em seu caminho), o texto de Makánin está permeado por estilhaços da literatura russa, reelaborados de modo a serem incorporados ao fio da vida do próprio protagonista. Nesse vasto rol de intertextualidade tecido pelo autor, a primeira e mais explícita referência está no seu diálogo com *Gerói nachero vrêmeni* (O herói do nosso tempo), de Mikhail

[145] — ... E isso é vida? Isso é o indivíduo? Isso não seria uma degradação?... Ao passo que hoje você, Petróvitch é um herói do tempo. Sim, sim, não faça caretas, herói do tempo. (O tempo passou um pouco, mas então? – você é herói dele!).Você é um literato, ainda que agora não escreva mais! Ainda tem sua pasta cheia de novelas debaixo do braço. Os cordões brancos flutuam com o vento da Arbat...
[146] Andergraund é o subconsciente da sociedade.

Liérmontov (1840), realizado desde o título do romance. São quase 160 anos que separam uma obra da outra: num período pelo qual passaram o império russo, a revolução de 1917, a criação da URSS, o fim do estado soviético e a constituição da Federação Russa, até chegar à atual democracia peculiarmente controlada. Em princípio, nada disso deveria ter nada que ver com a comparação entre Liérmontov e Makánin. E, no entanto, tem tudo haver. O herói daquele tempo, do século XIX, apesar da sua boa educação e capacidade intelectual, por motivos diversos, não era capaz de realizar nada para si próprio, nem para a sociedade: o homem supérfluo percebia os problemas de seu tempo, mas não conseguia agir e acabava por entregar-se à melancolia e a uma vida improdutiva. Já em tempos soviéticos, o herói de Makánin encontra-se numa encruzilhada para qual não há solução: o ideal do novo homem foi um construto político imposto como um ideal de valor moral e estético. E, com a queda do regime, após tudo o que foi vivido devido às tentativas de implementação desse modelo na vida geral dos povos eslavos, as cicatrizes não poderiam ser apagadas. É a partir desses dois paradigmas que se formam duas distintas concepções sobre uma mesma figura literária: o herói.

A narrativa de *Andegraund*, ao contrário da de Liérmontov, é feita a partir de um único ponto de vista, o do próprio protagonista. Não há uma mediação de outro narrador que possa interpretar ou comentar o caráter do herói: tudo o que sabemos sobre Petróvich é aquilo que ele deseja revelar, e tudo o que sabemos a respeito dos outros é unicamente a sua própria opinião.

Da mesma forma que o romance de Liérmontov, *Andergraund* possui uma estrutura dividida em cinco partes. Makánin também toma a epígrafe de seu romance daquela empregada por Liérmontov para *O herói do nosso tempo*: "*Герой... портрет, но не одного человека: это портрет, составленный из пороков всего нашего*

поколения, в полном их развитии".[147] A utilização desta epígrafe, ao mesmo tempo em que evoca um grande escritor do século anterior, prenuncia não somente a temática, mas o caráter de construção de um herói da geração soviética, sem nenhuma grandiosidade ou idealização. Em outras palavras, Makánin, tal como Aksiónov, busca na sua própria geração o herói de sua época, um que acompanhou a história de seu país, inclusive na decadência, na ruína de seus valores e na tentativa de descoberta do papel real que exerce ou do novo que deveria assumir. Essa associação de Petróvitch com o herói de uma outra época não se dá apenas pela intertextualidade com Liérmontov, mas ela é explicitamente evocada por uma das personagens: "ведь сейчас вы, Петрович, — герой времени. Да, да, не морщьтесь, герой времени" (A, p. 475). Mas não é do *nosso*, e sim do *tempo*.

As duas personagens possuem qualidades distintas, mas elas se aproximam em um ponto. Petróvitch poderia ser visto como uma espécie de homem supérfluo também, pois apesar das várias oportunidades de publicar seus textos, de estabelecer-se como uma voz na nova sociedade, ele se nega e permanece sem ação, flutuando com a corrente, seja para a prisão, para uma instituição psiquiátrica ou de volta para a *obschága.*

O título de *Andergraund, ili gerói nachego vrêmeni* traz outro paralelo significativo, mas de maneira mais sutil. O *andergraund* remete a *podpole*, às *Memórias do subsolo* (*Zapíski iz podpólia*), de 1864, de Dostoiévski. Estruturalmente, ambos os textos carregam semelhanças. *Andergraud* tem um caráter confessional, e sua narrativa fragmentada remete-nos também à forma de anotações, porém desordenadas, como se espalhadas pelo vento. Assim como as *Memórias do subsolo*, o narrador vai delineando o retrato de suas angústias e os diversos encontros com personagens perturbadoras. Ambos os narradores são homens educados, verdadeiros intelectuais: a personagem de

[147] O herói é um retrato, mas não apenas de um homem: é um retrato composto dos vícios de toda a nossa geração em seu pleno desenvolvimento

Dostoiévski apresenta-se como um homem mal, doente, desagradável, enquanto que Petróvitch não faz tão mal imagem de si próprio, mas também se vê como um homem decadente, um nada. Ambos desconfiam de tudo e de todos, mas Petróvitch não leva suas dúvidas a respeito dos outros ao extremo da obsessão, tal como o faz o homem do subterrâneo.

Assim como em Liérmontov, *Memórias do subsolo* também aponta para a tentativa de se entender um homem de seu tempo. Em nota feita pelo próprio Dostoiévski para a novela temos uma advertência sobre como as pessoas retratadas no texto existem na sociedade:

> Tanto o autor como o texto destas memórias são, naturalmente, imaginários, todavia, pessoas como o seu autor não só podem, mas devem até existir em nossa sociedade, desde que consideremos as circunstâncias em que, de um modo geral, ela se formou. O que pretendi foi apresentar ao público, de modo mais evidente que o habitual, um dos caracteres de um tempo ainda recente. Trata-se de um dos representantes da geração que vive os seus dias derradeiros. (DOSTIÉVSKI, 2015, p.6)

O homem do subterrâneo é uma característica e uma consequência de seu tempo, o representante de uma geração assim como Petchórin e Petróvitch. Entretanto, Dostoiévski caracteriza-o como parte de uma geração em declínio, enquanto que em Makánin trata-se do declínio de toda uma geração.

Também é possível fazer mais um paralelo, desta vez com outra personagem de Dostoiévski, Raskólnikov, de *Crime e Castigo*. À semelhança deste, Petróvitch também comete um assassinato, ou melhor, dois. Primeiro, o de um tchetcheno perverso, para defender o engenheiro Guriev, um crime não necessariamente planejado – ao contrário do de Raskólnikov –, e do qual ele não sente nenhum remorso. Petróvitch, apesar de não

premeditar o encontro fatídico com o tchetcheno, antecipa-o, em certa medida: *"А-а, вот о чем в ту минуту подумал: нож, мол, взял в карман не для себя — для своего «я». Подумал, что когда-то и мое «я» было унижаемо. В сером инженерском пиджачке"* [148] (A, p.151). Petróvitch não pode permitir que seu "eu" seja ofendido através da contínua humilhação do engenheiro. Mas é o seu segundo crime que o aproxima mais de Raskólnikov: o assassinato do informante da KGB Chubik. Por esse crime sim a personagem se sente atormentada e quase o confessa quando está sob efeito das drogas no hospital psiquiátrico.

Em "Confession of an Underground Hero", Nina Efimov, argumenta que a proximidade mais profunda entre a personagem de Makánin, o homem do subterrâneo e Raskólnikov estaria na atitude de cada um deles em se afastar da sociedade de maneira a preservar um certo amor próprio:

> To survive as an individual and maintain self-respected, Petrovich drops out of society into a gloomy solitude reminiscent of Raskolnikov's and the Underground Man's constructs, with hyper-sensitivity to humiliation (a negative pride) proving the link among these three characters. To hide from mankind, the Underground man had an apartment that was his shell and case, while Makanin's protagonist lives in the nooks and crannies of the Dormitory. Ultimately, his body is the only "shell and case" he can give his consummate self-consciousness. But unlike Dostoevsky's helpless hero, Petrovich can kill when offended [149] (LINDSEY; SPEKTOR, 2007, p. 150).

---

[148] Ah, eis o que eu pensei naquele momento: peguei a faca do bolso não para mim – mas para meu "eu". Pensei quando meu "eu" havia sido humilhado. Numa jaqueta de engenheiro.

[149] Para sobreviver enquanto indivíduo e manter o respeito próprio, Petróvitch abandona à sociedade e adentra numa solidão sombria que recorda as características de Raskólnikov e do *Homem do subterrâneo*, com uma hipersensibilidade para a humilhação (um orgulho negativo) demonstrando a conexão entre essas três personagens. Para se esconder da humanidade, o homem do subterrâneo possuía um apartamento que era sua concha e casulo, enquanto que o protagonista de Makánin vive nos cantos e rachaduras do dormitório. Finalmente, seu corpo é o único "concha e casulo" que ele pode dar a sua autoconsciência consumada. Mas diferentemente do herói desamparado de Dostoiévski, Petróvitch pode matar quando ofendido.

Em *Andergraund*, esse afastamento da sociedade, do outro, sempre se dá com a afirmação do "eu" de Petróvitch, mas não como um "eu" superior (como talvez seria o de Raskólnikov, buscando ser uma pessoa extraordinária, tal como Napoleão). Trata-se apenas de estabelecer uma separação, uma divisão, entre ele e o restante daqueles que habitam o seu mundo, protegendo a única coisa que permanece como "sua", já que ele não possui casa, família ou obra literária.

No capítulo *Собачье скерцо* (Scherzo de cachorro), cujo título faz um jogo de palavras com o da novela *Собачье сердце* (Coração de cachorro) de Mikhail Bulgákov, Petróvitch se encontra nos arredores de Moscou, pintando a casa de Zinaida com a ajuda de um de seus conhecidos, Volódka, que, como ele, também é um sem-teto. Esse ficará espantando quando vê um cachorro vermelho passar, mas Petróvitch não lhe dá atenção. A segunda imagem canina surge enquanto a personagem está sentada na grama, descansando de seu trabalho, quando sente movimentos em suas mãos, que logo se mostram como decorrentes de um reflexo condicionado: o de bater os dedos nas teclas da máquina de escrever.

> Сидим на бревне, хорошо сидим. Легкий водочный хмель на ветру сносит мое «я» к былым дням. Не трава, не толчея крючковатых травинок и не сор подзаборный — это вязь текста возникает перед моими глазами, а пальцы рук рефлекторно (собака Павлова) сами собой заводят мелкий припляс, просясь к пишущей машинке, туки-так, туки-так [150] (A, p.308).

[150] Estávamos sentados num tronco, *estávamos bem*. Uma suave embriaguez de vodka no ar levou meu "eu" para dias passados. Nem a erva, nem o tumulto das folhinhas emaranhadas e nem os dejetos – essa é a ligação do texto que surge diante de meus olhos, e meus dedos por reflexo (o cão de Pavlov) faziam por si mesmos pequenos passos de dança, clamando pela máquina de escrever, tac-tac, tac-tac.

O motivo do cachorro, revestido pela imagem do condicionamento pavloviano, surge no momento em que Petróvitch narra seu processo de abandonar de vez a escrita. O hábito está de tal forma arraigado em seu ser que os dedos batem no ar tentando manter o curso da escrita em funcionamento. Resta somente se policiar para não recair no mesmo hábito, como um alcoólatra em recuperação. No caso de Petróvitch, entretanto, trata-se de uma genuína grafomania. Assim, na busca de uma forma de desprender-se da literatura, surge a imagem do cachorro de Pavlov para relembrá-lo da sua dependência.

A terceira ocorrência do motivo do cachorro se dá nas ruas de Moscou. Ao sair do metrô ele encontra um pequeno cão muito magro, com as costelas à mostra (assim como Bolinha de Bulgákov), aparentemente esperando por seu dono. O cachorro segue-o por um tempo e Petróvitch tem um momento de reconhecimento com este ser abandonado, que, assim como ele, quer ser deixado em paz:

> [...] молодые люди погладили, а потом и взяли с добрым словом собаку на руки. Однако тут же, меж собой вдруг рассорившись, бранясь и матюкаясь, бросили ее. Но бросили теперь на виду — посреди асфальта. Собака, не в силах добраться до места, где можно честно сдохнуть, умоляюще смотрела им вслед: зачем, мол, было трогать?.. Она заскулила, заныла, как только увидела меня: признала! — обострившиеся ночью подземные (автономные) биотоки подсказали собаке, что мы с ней одной крови. Она подала голос, она мне подала голос, я подобрал, поднял ее и отнес к темным кубам контейнеров, в мусорный угол, где ей не дадут пинка в последний час [151] (A, p. 311-312).

[151] Um bando de jovens acariciou o cachorro e depois o pegaram no colo com palavras gentis. Contudo, logo começaram a se brigar, ofendendo uns aos outros, e derrubaram o cachorro. Largaram-no em meio ao asfalto. O cachorro não tinha forças para alcançar um lugar onde pudesse morrer com honra, com um ar suplicante olhou para eles: por que vieram me molestar?.. Ele começou a ganir, a lamentar-se assim que me viu: me reconhecera! – fluxos biológicos subterrâneos (autônomos) aguçados pela noite sugeriram ao cachorro que tínhamos o mesmo sangue. Ele chamava, ele me chamava, eu o recolhi e levei para a sombra de um contêiner, o canto do lixo, onde não lhe dariam um pontapé na sua hora derradeira.

Petróvitch e esse cachorro, magro, abandonado, dividem o mesmo sangue. Esse movimento de identificação um com o outro remete-nos à novela de Bulgákov, em que a transformação do cachorro em ser humano lhe confere a aquisição de uma consciência. Em Makánin, essa metamorfose é da própria personagem, que está tentando deixar de ser escritor: ao renunciar a essa função, é como se Petróvitch tentasse se transformar em outra coisa.

Também nesse capítulo, enquanto rememora seu projeto de abandonar a escrita, ele tece um retrato da capital. Não o da Moscou diurna, erigida com grandiosidade arquitetônica, na qual habitará o homem do amanhã, mas o da Moscou de Petróvitch, a Moscou do subterrâneo, dos espaços alternativos, dos indivíduos rejeitados (como ele e o cachorro). Para ele, os edifícios soviéticos não possuem nada de especial, são de má qualidade se comparados à grandiosidade do metrô. Este, para Petróvitch, é uma cidade à parte, imponente, que ele conhece muito bem, nos quais se abrigam aqueles que não querem ver a luz do dia.

No capítulo *Палата номер раз* (Enfermaria número 1), vemos como as vidas de Petróvitch e seu irmão foram destruídas no hospital psiquiátrico, temos uma explicita referência a *Палата номер 6* (Enfermaria número 6) de A. Tchékhov. Esse conto também situa uma narrativa na ala psiquiátrica de um hospital. Em Makánin, o espaço da instituição médica para tratamentos mentais aproxima-se ao de uma prisão, mas com diferentes métodos de controle e tortura sobre o indivíduo.

O irmão de Petróvich é o primeiro a enfrentar esse espaço. Venia, ou Venedíkt, nos remete também à outra intertextualidade de *Andergraund*: com a personagem Venia de *Moskvá-Petuchkí* e com o próprio autor do livro, Venedíkt Eroféev. Da mesma maneira que a personagem e seu criador, Petróvitch também tem o álcool como parte integrante

de sua vida: ele não vive de acordo com as regras da sociedade (corroborado pelo seu *status* de "sem-teto") e possui uma tensa relação com seus contemporâneos. Como Venedíkt Eroféev (o autor), sua participação no meio literário é conturbada, ele é impedido de publicar suas obras devido à censura. O Venia de *Andergraund*, em seu comportamento prévio à internação no sanatório, também ecoa ao Venedíkt Eroféev de carne e osso.

O Venia de *Andergraund* é desenhista e pintor, um jovem um tanto arrogante, às vezes insolente, mas de maneira nenhuma uma má pessoa. Por ocasião das denúncias dos seus colegas da universidade relacionadas aos seus desenhos, que teriam sido reproduzidos por eles e não feitos pelo próprio Venia, ele foi alvo de inúmeras investidas da KGB, até que acabou respondendo de forma irônica ao seu entrevistador. Venia é então mandado para o hospital psiquiátrico como uma espécie de punição, sem ser culpado de nenhum crime: o oficial apenas queria vê-lo sofrer pela sua insolência. Venia, então, é vítima de um tipo de tortura diferente, a tortura psicológica, sendo obrigado a continuar respondendo ao mesmo questionário, mas, dessa vez, sob a administração de drogas psicotrópicas com o objetivo de desmembrar sua mente, fazê-lo confessar (como se houvesse algo para ser confessado).

Durante o governo de Brejnev, as internações psiquiátricas funcionavam de maneira particularmente intensa como um novo tipo de prisão para os dissidentes políticos. Elena Krasnoshchekova, em "Two Paradoxical Felows: Dostoevsky's and Makanin's Underground Men", argumenta que *"the psychiatric clinic of Brezhnev's day was a metonymic picture of the Soviet Union, where the quest to reforge the 'old man'*

into the 'new man' led to the mental destruction and death of millions"[152] (LINDSEY; SPEKTOR, 2007 p.136). Ao ser também enviado para mesma instituição psiquiátrica, após cometer seu segundo assassinado, Petróvitch chega a seguinte conclusão:

> Я помнил, что психушка — кусочек государства. Они, врачи (сестры, палаты, кровати, капельницы, шприцы, ампулы, все вместе) тоже дежурят и, значит, стерегут. Они начеку даже ночью, и их ночные огни у въезда говорят куда больше, чем освещение ворот и знак места, где следует въезжать машинам. (Такие же дежурящие ночные огни возле отделений милиции; возле тюрем.) Мне ли, сторожу, не знать, почему (зачем) всякое твое волнение оборачивается в этих стенах с помощью нейролептиков в ничто: в пузырьки откупоренного нарзана [153] (A, p. 343).

O hospital psiquiátrico é, para Petróvitch, uma espécie de vigia do Estado, uma parte dos seus braços institucionais que visa abraçar todas as instâncias sociais como uma forma de também continuar consolidando seu poder. Assim como Krasnoshchekova afirma acima, trata-se de uma maneira de transformar o "velho homem" no "novo homem". Em *Andergraund*, esse espaço tem uma função não só de clausura, mas também a de um local que tenta destruir o "eu" de Petróvitch por meio da administração das drogas idênticas àquelas injetadas em seu irmão. É uma anti-casa, mas uma diferente da *obschága*:

> the asylum or psychiatric ward is an inhuman Anti-House where patients are tortured and repressed rather than treated. Not only did these institutions

[152] A clínica psiquiátrica dos tempos de Brejnev era uma imagem metonímica da União Soviética, em que a busca por reforjar o "homem velho" no "homem novo" levou à destruição mental e à morte de milhões.
[153] Eu me lembro que a *psikhúchka* é um fragmento do estado. Eles, os médicos (as freiras, as enfermarias, as camas, os instiladores, as seringas e ampolas, tudo isso junto) também estão de guarda, isto é, nos espreitam. Estão alerta mesmo à noite, as luzes noturnas junto à entrada falam mais que a iluminação do portão e na entrada dos veículos. (Semelhante vigilância noturna de luzes encontra-se junto às delegacias de polícia e prisões.) Eu seria um guardião, sem saber porque (para que) toda emoção se transforma nesses muros e com a ajuda dos neuropiléticos, em nada: em bolhas numa garrafa de água aberta.

> typically display the same repressive features as prisons and labour camps, but the literary metaphor of Russia itself as a prison or asylum is as obvious in the traditional works as in those of […] Makanin [154] (BAAK, 2009, p. 474).

À Rússia enquanto prisão, enquanto instituição mental, é que Petróvitch busca resistir sem nenhuma concessão. Apesar das inúmeras torturas, e de já não ter percepção da própria consciência, a personagem não se entrega, não confessa seus crimes. E, num desenlace inesperado – ao quebrar a perna envolvendo-se numa briga –, ele é libertado, fazendo, assim, um movimento cíclico no cronotopo da narrativa: ele retorna à *obschága*, lugar onde inicia suas confissões.

Essa estrutura de alusões à literatura russa feitas em *Andergraund*, ainda que sem precisão cronológica (uma característica comum em Makánin), abrange tanto a literatura clássica, com Liérmontov, Dostoiévski, Tchékhov (entre outros), quanto a soviética, com Bulgákov, Platónov, a próprio Eroféev e outros. Esse retorno à história das letras, especialmente na sua relação com personagens notórios da tradição, remete-nos novamente à epígrafe de *O herói do nosso tempo*, já que faz dessa a tinta com que desenha todo o quadro da literatura russa.

Esse movimento de recuperação, de intertextualidade, constrói um modelo de história da literatura russa que contribui para um quadro geral da atualidade artística tratada em *Andergraund*. Mas, para além disso, a composição desse modelo literário funciona como contraste no que concerne ao próprio papel de Petróvitch como escritor. Em outras palavras, o cânone literário resgatado no interior do texto evidencia o lugar de

[154] O asilo ou a enfermaria psiquiátrica é uma Anti-Casa desumana onde pacientes são torturados e recalcados ao invés de tratados. Não apenas essas instituições usualmente exibem as mesmas características repressivas das prisões e campos de trabalho forçado, mas a metáfora literária da própria Rússia como uma prisão ou asilo é tão óbvia nas obras tradicionais como as de [...] Makánin.

Petróvitch nesse meio, o de autor *andergraund*, desarticulado do universo oficial. Além disso, a apropriação de todas essas relações de modo a recontar a vida da personagem dentro da história da literatura, de certa forma, imortaliza Petróvitch enquanto *andergraund*: um tipo contemporâneo, pós-soviético, um anti-herói positivo, ou um novo homem supérfluo.

5. Considerações finais

Andergraud ili gerói nachego vrêmeni é a obra de Makánin que expos com mais complexidade os paradoxos de uma geração que testemunhou a breve abertura do degelo e o entusiasmo trazido por ela – geração essa que foi rapidamente sufocada nos anos subsequentes à entrada de Brejnev como líder. O efeito traumático causado pela censura e pelas perseguições do regime soviético criou uma figura avessa ao herói positivo, o *andergraund*, um ser esmagado pela opressão que o rodeia, incapaz de revidar, mas que conserva o papel de consciência (ou, melhor, de inconsciente) da sociedade que subjaz nos cantos e submundos do socialismo.

O diálogo de *Andergraund* com a literatura e arte russas invoca as criações do passado para compor e testemunhar o desenrolar do processo literário na atualidade, bem como a condição do homem contemporâneo, visto que o herói, como na epígrafe de Liérmontov, é um retrato da sociedade e seus vícios. Petróvich é, então, um fruto de sua época, com todas as suas contradições, e a história da literatura testemunha esse fato. Makánin reverbera títulos e tipos clássicos na vida de uma única personagem, transformando-a numa narrativa também sobre e da literatura.

Se a literatura oficial anterior à queda do regime buscava por meio da representação de um herói positivo encontrar o novo homem soviético, o protótipo

daquele que levaria as conquistas do socialismo adiante, a personagem de Makánin mostra que esse herói não somente não é mais possível, mas também que a sua contrapartida na *intelligentsia* é, de certo modo, também nociva, pois quaisquer ideais existentes durante a URSS foram suplantados pela abertura e pelo frenesi do mercado editorial. Assim, Petróvitch desvincula-se tanto dos artistas alinhados à oficialidade como daqueles com posições contrárias, resguardando seu "eu" literário de ambos os mundos, enquanto o regime está de pé e mesmo após esse período. Ele inclusive rechaça um terceiro mundo, o de um "outro" antes vedado, isto é, o do vazio da capitalização literária. Ele refugia-se dentro de si, conserva sua aura de escritor, preservando a memória da sua escrita representada apenas por sua velha máquina de escrever. Petróvitch acredita que, na sua inércia, o *andergraund* é necessário para a sociedade, e quem sabe, até para a própria literatura.

Conclusão

Vassíli Aksiónov, Venedíkt Eroféev e Vladímir Makánin trouxeram nas obras que foram aqui apresentadas uma problemática significativa para a história da literatura russa. Se as raízes do herói positivo podem ser encontradas nas narrativas orais antigas e nas hagiografias, criando uma imagem perene que atravessa sob diversas metamorfoses os séculos XIX e XX, essa deparou-se, enfim, com um largo processo de crise a partir do degelo, ao ser recusada tanto como modelo literário quanto social e moral.

Zviózdnyi biliet representa não apenas o início do processo de declínio desse modelo de herói, mas coloca em evidência o inevitável conflito geracional entre os que ainda estavam estagnados no passado stalinista e a juventude que se desiludira com esse mesmo período. As personagens de Aksiónov confrontam, então, a noção de destino construída pelo discurso soviético oficial, substituindo-a pela ideia de acaso e aventura, valorizando novas formas de experiência que não estivessem pré-determinadas, programadas por um projeto teleológico. O protagonista, Dmitri, encabeça uma nova forma de manifestação da individualidade – os *stiliagi* – e uma nova cultura que brotava naquele período. Neste cenário divisor de águas, Aksiónov nos traz uma ruptura com as certezas absolutas promovidas pelo discurso oficial, com personagens vacilantes e rebeldes, porém, sobretudo, otimistas. Como se, por mais que o destino se imponha, é no acaso que eles encontram uma maneira de construir um futuro alternativo, indeterminado e, por isso, mais legítimo.

Essa questão do acaso e destino, do futuro pré-determinado como uma imposição externa à personagem assumirá feições diferentes em Eroféev. Em *Moskvá-Petuchkí* nos

deparamos com um protagonista destituído do otimismo da prosa juvenil representada por Aksiónov. Venia é o avesso do herói positivo clássico e mesmo soviético: ao invés de encarnar atributos como coragem, força e altruísmo, voltados para o aprimoramento da humanidade, o que encontramos é um bêbado errante, perdido entre as estações de metrô e trem de Moscou. Seu percurso não conduz à realização de uma missão: ele não encontra ao fim da linha narrativa a redenção de sua vida, nem o idílio prometido por Petuchkí, junto a sua mulher e filho.

Essa recusa do destino proveniente de um centro de poder (e, consequentemente, das instituições soviéticas) é, em parte, semelhante à das personagens de Aksiónov. Entretanto, em *Zviózdnyi biliet* percebe-se que esta recusa está associada a um embate entre gerações (isto é, não repetir os erros dos pais) e também de liberdade de escolha (pescar no Báltico, ser poeta, ser atriz), ou seja, o que se relaciona a uma problemática individual e imediata de cada personagem, cuja solução é encontrada tanto na jornada em si, como numa mudança de cenário, por meio do afastamento das personagens do local que emana as imposições do poder. Em *Moskvá-Petuchkí*, Venia também embarca numa jornada para uma mudança de cenário, porém esta não implica numa fuga de questões propriamente individuais, mas sim de escapar de um universo como um todo, de uma sociedade que ele recusa e que, no entanto, também é recusada a ele, ou seja, a personagem não tem possibilidade de ser integrada (de ver o Kremlin). A jornada de Venia adquire proporções cósmicas, o seu destino é transcendental.

Apesar de estar próximo a Aksiónov quanto à idade, Eroféev, seis anos mais jovem, não se engajou na *molodiójnaia proza* mesmo em seus escritos anteriores a *Moskvá-Petuchkí*, o que nos apresenta uma faceta diferente do impacto dos acontecimentos das décadas de 50 e 60 em sua obra. Se, no início de sua carreira literária,

Aksiónov nos apresentava personagens rebeldes, mas com um certo otimismo, Eroféev já retrata uma camada mais recôndita do indivíduo, a loucura, o desajuste social, o vício que extrapola o indivíduo e adquiri proporções catastróficas.

Essa característica de suplantação também nos é dada no aspecto narrativo de *Moskvá-Petuchkí*. Eroféev nos traz uma narrativa única, experimental, que extravasa os limites de gênero, possibilitando inúmeras abordagens analíticas, enquanto que em Aksiónov, temos uma narrativa de jornada mais típica cuja importância está no percurso de superação do herói e não na transcendência. Ambos escritores utilizam como meio para seus trajetos o trem, mas em cada narrativa ele adquire aspectos singulares: em *Zviózdnyi biliet*, ele é um marco da passagem, um divisor e condutor entre os espaços, é o guia para um destino em aberto; em *Moskvá-Petúchki*, o trem inicialmente teria esta mesma função, mas se revela tanto como uma alegoria do trem da história, como a de instrumento de um destino imposto, fazendo com que a personagem retorne ao início da jornada para que, assim, ela seja concluída.

Nesse espaço de mobilidade, de transposição de limites e fronteiras, o trem também é recuperado em *Andergraund, ili gerói nachego vrêmeni* na forma do metrô de Moscou. Entretanto, diferentemente de Aksiónov e Eroféev, ele adquire uma nova dimensão, a do subterrâneo. Os espaços alternativos em *Andergraund* estão em consonância com o caráter de seu herói que, assim como a personagem de Eroféev, também é uma espécie de andarilho, porém que não das ruas, mas sim das habitações coletivas. Em níveis divergentes, os três protagonistas são desajustados sociais, inconformistas. Todavia, Makánin acrescenta um ponto de vista retrospectivo para refletirmos sobre os períodos trabalhados (e vivenciados) por Aksiónov e Eroféev, isto é, ele nos relembra a era soviética desde uma perspectiva pós-soviética. Trata-se não só de

um balanço de toda a atividade artística dos tempos da URSS – na qual se tece uma visão crítica tanto da produção oficial como daquela praticada pelos dissidentes, agora já incorporados pelo mercado editorial –, mas de toda a história da literatura russa, a partir da chave dada por Liérmontov em *O herói do nosso tempo*. Petróvitch, ele próprio um escritor, responde ao impasse provocado por uma nova e mais abrangente abertura política e social (a *glanost*, a *perestroika* e o fim do regime) na qual muitos preferem ver ou uma negação do passado ou uma oportunidade para ganhar o seu lugar ao sol, da única maneira que encontra: deixando absolutamente de escrever, transformando-se, paradoxalmente, em autor de obra nenhuma. Converte-se no guardião de apartamentos alheios, sem nunca ter um lar definido, vagando pelos labirintos escuros de seus corredores ou pelos fios da malha subterrânea do metro moscovita, o qual diz abrigar todos aqueles que não querem viver no mundo diurno da capital. Petróvich passa então a ser sua própria obra literária impossível: mantém todos à distância, afasta-se de todas as formas de posse para manter o seu próprio "eu". Mais que isso, torna-se a memória viva daquilo que não quer ou não pode se integrar: é aquele que não consegue esquecer os horrores do hospital psiquiátrico (e também outros horrores) da era Brejnev. E, no entanto, não reivindica para si nenhuma qualidade heroica, mas apenas aquela subterrânea. Torna-se assim o anti-herói do nosso tempo: *o andergraund*.

Esse caminho que partiu de um pressuposto ideal de personagem, o herói positivo, nos direciona a dar alguns passos para trás e perceber que o heroísmo, como qualidade que excede o literário, é uma característica intrínseca à cultura russa e tem suas raízes muito anteriores aos pensadores, filósofos e críticos do século XIX. Com este percurso, revelou-se o quanto foram (e talvez ainda sejam) cruciais os embates entre os múltiplos tipos literários agregando em suas controvérsias uma rica série de personagens que

carregam as batalhas mais importantes de seu tempo, sem nunca deixar de ter em vista o que ainda estava por vir, ainda que fosse uma incógnita, ou um ideal. Nas obras de Aksiónov, Eroféev e Makánin, nos deparamos com uma nova faceta desse processo. No primeiro, a sua contraposição ao herói-positivo está em assumir características não propriamente opostas, mas que resgatam algo do desajuste e da sentimentalidade dos heróis românticos, mas sem privá-lo da coragem de enfrentar o mundo. Por isso, as personagens de Aksiónov não são positivas, ainda que sejam dotadas de otimismo. Em Eroféev, a problematização é justamente a do heroísmo em si, pois ele clama pela covardia (um avesso do herói-positivo), pelo isolamento do mundo soviético, como uma forma de obter a libertação. Já Makánin resgata em seu *Andergraund* um rol de personagens e títulos de maneira a problematizar não só a questão da personagem, mas da literatura em si: e que maneira mais propícia do que trazer um herói escritor que não escreve mais, com um caráter ambivalente. Petróvitch é um anti-herói positivo, é um herói dos novos tempos.

Por meio desses autores e romances foi possível fazer uma revisitação de outros períodos da literatura e da história cultural russas. Eles trouxeram uma reflexão não somente sobre os períodos referentes ao contexto tratado, mas também a possibilidade de ver na literatura contemporânea uma forma de reinterpretar o passado (recente e distante), refletindo sobre dois séculos de literatura russo-soviética. Dessa maneira, não há como ignorar que a literatura em questão trabalha constantemente os problemas de sua atualidade com um olhar no passado e outro tentando encontrar um caminho do porvir. Nesse sentido, a imagem do herói incorpora não só as contradições de seu período, como também atravessa o próprio tempo, a própria história. E, se o que apresentamos aqui foi um processo de declínio de um ideário positivo, coloca-se a seguinte pergunta: qual é o

futuro desse herói? A resposta não pode ser apreendida nesse momento, mas o que vemos são transformações direcionadas a exorcizar o passado soviético. Quanto ao destino, resta-nos apenas aguardar o que as transformações culturais, sociais e políticas da Rússia da atualidade e quais demandas se abaterão sobre o país nas próximas décadas.

Bibliografia

AGAMBEN, Giorgio. **Infância e história: destruição da experiência e origem da história.** Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

AKSIÓNOV, Vassíli. **Zviózdnyi bilet**. Moskva: Eksimo, 2014.
_____. **Tainstvennaia strast** – roman o chestideciatnikakh. Moskva: Briokova, 2015.
_____. ***"Lovite golubnuio potchtu..."* Pisma (1940-1990 gg.)**. Moskva: Izdatelstvo AST: Redaktsia Eleny Chubnoi, 2015.

ALEXEYEVA, Ludmilla; GOLDBERG, Paul. **The Thaw generation**. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1993.

ANNINSKI, Lev. "Struktura Labirinta. Vladimir Makanin I literature '*seredinnogo*' tcheloveka." In: **Lokti I krylia: Literatura 80-kh: nadejdy, realnost, paradoksy**. Moskva: Sovetskii Pissatel, 1989.

BAAK, Joost Van. **The House in Russian Literature**: A Mythopoetic Exploration. Amsterdan: Rodopi, 2009.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética – A teoria do romance**. São Paulo: Hucitec, 2010.

BENJAMIN, Walter. **Escritos sobre mito e linguagem**. Trad. Susana Kampff e Ernani Chaves. São Paulo: Ed. 34/Duas Cidades, 2011.
_____. **Diário de Moscou.** Trad. Hildegard Herbold. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

BERAHA, Laura. "Roll Out the Barrels: Emptiness, Fullness, and the Picaresque-Idyllic Dynamic in Vasilii Aksenov's 'Zatovarennaia Bochkotara'". In: **Slavic Review**, Vol. 56, No. 2 (Summer, 1997), p. 212-232

BRINTLINGER, Angela. "The Hero in the Madhouse: The Post-Soviet Novel Confronts the Soviet Past". In: **Slavic Review**, Vol. 63, No. 1 (Spring, 2004), p. 43-65.

BROWN, Deming. **Soviet Russian Literature since Stalin**. New York: Cambridge University Press, 1989.
_____. **The last years of Soviet Russian literature**. New York: Cambridge University Press, 1993.

BROWN, Edward. **Russian literature since the revolution**. Cambridge: Harvard University Press, 1982.

BURRY, Alexander. "The Poet's Fatal Flaw: Venedikt Erofeev's Don Juan Subtext in Walpurgis Night, or the Steps of the Commander". In: **Russian Review**, Vol. 64, No. 1 (Jan., 2005), p. 62-76.

CHADWICK, Nora. **Russian Heroic Poetry**. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.

CHANCES, Ellen. "The superfluous man in Russian Literature". In: CORNWELL, Neil. **Routledge Companion to Russian Literature**. New York, Toronto: Routlege, Taylor & Francis Group, 2001.
_____. **Conformity's Children: An Approach to the Superfluous Man in Russian Literature**. Columbus: Slavica, Ohio, 1978.

CHENTALINSKI, Vitalo. **De los archivos literarios da KGB**. Trad. Vicente Cazcarra e Helena S. Kriúkova. Barcelona: Anaya & Mario Muchnik, 1994.

CLARK. Katerina. **Soviet Novel – History as Ritual**. London/ Chicago: the University of Chicago Press, 2000.
_____. **Moscow, the Fourth Rome:** Stalinism, cosmopolitanism, and the evolution of Soviet Culture, 1931-1941. Massachusetts: Harvard University Press, 2011.

COELHO, Lauro Machado (org.). **Poesia Soviética**. São Paulo: Algol, 2007.

CRIVELLER, Claudia. **Madness as an aesthetic and social act in Russian autobiographical prose. The case of Venedikt's Erofeev's Memoirs of a Psychopath**. Toronto Slavic Quarterly, nº36, Spring, 2011.

CURTIUS, E.R.. **Literatura europeia e Idade Média latina**. Trad. Teodoro Cabral. São Paulo: Edusp, 2013.

DALGARD, Per. **The Function of the Grotesque in Vasilij Aksenov**. Robert Porter, (tr. Arhus, Den). Arkona. 1982.

DALTON-BROW, Sally. "Ineffectual Ideas, Violent Consequences: Vladimir Makanin's Portrait of the Intelligentsia". In: **The Slavonic and East European Review**, Vol. 72, No. 2 (Apr., 1994), p. 218-232.

DOLAR. Mladen. **A Voice and Nothing More**. Cambridge: MIT Press, 2006.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **Memórias do subsolo**. Trad. Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 2009.

LIPOVETSKY, Mark. "Pos-Soviet Literature between Realism and Posmodernism". In: DOBRENKO, Evgeny; BALINA, Marina. **Twentieth-Century Russian Literature**. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.

EHRENBÚRG, Ilya. **O degelo**. Tradução de José Guilherme Mendes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1959.

EHRENBÚRG , I; KHACHATURIAN, A; POMERANTSEV, V. "Three Soviet Artists on the Present Needs of Soviet Art". In: **Soviet Studies**, vol. 5, nº 4, p. 412-445, 1954.

EHRENBÚRG , I. **O degelo**. Trad. José Guilherme Mendes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1959.

EROFÉEV, Venedíkt. **Moskvá-Petuchkí**. São Petersburgo: Izdatelstvo "Azbuka", 2015.
_____. **Zapíski Psikhopáta**. São Petersburgo: Izdatelstvo "Azbuka", 2016.
_____. **Ostavte moiu duchu v pokoe**. Mosckva: Izdatelstvo " Х.Г.С", 1995.

FIEDOROW, W; RICH, E. "Vladimir Makanin". In: **South Central Review**, vol 12, nº ¾. Russian Literature after Perestroika, 1995.

FIGES, Orlando**. Sussurros: a vida privada na Rússia de Stálin**. Trad. Marcelo Schild e Ricardo Quintana. Rio de Janeiro: Record, 2007.

FOUCAULT, Michel. **História da loucura**. Tradução de José Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 2003.

FRANK, Joseph. **Pelo prisma russo**: ensaios sobre literatura e cultura. Tradução de Paula Cox Rolim e Francisco Achcar. São Paulo: Edusp, 1992.
_____. **Dostoiévski**: **os anos milagrosos, 1865-1871.** Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: EDUSP, 2003.

FREIDIKIN, Mark. "O Venedikte Erofeeve". In: **Text only**, nº26, 2008. Disponível em http://textonly.ru/case/?issue=26&article=27417, último acesso em 28/09/2014.

FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**. São Paulo: É realizações, 2013.

GOMIDE, Bruno Barretto (org.). **Antologia do pensamento crítico russo (1802-1901).** Trad. VV.AA.. São Paulo: Editora 34, 2013.

GROYS, Boris. **Obra de arte Total Stalin**. Valencia: Pre-textos, 2008.
_____.**Arte, Poder**. Tradução de Virgínia Starling. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

HAYARD, Max; CROWLEY, Edward. **Soviet Literature in the Sixties**: An International Symposium. London: Methuen, 1965.

HERLIHY, Patricia. “Joy of the Rus’. Rites end Rituals of Russian Drinking”. In: **Russian Review**, Vol. 50, No. 2 (Apr., 1991), p. 131-147.

HUNT, Priscilla. “Holy Foolishness as a Key to Russian Culture”. In: **Holy Foolishness in Russia**. New Perspectives. Slavica Publishers, 2011.

JOLLES, André. **Formas simples**. São Paulo: Cultrix, 1976.

KABAKÓV, A; POPÓV, E. **Aksiónov**. Moscou: Astrel, 2013.

KUSTANOVICH, Konstantin. **The artist and the tyrant**: Vassily Aksenov’s works in the Brezhnev Era. Columbus: Slavica, 1992.

LAIRD, Sally. **Voices of Russian Literature: Interviews with Ten Contemporary Writers.** Oxford University Press, 1999.

LENIN, V. I.. **Testamento político y Diario de las secretarias de Lenin**. Trad. José Aricó. Buenos Aires: La Pagina/Anagrama, 2011.

LINDSAY, Byron; SPEKTOR, Tatiana. **Routs of passage, essays on the fiction of Vladimir Makanin**. Slavica Publishers, 2007.

MAIAKOVSKI, Vladimir. **Vladimir Ilitch Lenin: poema**. Trad. Zóia Prestes. São Paulo: Anita Garibaldi: Funadação Maurício Grabois, 2012.

MAKÁNIN, Vladímir. **Andergraund, ili gerói nachego vrêmeni** (Underground, ou um herói do nosso tempo). Moskva: Eksimo, 2010.

MANDELSTAM, Nadiezhda. **Contra toda esperanza: memorias**. Trad. Lydia Kúper. Barcelona: Acantilado, 2012.

MATE, Reyes. **Medianoche de la historia: comentarios a las tesis de Walter Benjamin “Sobre el concepto de historia”**. Madrid: Trotta, 2009.

MATHEWSON, Rufus W. Jr. **The Positive Hero in Russian Literature**. Stanford: Stanford University Press, 1975.

MEYER, Priscilla. **Aksenov and Stalinism: Political, Moral, and Literary Power. FORUM: The Third Wave, Part 2*.** Wesleyan University, 1986.

MOZEJKO, Edward, ed. **Vasiliy Pavlovich Aksenov**: A Writer in Quest of Himself. Columbus: Slavica, 1986.

NEFAGINA, Galina. **Russkaia proza. Btoroi poloviny 80-kh – natchala 90-kh – godov XX veka**. Minsk: Ekonompress, 1998.

PETROV, Dmitri. **Vassilii Aksenov. Sentimentalnoe putechestvie** (Vassíli Aksiónov. Viagem sentimental). Moscou: Eksimo, 2012.

PICCHIO, Riccardo. **La Literatura Rusa Antigua**. Buenos Aires: Editorial Losada, 1972.

RADISCHEV, Aleksandr. **Viaje de Petersburgo a Moscú**. Tadução de Rafael Torres. Madrid: Machado Libros, 2008.

ROLLBERG, Peter. **Invisible Trancendence: Vladimir Makanin's Outsiders**. Occasional Paper. Kennan Institute for Advanced Russian Studies.Washington, 1993.

ROTHBERG, Abraham. **Os herdeiros de Stalin: A dissidência e o Regime Soviético, 1953-1970**. Tradução de Edilson Alkimim Cunha. Rio de Janeiro: O cruzeiro, 1972.

RYAN-HAYES, Karen. **Contemporary Russian Satire**. New York: Cambridge University Press, 2006.
_____. **Venedikt Erofeev's Moscow-Petushki**: Critical Perspectives. Peter Lang Pub, 1997.
_____. "Aksenov's ptichii iazyk: Nonsense Reconsidered". In: **The Slavic and East European Journal**, Vol. 46, No. 1 (Spring, 2002), p. 29-46.

SCHLÖGEL, Karl. **Terror y utopía: Moscú en 1937**. Trad. José Aníbal Campos. Barcelona: Acantilado, 2014.

SCHNAIDERMAN, Boris. **Os escombros e o mito**. São Paulo: Companhia das Letras: 1997.

SIMMEL, Georg. "A aventura". In: SOUZA, Jessé; OELZE, Berthold (org.). **Simmel e a modernidade**. Brasília: Editora Universidade de Brasilia, 1998.

SHNEIDMAN, N.N. **Soviet Literature in the 1980s**: decade of transition. Toronto: University of Toronto Press, 1989.

SCHRAD, Mark. L. **Vodka Politics**: Alcohol, Autocracy, and the Secret History of the Russian State. New York: Oxford University Press, 2014.

SIMMONS, Cynthia. "The Poetic Autobiographies of Vasilij Aksenov". In: **The Slavic and East European Journal**, Vol. 40, No. 2 (Summer, 1996), p. 309-323.
_____. **Their Father's Voice: Vassily Aksyonov, Venedikt Erofeev, Eduard Limonov and Sacha Sokolov**. New York: Peter Lang, 1993.

SMITH, G.S. "On the Page and on the Snow: Vladimir Makanin's 'Andergraund, ili Geroi nashego vremeni'". In: **The Slavonic and East European Review**, Vol. 79, No. 3 (Jul., 2001), p. 434-458.

TERRAS, Victor. **Belinskij and Russian literary criticism: the heritage of organic aesthetics.** Madison: University of Wisconsin Press, 1974.

TCHEKHOV, Anton. **Minha vida**. Trad. Denise Sales. São Paulo: Editora 34, 2011.

TCHERNYCHÉVSKI, Nikolai. **O que fazer?** Trad. Angelo Segrillo. Curitiba: Editora Prismas, 2016.

TOLEDO, Dionísio de Oliveira (org.). **Teoria da literatura: formalistas russos**. Trad. VV. AA.. Porto Alegre: Globo, 1973.

TROTSKI, Leon. **A revolução de outubro.** Trad. Daniel Jinkings. São Paulo: Boitempo, 2007.

TUMANOV, VLADIMIR. "The End in V. Erofeev's *Moskva-Petushki*." In: **Russian Literature**, nº 39, p. 95-114, 1997.

VOLKOV, Solomon. **The magical Chorus**: History of Russian Culture from Tolstoy to Solzhenitsyn. Tradução de Antonina W. Bouis. New York: Vintage Books, 2008.

WACHTEL, Andrew. **Remaining Relevant After Communism:** The Role of the Writer in Eastern Europe. Chicago: University of Chicago Press, 2006.
WAEGEMANS, Emmanuel. **Historia de la literature rusa**. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias, 2003.

WILSON, Edmund. **Rumo à estação Finlândia**. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

ZENKOVSKY, Serge. **Medieval Russia's. Epics, Chronicles and Tales**. New York: Meridian, 1974.

ZIOLKOWSKI, Margaret. **Hagiography and Modern Russian Literature**. New Jersey: Princeton University Press, 1988.

ZUMTHOR, Paul. **Toward a Medieval Poetics**. Trad. Philip Bennett. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992.